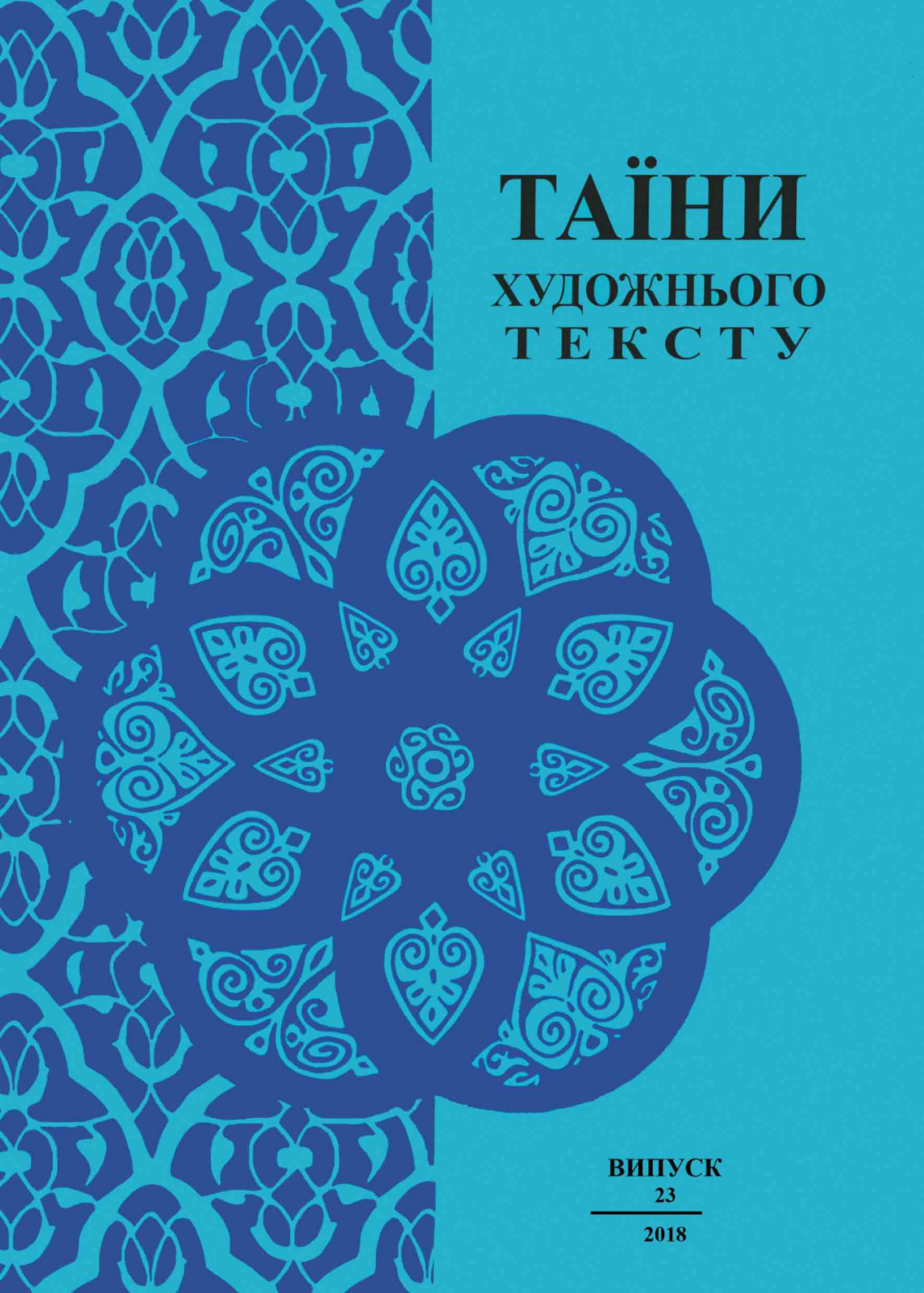




ТАЇНИ

ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ

ВИПУСК

23

2018

Міністерство освіти і науки України
Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара

ТАЇНИ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ
(до проблеми поетики тексту)

Збірник наукових праць

Випуск 23

м. Дніпро
«Ліра»
2018

УДК 821.161.2.09 (062.552)

Т 14

*Друкується за рішенням Ученої ради
Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара
(протокол № 7 від 24.12.2015 р.)*

Редакційна колегія:

д-р філол. наук, проф. Н. І. Заверталюк (наук. редактор), д-р філол. наук, проф. В. А. Гусєв, д-р філол. наук, проф. В. І. Ліпіна, д-р філол. наук, проф. Л. І. Скуратовська, д-р філол. наук, проф. О. Д. Турган, д-р філол. наук, проф. В. Д. Нарівська, д-р філол. наук, проф. В. О. Соболь, канд. філол. наук, доц. Н. П. Олійник, канд. філол. наук, доц. І. В. Пасько, канд. філол. наук, доц. Т. В. Кедич (відповідальний секретар).

Рецензенти:

д-р філол. наук, проф. В. А. Просалова;
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).

Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту): зб. наук. праць / Т. 14 Ред. кол.: Н. І. Заверталюк (наук. ред.) та ін. – Дніпро: Ліра, 2018. – Вип. 23. – 116 с.

Матеріали наукового збірника присвячені актуальним проблемам сучасного літературознавства, зокрема проблемам поетики художнього тексту класичної та сучасної української й зарубіжної літератур.

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

***За зміст статей та точність викладеного матеріалу відповідальність
покладено на авторів***

ISSN 2313-1802

© Дніпровський національний
університет імені Олеся Гончара, 2018

ЗМІСТ

ПРОБЛЕМИ ПОЕТИКИ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ

О. А. Галич	
ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА ЩОДЕННИКА ГАЛИНИ ПАГУТЯК.....	4
О. В. Гонюк	
ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ ПОЛІФОНІЗМ РОМАНУ В. ЛИСА «КАМІНЬ ПОСЕРЕД САДУ».....	13
М. Г. Жулинський	
«ТВОЇМ БУДУЩИМ ДУШУ Я ТРИВОЖУ...»: ІВАН ФРАНКО – НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНИЙ БУДІВНИЧИЙ УКРАЇНИ.....	19
Н. І. Заверталюк	
ПРИРОДА В РОМАНІ ОЛЕСЯ ГОНЧАРА «ТВОЯ ЗОРЯ» ЯК КОНЦЕПТ НАЦІОНАЛЬНОГО СВІТУ.....	30
І. В. Кропивко	
МЕТАФОРА КАРНАВАЛУ В ПОСТМОДЕРНІЙ ЛІТЕРАТУРІ Й КУЛЬТУРІ УКРАЇНИ ТА ПОЛЬЩІ.....	43
Л. М. Кулакевич	
ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ ПОВІСТІ А. ЧАЙКОВСЬКОГО «НА УХОДИ» ЯК ПЕРШОГО УКРАЇНСЬКОГО ІСТЕРНУ.....	54
С. В. Майтак, С. В. Несипоренко	
ПОЗАСЮЖЕТНІ КОНЦЕПТИ РОМАНІВ А. КОКОТЮХИ ПРО УПА ЯК СПОСІБ ВИРАЖЕННЯ АВТОРСЬКОГО ПОГЛЯДУ НА ДІЙСНІСТЬ.....	64
Н. П. Олійник	
ОБРАЗ МОРЯ В РОМАНІ ОЛЕСЯ ГОНЧАРА «БЕРЕГ ЛЮБОВІ».....	77
І. В. Пасько	
ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ПОВІСТІ ОЛЕНИ ЗАХАРЧЕНКО «СІМ ВОРІТ»..	83
Ю. О. Резніченко	
РОЛЬ ПАРАТЕКСТУАЛЬНИХ ЕЛЕМЕНТІВ У ВИЗНАЧЕННІ НАРАЦІЇ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ПОВІСТІ.....	93
А. В. Тараненко	
ДИТЯЧА ПСИХОЛОГІЯ: НАУКОВИЙ ДИСКУРС.....	101
О. В. Шаф	
ФЕМІННІ ДОМІНАНТИ ЛІРИКИ ІРИНИ ЖИЛЕНКО.....	107
<i>ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ.....</i>	<i>115</i>

ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА ЩОДЕННИКА ГАЛИНИ ПАГУТЯК

У статті викладено результати дослідження жанрової специфіки щоденника Галини Пагутяк. Відзначено, що він є досить складним документальним твором, який має ознаки класичного щоденника, а в окремих параметрах виходить за його межі; його цінність для історика літератури полягає в тому, що на матеріалі щоденника письменниці можемо простежити етапи творчої роботи автора над романом «Магнат», ознайомитися з місцевістю, де відбувалися події, осягнути психологію подій і вчинків героїв. Для теоретика літератури суттєвою ознакою її твору є інтертекстуальність, зокрема й внутрішня, що поглиблює пізнання сутності низки творів Г. Пагутяк.

Ключові слова: документалістика, щоденник, жанр, інтертекстуальність, специфіка.

В статье изложены результаты исследования жанровой природы дневника Галины Пагутяк, определено, что он является достаточно сложным документальным произведением с признаками классического дневника, а в отдельных его параметрах выходит за его пределы. Значимость произведения для историка литературы заключается в том, что из дневника писательницы можно проследить этапы творческой работы автора над романом «Магнат», ознакомиться с местностью, на которой происходили события романа, понять психологию событий и поступков героев. Для теоретика литературы существенным в дневнике Г. Пагутяк является определение интертекстуальности произведения, в том числе и внутренней, что дает возможность глубже понять сущность ряда произведений Г. Пагутяк.

Ключевые слова: документалистика, дневник, жанр, интертекстуальность, специфика.

Книга лауреата Шевченківської премії Галини Пагутяк «Кожен день – інший: Щоденник» містить щоденникові записи, занотовані у 2011 – 2012 роках. Вони зроблені здебільшого у Львові, де мешкає письменниця, а також в улюбленому нею Урожі. Деякі записи стосуються її мандрівки по святих місцях, зокрема до Єрусалиму. У передньому слові до щоденника авторка зазначає: «Люди чомусь вважають щоденник приватною справою, не призначеною для читання сторонніми. Насправді письменники набагато відвертіші у романах, аніж у своїх щоденниках» [10, 5]. Г. Пагутяк вважає, що

самоконтроль і самоцензура заважають у щоденниках. З цим твердженням, звичайно, можна посперечатися. Відвертість у щоденнику переважно залежить від того, яку мету під час його написання ставить перед собою письменник. Чи він хоче, щоб його твір був опублікований за життя, чи, можливо, потім, уже після смерті. Якщо після смерті, то там відвертість може зашкалювати. Адже в автора завжди є потреба поділитися з читачами своїми враженнями від побаченого, почутого, прочитаного й пережитого, зафіксувати події та факти у власній інтерпретації. Щоденник для письменниці – це обрізки тканини, з якої вона викроє книжку, зшиваючи окремі клаптики до купи: «Інших щоденників я не пишу. Моє життя нікого не може зацікавити. Можливо, я ще знайду інше пояснення. Рукопис книги в одній кімнаті, щоденник в іншій» [10, 31]. Один із прикінцевих записів так і названо «Щоденник». По суті, це роздуми Г. Пагутяк про роль її власного щоденника в житті: «Часом сні і листи перетікають у щоденник» [10, 183]; «Щоденник продовжується в листах» [10, 183]; «А що перетекло зі щоденника у життя? Либонь, наміри. Наприклад, вибудувати свій дім як дім зі строгими пропорціями ззовні й теплом і комфортом усередині» [10, 183]. Часом письменниці здається, що «записи в щоденнику, як листки, що падають з дерева. Впавши – стають чужими одне одному» [10, 135]. Цим вона пояснює той факт, що кожен день є несхожим на інший і цим засвідчує «своє невміння вибудувати щось цілісне» [10, 135–136].

Жанр щоденника за тисячолітню історію української літератури зазнав суттєвих трансформацій, модифікацій і жанрових видозмін, поки не перетворився на жанр сучасної документальної літератури, яку на Заході називають літературою *non fiction*. Про щоденник нам уже доводилося писати [1], [2], [3], [4], [5], [6], [7], [8], [9], але твір цього жанру у творчості Г. Пагутяк досі залишався поза увагою дослідників. Отже, метою цієї розвідки є з'ясування специфіки жанрової природи щоденника цієї української письменниці.

Ознакою щоденника є щоденні, або більш-менш періодичні записи автором певних подій, учасником або свідком яких він був. Жанрова специфіка щоденника полягає в тому, що в ньому відсутній єдиний сюжет, немає спільного ідейного змісту. Естетичну цілісність цього жанру зумовлює сам автор. Його роздуми, міркування, переживання день за днем нанизуються на єдиний стержень, надаючи щоденнику відносно певну, достатньо умовну завершеність. Жанровими рисами щоденника є хронологічність, уривчастість, фрагментарність, різка зміна ракурсів зображення, літературна неопрацьованість фрази, стилістична її незачесаність, інколи обірваність на півслові, незавершеність думки.

Щоденник Г. Пагутяк у чомусь відповідає жанровому канону, а в чомусь – ні. «Цей щоденник – обрізки тканини, з якої я викроїла книгу, і тепер зшиваю до купи. Інших щоденників я не пишу» [10, 31]. Записи Г. Пагутяк уривчасті, але досить часто це відносно завершені мініатюри. Вони містять безліч натяків, алюзій, ремінісценцій, здебільшого текстуально пов'язані з власними творами й творчістю інших авторів. Уже перша така мініатюра, що

відкриває книгу, названа «Три сойки»: «Три сойки прилетіли під моє вікно і сіли на аличу, дерево бідних і голодних. Плоди давно зірвали люди, пообтрушував вітер, листя опало. Одна сойка навіть зазирнула на балкон, де в щілинах заснули комахи й сховалось насіння» [10, 13]. Цей невеличкий зачин, можна сказати – експозиція – ніби мобілізує інтертекст автора. Г. Пагутяк згадує «Сойчине крило» І. Франка, «повість у формі листа змученої хворої жінки» [10, 13]. Письменниці ввижається, як хворий І. Франко, наливши в баночку чаю і взявши два шматка хліба, щодня мандрує Львовом зі своєї оселі до бібліотеки Оссолінських. По дорозі він чує крики сойок, які імітують голоси котів, ворон і собак. І тут Г. Пагутяк несподівано від І. Франка переходить до себе: «На Сихові, де я сиджу зараз перед комп'ютером, ще нема нічого. Самі ліси й пасовиська» [10, 14]. Текст обривається алюзією на франківське оповідання 1884 року «Ліси та пасовиська». Далі йде дата 3.11.2011.

Таким інтертекстом пронизана не одна мініатюра, котра щоразу подається як щоденниковий запис Г. Пагутяк. Так, 12.11.2011 року вона занотовує: «Чи стануть люди кращими, якщо більше читатимуть, – звісно, ні. Усе залежить від того, що вони читатимуть, від їхнього особистого вибору» [10, 20]. А далі письменниця перелічує назви книжок, окремі імена авторів, зарубіжних і українських: ««Степовий вовк», “Гра в бісер”, “Сучасна латиноамериканська повість” з “Гонитвою” Кортасара, “Американська новела”. Ще Кобо Абе і Курт Воннегут. З українських – Леонід Кисельов, Григійр Тютюнник, Валерій Шевчук» [10, 20]. Назви творів, імена їхніх авторів викликають у підсвідомості сюжети прочитаних книжок, активізують творчу уяву, ніби пов'язуючи різні покоління письменників, які жили в різних державах, але в щоденниковому записі вони репрезентують певну інтелектуальну й духовну цілісність.

Переважно щоденнику Г. Пагутяк притаманна внутрішня інтертекстуальність, що пов'язує записи автора з написаними нею раніше творами, художніми задумами та їхньою реалізацією: «Дивне подумала я вчора вночі. Можливо, та річ, яку пишу зараз, стане колись для мене втішанням. Катари називали це *consolament*. Це важко пояснити. Колись таким втішанням для мене були Записки Білого Пташка (повість 1999 року – О. Г.). Минулого року вони знову стали для мене опорою. Бо мені не доведеться відчувати полегшення, входячи у Східні Ворота Притулку (роман «Писар Східних Воріт Притулку» 2003 року – О. Г.), я завжди була там. Я навіть не знаю, який світ поза межами Притулку» [10, 24].

Подієвість щоденника Г. Пагутяк є мінімальною, авторка рідко розповідає про конкретні події власного життя. Так, у записі від 20.11.2011 року вона звертає увагу читачів на два дні її прогулянок Львовом. Тут відображено переважно враження від побаченого: «Біля палацу Потоцьких чекало своєї черги весілля» [10, 26]; «...Кумедно й недоречно виглядали сільські люди з короваєм на тлі розкішного палацу й так не пасувала до них панська музика» [10, 26–27]. Зовсім короткими й неподієвими є записи вражень письменниці від відвідин Святої землі: «З Гетсиманського саду по той бік

улогівини, якою з гуркотом мчать машини, видно мури Давидового міста. Всі брами відчинені, окрім брами, через яку має увійти Месія. Вона навіть не зачинена – замурована, бо правдивий Месія знайде спосіб увійти в Єрусалим на своєму ослику з пальмовою гілкою в руці» [10, 75]. Г. Пагутяк, перебуваючи в Ізраїлі, чуючи воскреслу мову іудеїв, роздумує над долею рідної мови: «За теперішніх обставин наша мова поволі вмиратиме, як вмирала мова пруссів, наповнюючись чужомовними словами – байдуже якими, англійськими чи російськими. Таке було й з іншими мовами: краса не врятувала світ. Бо світ не бажав рятувати красу, що зникає» [10, 76]. Після повернення додому, до Львова, письменниці часто приходив у сни Єрусалим: «Кожного дня мені сниться Єрусалим, ніби я звідти не повернулась» [10, 77]. Вона відзначає, що після відвідин Святих місць «важко звикати тілу до львівського побуту і львівської роботи, до відсутності мурів, які були, але тепер від них не лишилось навіть сліду» [10, 77].

Окремі записи щоденника проливають світло на стиль Г. Пагутяк над новими творами. На початку другого десятиліття ХХІ ст. вона працювала над романом про відомого україно-польського просвітника кінця ХVІ – початку ХVІІ ст. Яна Щасного Гербурта («Магнат»). Роботі над цим твором присвячено найбільше записів автора щоденника. Так, 27 листопада 2011 року Г. Пагутяк робить такий запис: «Учора запах воску нагадав мені не церкву, а похорон. Так пахне, коли заходиш попрощатися, з вулиці. Просто згадка, і більш нічого. Смерті бояться тоді, коли знають день і годину її приходу. Але про це знають лише засуджені на страту» [10, 32–33]. Роздумуючи про природу смерті, письменниця несподівано переходить до свого нового твору, над яким працює: «Людина, про яку я буду писати, пережила досвід очікування смерті. Щось сталося в тій Вавельській вежі, після чого непокірного магната почали навідувати видіння» [10, 33]. Таким чином, Г. Пагутяк, не називаючи на ім'я свого головного героя, Яна Щасного, вводить читача щоденника в задум свого нового твору. Далі в нотатці від 5 грудня 2011 року вона розповідає про знахідку в старій книзі про Добромиль, де згаданому діячеві присвячено цілий розділ. Насамперед з цієї книги українська письменниця взяла до уваги свідчення про похорон Яна Щасного, які використала в своєму романі: «Мав бути вельми пишний похорон. Магнатів так і ховали: через кілька місяців. У Добромильському костелі, у той час дерев'яному, після жалобної меси вершник на коні зламав спис і впав з коня, імітуючи смерть. Нібито за римським звичаєм. Думка небіжчика навряд чи враховувалась. Але те, що його поховали не в родинній усипальниці у Фельштині, свідчить, наскільки дорогий був йому Добромиль» [10, 40–41].

У записі від 12 квітня 2012 року Г. Пагутяк знову повертається до постаті Яна Щасного. Згадуючи, що їй сниться зима в селі Боневичі «очима заїжджого волинського шляхтича і Яна Щасний, що в гарячці розмовляв з двома ангелами – темним і світлим» [10, 105]. Письменницю вразило прохання магната: «Говори зі мною, як би говорив з Господом. Бо йому ж ти не казатимеш неправди» [10, 105]. Сон викликав гарячку, «я не могла позбутись фраз, образів, вони не

давали мені заснути, прорвавши греблю страху перед горою, на яку я боялася зійти» [10, 105]. Письменниця ретельно вивчає місцевість, де відбувалися події, про які йдеться в її романі про магната: «Маленьке диво – з того місця, де був палац Гербурта, за великим зеленим полем, я побачила і впізнала шпилі костелу й ратуші Нового міста» [10, 108]. Зрештою Г. Пагутяк зрозуміла, що за кілька століть місто, як їй видається, перетворилося в село: «Славне було місто. <...> Треба тут побувати не раз, щоб зрозуміти, що все воно пов'язане – гори, замки, палаци. З пагорбів видно Добромиль і Фельштин» [10, 108]. Робота над романом про минуле вимагає від письменниці точності в датах: «Щоб встановити істину, треба багато років працювати в архівах та бібліотеках...» [10, 110], – записує вона в щоденнику. Її мучить думка, «чи була у Добромилі друкарня в 30 – 40 роках XVI століття, бо тут залежить на репутації Гербурта» [10, 110]. Письменницю ця проблема турбує, тому вона не переймається побудовою стилістично відшліфованої фрази, що є нормою для щоденника. Для Г. Пагутяк її герой цікавий тим, що він «порушив правила гри» [10, 124], тобто не вписався в тодішню політичну систему Польщі. Письменниця зізнається, що її праця над романом про Яна Щасного є емоційно виснажливою, їй здається, ніби вона опиняється на початку XVII ст. в Боневичах, поблизу Добромиля і розповідає історію життя Гербурта його сучасникам, оскільки їй самій здається, що їм «вона більш зрозуміла, ніж <...> сучасникам» [10, 130]. Тут же Г. Пагутяк зауважує й свої відчуття від творчого процесу: «Я ніби пишу вістрям голки по живому тілі» [10, 130]. Часом авторці щоденника здається, що вона намагається «дати людям те, що їм непотрібно» [10, 130].

Запис від 19 червня 2012 року – це роздуми над віршем Яна Щасного Гербурта, написаним латиною, у якому йдеться про трагічну поразку польського війська, учасник цієї події і стає героєм її роману, над яким працювала: «Тоді Гербурт врятувався втечею, і після цього життя його вже не було таким, як раніше» [10, 131]. Розмірковуючи над тестом вірша, Г. Пагутяк прагне, як зазначено в щоденнику, зануритися у внутрішній світ героя свого роману, глибше зрозуміти його психологію. Запис від 22 червня 2012 року названо «Староста мостиський Гербурт», ним засвідчено, що письменниця з картою в руці звіряє побачене з тим, що було в часи, коли Гербурт був мостиським старостою. Її турбує, що колись у часи Гербурта Добромиль процвітав, а зараз – «три тисячі населення, промисловість зруйнована вщент, молодь – одні наркомани» [10, 137]. 24 вересня 2012 року Г. Пагутяк пише про добромиські сніги, у які вона «легко вчора занурилась» [10, 156], про не раз бачені замерзлі дерева, засипану снігом дорогу, «яку втоптати може лише велике горе чи велика нужда» [10, 156]. Проте все це, на її думку, має сенс лише в Добромилі 1617 року, чим натякає на епізод зі смертю Яна Щасного. 20 жовтня 2012 року письменниця констатує, що знову відвідала Добромиль. Там вона шукала місце, де колись був Низький замок Гербурта. Це потрібно їй, щоб якомога точніше відтворити топоніміку місцевості, на якій розгортаються події її роману «Магнат» [11].

У записі від 22 жовтня 2012 року, названому «Есе про Гербурта», авторка щоденника зауважує: «Ввести в культурний обіг бодай одне забуте ім'я – добра її справа. Особливо, коли відчуваєш містичний зв'язок з людиною, якої давно нема, але образ її тривожить, часом втішає, як найліпший приятель, допомагає, надає твоєму життю сенсу. Буває так, що це треба робити з обов'язку, але харизма тієї особи обволікає, задаровує, дух її заволодіває твоїм тілом на добре чи зле. Як я розумію цих одержимих. Вони вже не самотні. Вони перебувають в єдиному полі, де часу не існує» [10, 165]. У записі, зробленому через три дні, 25 жовтня 2012 року, Г. Пагутяк зізнається, що дедалі глибше поринає у світ Яна Щасного Гербурта, «долю якого повторюю, бо нікому вже не вірю» [10, 166].

Записи в щоденнику Г. Пагутяк здебільшого пов'язані з її роботою над романом про Гербурта, над яким тоді працювала. Навіть тоді, коли ім'я магната не згадується, відчувається, що Г. Пагутяк живе подіями, які зображує у творі, щораз проводячи паралелі між минулим і сучасним: «Вчора йшла по центру, побачила лоток зі сріблом і золотом, хитнулась назустріч: мені ж треба купити на хрестини подарунок. І раптом зрозуміла, що це мій волинський шляхтич (Северин Никловський, один з головних героїв роману «Магнат». – О. Г.) має в неділю йти на хрестини у Тернаву, а не я. І у 1617 році, а не в 2012-му» [10, 171]. Письменниця зазначає, що ці слова писалися увечері, а, отже, її «підсвідомість працювала» [10, 171], вибудовуючи сюжет майбутнього роману. Художні образи Г. Пагутяк, за її словами, сприймає як мову символів та шифрів. Цією мовою «можна читати вже прочитані книги як цілком нові. Але ніхто так не читає, бо треба довго шукати ключ» [10, 179]. На підтвердження цієї думки авторка щоденника згадує твір Яна Щасного «Геркулес слов'янський», ставлячи його в один ряд з «Гаргантюа і Пантагрюелем» Ф. Рабле і «Дон Кіхотом» М. де Сервантеса.

У записі від 16 грудня 2012 року Г. Пагутяк знову повертається до свого роману про Яна Щасного, згадуючи про те, як вона перенесла образ Слуги із Добромиля в новий твір. Ця інтертекстуальність, на її погляд, «додасть іншого акценту начебто історично-біографічному тлу, дуже пристойному, без містики» [10, 183]. Наступного дня письменниця занотовує: «Вночі надворі світло, чи то від снігу, чи від місяця. У мене в романі також зима та й зима. Замок Гербуртів на Сліпій горі» [10, 183]. Мозок письменниці працює над новим романом. Вона жалкує, що не змогла побувати в місцевості, де розгортаються події її роману взимку.

Багато записів у щоденнику Г. Пагутяк – це звичайні афоризми: «Початок нового – це закінчення старого» [10, 56]; «Лев збирає інформацію, щоб зробити вирішальний стрибок» [10, 71]; «Людське тепло, загорнуте в кокон одежі, не зігріє вулицю» [10, 72]; «Записи в щоденнику, як листки, що падають з дерева. Впавши – стають чужими одне одному» [10, 135]; «За все прекрасне заплачено самотністю і болем» [10, 184]; «Світ змінює не воля до життя, а воля до смерті» [10, 184].

Щоденник Г. Пагутяк – це ще й записи її роздумів про природу творчості. Вона її пов’язує з пам’яттю: «У творчості я покладаюсь на пам’ять» [10, 186]. На думку авторки щоденника, «письменник не мусить мати власної літературної теорії, важливо, щоб він дотримувався певних творчих принципів і час від часу контролював себе» [10, 161]. Власні думки Г. Пагутяк про творчість оригінальні. З її точки зору, «творчість – це самоорганізація і виявлення невидимого. Тому вона має таку сильну психотерапевтичну дію» [10, 173]. Письменниця відверто пише про ті страхи, які супроводжують її у творчому процесі: «Щоразу, коли сідаю писати, боюсь, що не зумію. Мушу спочатку подолати страх, звикнути до білого паперу. Завжди одне й те саме. Дуже рідко сідаю, щоб вхопити думку за хвіст і не дати їй зникнути. Зате вночі слова приходять цілими сторінками, не дають спати. Або навіть цілі сюжети» [10, 34].

Галина Пагутяк часто залишає в щоденнику свої відгуки про прочитані книги, здебільшого про світову класику. Вони переважно лаконічні. Інколи – це лише назви творів: «Гонитва» Кортасара, «Чарівна гора» Томаса Манна, «Бідні люди» Ф. Достоєвського, «Мандри Гуллівера» Дж. Світа, «Потяг точно за розкладом» Г. Бйолля. Часом це короткі емоційні враження: «Гарно починати весну, читаючи “Георгіки” Вергілія чи “Труди й дні” Гесіода» [10, 85]. Інколи запис є більш розлогим, він містить ще й роздум письменниці, спровокований згадкою про твір класика: «Магелланова хмара» Станіслава Лема. Один із членів космічної експедиції втратив контроль над собою від хвороби і націлює пістолет на товариша. Той тихо питає: «“Невже ти можеш вбити людину?”» Чоловік затуляє обличчя руками, плаче. Звісно, він не може. 2069 рік за земним календарем. Ніхто не буде нині ідеальний світ без насильства. Швидкість цивілізаційного потягу збільшується. У ньому чотири вагони, як чотири коні Апокаліпсису: захланність, неосвіченість, розбещеність і агресія. Попереду – смерть. Усе почалось наприкінці 60-х років» [10, 150].

У записах Г. Пагутяк є й записи її роздумів про українську класику, зокрема про творчість Т. Шевченка. Вона інакше бачить Шевченка, ніж багато хто з сучасників: «Мій Шевченко – це той, якого я читаю в оригіналі, не вдаючись до послуг коментаторів і дослідників. <...> Звичайній людині не збагнути феномен Тараса Шевченка-поета і мислителя. Психологічний портрет, створений професіоналами, міг би багато чого прояснити» [10, 90]. У щоденнику вона веде мову не лише про класику, а про новітню українську літературу. 1 серпня 2012 року вона зазначає: «Не можу натішитися книгою Юлії Мельникової “Львів самотніх сердець”, така вона гарна і тепла» [10, 142]. Оцінки письменниці не лише емоційні, вони часом навіть афористичні: «Що мене найбільш приваблює в цій книзі – природність неприродного» [10, 142].

Окремі записи в щоденнику стосуються сновидінь. Онірика в документальних жанрах зустрічається нечасто. Г. Пагутяк використовує її також досить рідко. Зокрема, в записі від 26 вересня 2012 року вона нотує таке: «Мені приснився сон, ніби я стою в черзі за молоком з літровою банкою, довго і терпляче. Підходить вихователька з дітьми-сиротами, геть обдертими. Я їй

кажу, що стою тут від 10 години ранку. Врешті я виходжу з черги, бо не маю кришки закрити банку, і я можу розхлюпати молоко» [10, 157]. Цей сон нагадав письменниці 1990 рік, коли вона ніяк не могла дістати молока доньці, «бо всюди стояли величезні черги» [10, 157]. Їй згадалося, як тоді «стояла в довжелезній черзі в магазині. Там стояла також жінка з неадекватним хлопчиком років восьми, який підходив і бив людей. Вдарив він і мене. Але всі мовчали» [10, 157]. Сон ніби активізував пам'ять Г. Пагутяк, вона пригадує, як у далекому дитинстві «стояла з горнятком під стайнею і цьоця Кася наливала мені тепле спінене молоко просто з відра, а часом доїла в горнятко. Я випивала його одразу» [10, 157]. Запис від 4 листопада 2012 року також є оніричним. Г. Пагутяк зауважує, що їй наснилися «два чорні камені, схожі на вугілля, які називались батарейки пекла» [10, 169]. Коментуючи цей сон, вона зазначає, що «нічого пекельного у сні не було. Я виміняла ці камені на інші, напівкоштовні. А може, тільки збиралась виміняти. У цей момент мене турбувало, як я повернусь додому. Це було реально, але втомливо» [10, 169]. Роздумуючи далі над сутністю побаченого уві сні, Г. Пагутяк приходить до висновку, що сон є «неприхованим бажанням позбутись майбутніх страждань, усієї тієї чорноти, що назбиралася останній час, яку я ввїбрала з інтернетівських новин, з життя за вікном» [10, 169]. Відчуваєш, що все це дуже обтяжує серце письменниці. 13 грудня 2012 року вона занотовує: «Сни змінились. Вони стали більш керованими. По них я можу визначити, чого насправді потребую зараз, а на що слід звернути увагу» [10, 181]. Як приклад, вона наводить свій сон. Їй наснилася школа співу з методикою, як у відомій п'єсі Б. Шоу «Пігмаліон». Наставник прагне знайти у кожної жінки її справжній голос, звільнивши «від страху, зневіри, відчаю» [10, 181]. Раніше письменниці також снилося, що її змушують виходити на сцену, щоб грати якісь ролі, змісту яких вона не знає. Те, що зараз ролі виконують інші, вона вважає добрим знаком, а не проявом її примирення з навколишнім світом: «Я опинилася на безпечній відстані від нього» [10, 182].

Як засвідчено записами, інколи сновидіння служать поштовхом до написання певного художнього твору. Так, у записі від 16 січня 2012 року Г. Пагутяк наголошує: «Кілька років тому мені приснився сон, і вранці я написала “Розповіді прочанина”, дуже дорогу для мене річ, алегорію свого життя» [10, 60].

Деякі записи в щоденнику є виявом вболівання письменниці про майбутнє своєї держави. Зокрема, 29 квітня 2012 року вона занотовує, що їй комфортно жилося б у будь-якій державі, але не в Україні: «Не тому, що мені так погано, а тому, що соромно від безсилля» [10, 112]. На її думку, життя в Україні, «як над прірвою. Кожної миті ми можемо попрощатися з мирним побутом, втратити все, що маємо» [10, 112]. Події наступних років підтвердили, що Г. Пагутяк мала рацію: війна на Сході суттєво змінила Україну.

Отже, щоденник Г. Пагутяк є досить складним документальним твором, який має ознаки класичного щоденника (відносна регулярність записів, об'єднання їх авторським баченням, відсутність єдиного сюжету, оцінки

прочитаних книг), а в окремих параметрах простежується відхід від традиційної манери щоденникових записів (тяжіння до нотаток, слабка подієвість, навіть відвідини Ізраїлю ледве окреслені в тексті, заглибленість у творчий процес, локалізованість простору – Львів). Для історика літератури важливим у щоденнику Г. Пагутяк є спостереження над етапами її творчої роботи над романом «Магнат», означення місцевості, що визначає простір зображених у ньому подій, оприявлення спроб психологічного осмислення подій і вчинків героїв. Для теоретика літератури в щоденнику Г. Пагутяк суттєвою є інтертекстуальність, зокрема й внутрішня, що потребує подальших досліджень.

Список використаних джерел

1. Галич О. А. Війна в щоденниках українських письменників (В. Винниченко, О. Довженко, А. Любченко, О. Гончар) / О. А. Галич // Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту): зб. наук. праць. / Ред. кол.: Н. І. Заверталюк (наук. ред.) та ін. – Дніпропетровськ: Вид-во ДНУ, 2008. – Вип. 8. – С. 22–35.
2. Галич О. А. «Найінтимніші записи своїх думок»: жанрові особливості щоденника В. Винниченка / О. А. Галич // Наукові записки. Серія: Філологічні науки (літературознавство, мовознавство). – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2005. – Вип. 62. – С. 42–49.
3. Галич О. А. Олесь Гончар у вимірах non fiction: монографія / О. А. Галич. – Луганськ: Книжковий світ. 2011. – 260 с.
4. Галич О. А. Особливості щоденника Аркадія Любченка / О. А. Галич // Наукові записки. Серія: Філологічні науки (літературознавство). – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2006. – Вип. 69. – Ч. I. – С. 121–128.
5. Галич О. А. Специфіка щоденника як жанру мемуарної літератури / О. А. Галич // Література Фольклор. Проблеми поетики. – Вип. 31. – Ч. 2. – К.: ВЦ «Твім інтер», 2008. – С. 5–24.
6. Галич О. А. У вимірах NON FICTION: Щоденники українських письменників XX століття: монографія / О. А. Галич. – Луганськ: Знання, 2008. – 200 с.
7. Галич О. А. Щоденник / О. А. Галич // Література non fiction: теоретичний вимір: монографія / Упорядник Т. Ю. Черкашина; наук. ред. О. А. Галич. – К.: Видавничий дім Дмитра Бурого, 2018. – С. 143–153.
8. Галич О. А. Щоденник як мемуарний жанр / О. А. Галич // Вісник ЗНУ. Філол. науки. – 2013. – №3. – С. 31–36.
9. Галич О. А. Щоденник як мемуарний жанр: проблеми класифікації / О. А. Галич // Вісник ЛНУ імені Т. Шевченка (філологічні науки). – 2011. – № 3 (214) лютий. – С. 105–111.
10. Пагутяк Г. Кожен день – інший: Щоденник / Галина Пагутяк. – Львів: ЛА «Піраміда», 2013. – 192 с.
11. Пагутяк Г. Магнат: роман / Галина Пагутяк. – К.: А-БА-БА-ГА-МА-ГА, 2014. – 256 с.

Halych O. A. Youth specification of Galina Pagutayak

The diary for the millennial history of Ukrainian literature has undergone significant transformations, modifications and genre modifications, until it has become a genre of modern documentary literature, which in the West is called the literature non fiction. The genre features of the diary are chronological, fragmentation, fragmentation, sharp change in the angles of the image, literary idiosyncrasies of the phrase, its stylistic unconsciousness, sometimes ending in the middle, incompleteness of thought.

The article analyzes the genre specificity of the diary of Galina Pagutyak. He is a fairly complex documentary that has the features of a classic diary, and in some parameters goes beyond its limits. The historian of literature from the diary of the writer can trace the stages of the author's creative work on the novel "Magnat", get acquainted with the area where the events took place, comprehend the psychology of events and actions of the heroes. For the theorist of literature, the essential feature of her work is intertextuality. Characteristic feature of the diary G. Pagutyak is an internal intertextuality, due to which the author's writings are associated with the works written earlier, artistic designs and their implementation, which makes it possible to grasp deeper the essence of a number of works of the writer.

Key words: documentary, diary, genre, intertextuality, specifics.

УДК 821.164.2.09

О. В. Гонюк (м. Дніпро)

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ ПОЛІФОНІЗМ РОМАНУ В. ЛИСА «КАМІНЬ ПОСЕРЕД САДУ»

У статті розглянуто жанрово-стильовий поліфонізм роману В. Лиса «Камінь посеред саду», визначено специфіку поєднання жанрових ознак філософського роману та детективу з елементами психологізму й містики. Виявлено жанрово-стильові домінанти твору: жанрові модифікації, відображення внутрішнього світу особистості, мозаїчність сюжету, фрагментація оповіді, інтертекстуальність, гра з читачем. Поліфонію стилю висвітлено на ідейно-тематичному та наративному рівнях, виявлено особливості творення образів.

Ключові слова: поліфонія жанру, філософський роман, екзистенційні мотиви, наративна структура, інтертекстуальні вкраплення.

В статье рассматривается жанрово-стилевой полифонизм романа В. Лыса «Камень посреди сада», освещается специфика сочетания жанровых признаков философского романа и детектива с элементами психологизма и мистики. Определяются жанрово-стилевые доминанты произведения:

жанровые модификации, отображение внутреннего мира личности, мозаичность сюжета, фрагментация повествования, интертекстуальность и игра с читателем. Полифония стиля раскрывается на идейно-тематическом и нарративном уровнях, определяется особенность создания образов.

Ключевые слова: полифония жанра, философский роман, экзистенциальные мотивы, нарративная структура, интертекстуальные вкрапления.

Жанрова модифікація визначає поліфонічний прозовий дискурс творів сучасних митців, зокрема романістики В. Лиса, яку О. Герасим'юк, О. Забужко вважають справжнім волинським феноменом. «У сучасному лінгвістично поінформованому літературознавстві категорія жанру гнучка і не обмежена традиційними поняттями про три роди (епічний, ліричний, драматичний) та їхні під і підпідкатегорії», – стверджує М. Павлишин [6, 173]. Особливістю романістики В. Лиса є поліфонія її жанру та стилю.

В. Лис – журналіст, драматург, прозаїк, «Золотий письменник України», багаторазовий призер «Коронації слова», «Людина року», автор «Найкращого роману десятиріччя» («Століття Якова»), після якого, на думку О. Забужко, «склад “першого ешелону” сучасної української літератури доведеться переглянути» [3, 6]. Прозовий доробок цього майстра слова високо поцінований у літературознавчій науці, а вихід друком кожного нового його твору щоразу стає резонансною подією в наукових та читацьких колах. В. Агеєва, С. Бородіца, О. Герасим'юк, О. Забужко, А. Кривопишина, В. Погорецький, Я. Поліщук відзначають дотичність романістики письменника до естетики постмодернізму та вважають доцільним вивчати її в межах постмодерністського дискурсу. «Камінь посеред саду» (2005), «Графиня» (2010), «Століття Якова» (2010), «Соло для Соломії» (2013), «Діва Млинища» (2016) та інші романи В. Лиса завжди «новаторські, багатоаспектні (поліфонічно, наративно, проблемно-тематично, образно, подекуди парадоксальні)» [1, 80].

Н. Букіна, А. Кривопишина побіжно торкнулися проблеми жанрових модифікацій творів письменника. Зокрема, А. Кривопишина в статті «Поетика жанру сучасного історичного роману (на матеріалі романів Василя Шкляра «Чорний ворон» та Володимира Лиса «Століття Якова»)» простежує взаємовплив жанрів історичного роману та родинної саги з її мелодраматичними колізіями. Н. Букіна звертає увагу на готичні елементи та містичне начало в романі В. Лиса «Графиня». Разом з тим його роман «Камінь посеред саду» на сьогодні дещо залишився поза увагою літературознавців. Жанрово-стильовий поліфонізм твору вперше став предметом нашої наукової розвідки, оскільки в зазначеному аспекті роман не досліджувався.

Жанрові модифікації, специфіка заглиблення у внутрішній світ особистості, мозаїчність сюжету, фрагментація оповіді, інтертекстуальність, апелювання автора до вічних образів і мотивів, гра з читачем – жанрово-

стильові домінанти роману В. Лиса «Камінь посеред саду». Поліфонія жанру в ньому оприявнюється як синтез ознак філософського роману, детективу й елементів психологізму та містики. В. Лис визначив жанр твору «Камінь посеред саду» як психологічний, «внутрішній» детектив. На нашу думку, твір тяжіє до жанровизначення «філософський роман», оскільки в ньому превалює екзистенційне, філософське начало, що простежується у відтворенні шляху головного героя Андрія Трояна до себе справжнього, його пошуків сенсу життя: «Тоді хтось підійшов до мене. Левчук або Комаров. Ні, таки Комаров. “Куди ти йдеш?” “До себе” “У село?” “Ти не зрозумів. Не в село, а до себе”» [5, 65]. У пошуках так званої «дороги до себе» герой відчуває себе «плавцем, який прибився до найближчого берега»: «Досі мій берег, мій справжній берег лише даленіє, а я все плив і плив до іншого» [5, 151]. Із символічним образом плавця пов'язаний екзистенційний мотив закинутості людини у світ і покинутості в ньому.

Отже, акценти в романі зміщено: детективна сюжетна лінія – розслідування причини загадкової смерті Андрія, самогубства чи вбивства – відступає на другий план. Разом із тим потрібно відзначити неординарне художнє письменницьке вирішення – розслідування загиблیم власної смерті, причин, що її зумовили. Екзистенційні мотиви твору тісно поєднані з моторошними готичними: наскрізна атмосфера жаху нагнітається в описі туману, а також через використання звукової психологічної мікродеталі – «розпачливе жіноче голосіння»: «Туман виповзав із саду, схожий на шкіру брудного сірого кошлатого звіра. І зсередини цього звіра лунало розпачливе жіноче голосіння» [5, 5]. На тлі моторошної картини туманного ранку, коли лунає голосіння матері над загиблیم сином, подається портретна характеристика загиблого. Андрій Троян на момент смерті характеризується автором-оповідачем як «чоловік років тридцяти п'яти, середнього зросту, але не дуже худий» [5, 6]. Опис зовнішності героя пунктирний, беземоційний, без заглиблення у внутрішній світ. Проте в його самохарактеристиці зауважено, що він «такий собі цілком благополучний джентльмен зростом сто сімдесят п'ять сантиметрів і вагою сімдесят сім кілограмів – майже ідеальні пропорції. А душа? Але в душу ніхто не заирне, окрім мене самого» [5, 8]. У сповідальних монологах Андрія інформовано про його душевний злам і втрату бажання жити. «Коли бути до кінця відвертим перед самим собою, то я досить слабка людина» [5, 22], – констатує Андрій, який постійно «не певен у собі» [5, 12]. Герой був блискучим студентом, подавав надії, проте не «відбувся», про що йдеться у звинувачувальному монолозі його дружини Магди, котра відчуває себе «обдуреною жебрачкою» та не може більше жити з обманутими сподіваннями: «Ти надто багато надій подавав, золотко. Пригадай, як ти обіцяв, що будеш іти вгору, варто нам лише закінчити інститут. Як будеш робити мало не геніальні відкриття. Де вони, твої успіхи і відкриття? Твоя кар'єра? Твої всесильні друзі?» [5, 29]. Розлад у стосунках із Магдою майстерно передається через оксиморонний образ дзвінкої тиші: «тиша в нашій кімнаті була частинкою нашого ритму, точніше, аритмії. Ця аритмія не так давно почала

давати про себе знати дедалі частіше й частіше, і спинити, налагодити плин часу, судженого для нас обох, з якоїсь пори не стало снаги» [5, 28].

Покинаний коханою дружиною, Андрій занурений в екзистенційний вакуум: «Я раптом фізично відчув довкола себе порожнечу. Неначе я сам-самісінький на величезному стадіоні. Почував себе цілою юрбою, якій ні з ким спілкуватися і сперечатися, бо нікого більше на стадіоні немає. Це було дивне відчуття, аж я здригнувся й оглянувся довкола. А втім, поруч мене й справді було порожньо – і праворуч, і ліворуч на якийсь десяток місць. Я наче кимось спеціально посаджений в карантин» [5, 26]. Герой змушений жити в абсурдному світі нелюбові, що, безперечно, посилює його депресивний стан. Урешті-решт Андрій відчуває, як у душі «щось обірвалося й покотилося вниз» [5, 14], з'явилося усвідомлення внутрішньої порожнечі: «можна стояти за дошкою, можна креслити, можна, все можна, але навмисне час не підженеш, не витравиш із себе порожнечу» [5, 21]. Він аналізує власні відчуття відсторонено, з позиції Іншого: «...я довго стояв, розглядаючи себе в дзеркалі, примощеному над умивальником. На мене дивилося чуже застигле обличчя» [5, 83]. Відчуження героя поступово посилюється: «Дивна річ, наступної миті прийшло відчуття, що я теж чужий. Чужий самому собі» [5, 30]. Колись кохана, дружина тепер сприймається теж як чужа: «Вона стояла навпроти мене – ставна, вродлива і ...чужа. Те, що вона мені чужа, я відчув майже фізично, навіть здивувався, що помітив це лише зараз» [5, 30]. Покараний долею вдруге за слабкодухість смертю немовля, народженого наркоманкою Люсею, Андрій відчув себе бездушною лялькою, манекеном у руках долі: «ми стоїмо біля вітрини, коло цих безглузких манекенів, жалюгідної пародії на людей, і раптом я з жахом усвідомлюю, що ми до біса на них схожі» [5, 216]. Проте, приречений на самотність і страждання, герой надто пізно усвідомив справжню природу своїх почуттів: «Самота, якої так боявся сьогодні, змусила вчепитися за Люсю» [5, 138].

Невипадково, на наш погляд, у текст уведений екзистенційний мотив гри. Герої роману грають у життя, ніби актори на сцені. Шеф Андрія «грає» роль поміркованого керівника. Як уважає Андрій, він «...просто кепкує з нас. Він знає наші наміри й охоче веде гру, поступово домагаючись невидимої переваги» [5, 15]. Андрій усвідомлює, що не живе насправді, а грає в життя, як колись грав у драматичному гуртку нав'язану вчителькою роль. У його стосунках із дружиною «теж була натужна гра у веселість, у “все добре”» [5, 66]. Оговтавшись після розриву з Магдою, Андрій прагне почати своє життя спочатку, що означає для героя «почати нову гру» [5, 62].

Самотність і відчуження штовхають Андрія на алогічні вчинки. Самотній у натовпі й наодинці з собою, він іде в гості до незнайомої бабусі, блукає вулицями нічного міста, марить: «Мої ноги несли мене вулицею, я йшов далі, як автомат, і часом мені здавалося, що на вулиці лишаються люди, у яких моє обличчя» [5, 58]. Намагаючись утекти від самого себе, герой прагне «сховатися за спинами інших людей, швидко втекти, розчинитися в натовпі» [5, 22]. В. Лис удається до містифікації, послуговується прийомом двійництва:

нібито марячи, Андрій знайомиться зі своїм братом-близнюком, а насправді ж бачить «реалізованого» себе, такого, яким мав би стати, – бізнесмена на дорогій «ауді»: «Цей чоловік був схожий...схожий на мене, та що там схожий, як дві краплі води, – геть викапаний я! Хіба що ледь-ледь мужніший, кремезніший. Наче мій брат-близнюк» [5, 37].

Поліфонізм наративної структури твору досягається шляхом переплетіння голосів усезнаючого автора-оповідача та головного героя, позиції яких рівноправні, уведення в оповідь картин марень, шляхом ретроспективного заглиблення в далеке минуле. Багатоголосся посилюється введенням у канву оповіді голосів випадкових перехожих, які слухає Андрій Троян, блукаючи містом: «Уривки розмов, за які я намагався вхопитися, нічого не давали й нічого не пояснювали: – Він учора нагадав мені...– Відчуваєш, якого це кольору?... – Чому він так сказав...» [5, 59]. Ці репліки посилюють відчуття непотрібності героя, його відчуження в соціумі. Множинність самотійних, незлитих голосів і свідомостей звучить в унісон із голосом усезнаючого автора-оповідача, а також головного героя: «Голоси належали тим, з ким я вчився і працював колись, багатьох уже позабував, часом пам'ятав якусь фразу або дві... “Ти невдаха...” “Невдаха...” “Ти втікав...” “Утікав...”» [5, 75].

Поліфонізм оповіді зумовлений особливостями її реалізації, зокрема включенням інтертекстуальних вкраплень у вигляді алюзій та ремінісценцій. Наприклад, назва твору апелює до образу Вічного Саду, Раю, Едему. Образ каменю наділений подвійною семантикою. Це «великий чорний каменисько, висотою до метра, може, трохи більше, напівкруглий, з кількома стесаними кутами» [5, 7]. Водночас образ «каменю посеред саду» є втіленням життєвого непомірно важкий тягаря, який буквально розчавив головного героя, що підкреслено і ситуацією, де Андрія знайшли в саду придушеним каменем. Таким чином, образ каменю стає символом долі.

Образ Магди, дружини Андрія, – прозора алюзія на біблійну блудницю Марію Магдалину («Магда, Магдочка, Магдалена... Я гірко усміхнувся. Батьки, називаючи її отак, мали рацію. Вона була до біса вродлива. Грішниця Магдалена. Хоч та, здається, була Магдалина, через “и”...» [5, 52]), а в основі характеристики жінки-мрії Андрія ремінісценція з давньогрецького міфу про Афродіту: «Вона виходила з піни, а за її плечима вигравало море. Ступала обережно – самими кінчиками пальців, мовби скрадалася до мене. “Афродіта”, – подумав я глумливо» [5, 35].

Таким чином, поліфонізм роману В. Лиса «Камінь посеред саду» на рівні жанру реалізовано в органічному поєднанні ознак різних жанрів. Поліфонія стилю виявляється на ідейно-тематичному рівні, у специфіці творення образів, на рівні наративної структури. Наявні в канві оповіді інтертекстуальні вкраплення посилюють ефект багатоголосся. Письменник порушує проблеми віднайдення героєм сенсу людського буття, абсурдності людського існування.

Список використаних джерел

1. Бородіца С. Рецепція прози В. Лиса в сучасному українському літературознавстві // С. Бородіца // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету ім. Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство. – 2016. – № 1 (36). – С. 80–85.
2. Букіна Н. В. Модифікації готичного в сучасній українській прозі / Н. В. Букіна: автореферат на здобуття наук ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 – українська література. – К., 2016. – 192 с.
3. Забужко О. Направду добра книжка / О. Забужко // Лис В. Століття Якова. – Х.: Клуб сімейного дозвілля, 2011. – С. 5–6.
4. Кривопишина А. Поетика жанру сучасного історичного роману (на матеріалі романів Василя Шкляра «Чорний ворон» та Володимира Лиса «Століття Якова») / А. Кривопишина // Spheres of culture: Journal of Philological, Historical, Socials and Media communications, Political Science and Culture studies. Lublin, 2013. – Volume IV. – P. 96–103.
5. Лис В. Камінь посеред саду: роман / В. С. Лис. – Х.: Клуб сімейного дозвілля, 2016. – 256 с.
6. Павлишин М. Чорнобильська тема і проблеми жанру / М. Павлишин // Павлишин М. Канон та іконостас: Літературно-критичні статті. – К.: Видавництво «Час», 1997. – С. 175–183.

Annotation

Goniuk O. V. The genre-style polyphony of the novel “Stone in the middle of the garden” by V. Lys

The genre-style polyphony of the novel is considered in the article of V. Lys “Stone in the middle of the garden,” where the specificity of combining the genre features of a philosophical novel and a detective with elements of psychology and mysticism is explored. Style polyphony is studied on ideological-thematic and narrative levels and the specificity of creating images is determined.

Actuality of our article conditioned by that genre-stylish polyphony of the novel of V. Lys “Stone in the middle of garden” is examined first. In the declared aspect this work in modern literary criticism is not investigational.

Genre modifications (the specifics of combining a philosophical novel and a detective story), reflection of the inner world of personality, mosaicism of plot, fragmentation of narration, intertextuality, address to eternal characters and reasons, a game with a reader are the genre-stylish dominants of work that are determined.

Key words: *polyphony of the genre, philosophical novel, existential motifs, narrative structure, intertextual inclusions.*

**«ТВОЇМ БУДУЩИМ ДУШУ Я ТРИВОЖУ...»:
ІВАН ФРАНКО – НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНИЙ
БУДІВНИЧИЙ УКРАЇНИ**

У статті звернуто увагу на провідні ідеї українського письменника, ученого Івана Франка, зокрема на ті питання, які тривожили теоретика української літератури – питання будущини українського народу. Виявлено, що І. Франко розглядав творення культурного організму (української нації) й набуття національної ідентичності як інтеграційний процес, спрямований на вироблення певної системи цінностей. Доведено, що ідеї Івана Франка й сьогодні залишаються важливим чинником для формування української нації як культурного організму.

Ключові слова: націоналізм, національна свідомість, національна ідентичність, культурний націоналізм, просвітництво.

В статье рассмотрено ключевые идеи украинского писателя, ученого Ивана Франка, а именно те вопросы, которые тревожили теоретика украинской литературы – вопросы будущего украинского народа. Установлено, что И. Франко рассматривал создание культурного организма (украинской нации) и приобретение национальной идентичности как интегрированный процесс, который направлен на создание определенной системы ценностей. Доказано, что идеи Ивана Франка и сегодня остаются одним из важнейших факторов для формирования украинской нации как культурного организма.

Ключевые слова: национализм, национальная осознанность, национальная идентичность, культурный национализм, просветительство.

Відходив у вічність цей універсальний геній у день похмурий 28 травня 1916 року. Остання в житті Івана Франка ніч була неспокійною, тривожною, майже без сну. Знесилений хворобами, безпорадний поет раз-у-раз намагався піднятися з ліжка, поривався до вікна, до світла, але в саду, затіненому горіхом, яблунями і вишнями, нічого не проглядалося. Нетерпеливо чекав ранку – хотів побачити сонце. Але небо було щільно загорнуте в густі хмари і годі було сподіватися, що незабаром розвидниться. Не дочекався... зустрічі із сонцем і відійшов о 16 годині [3, 300–301]. І рівно в цій годині, в ту мить, коли хтось із доглядачів хворого зупиняв годинник, а інший, завішував дзеркало рядом, крізь густі хмари пробилось сонце, яскравими променями пронизало сад і висвітлювало вітальню, у якій на цератовому дивані впокоївся навіки духовно-інтелектуальний будівничий «золотих мостів зрозуміння і спочування» між народами, культурами і віруваннями. На його страдницькому обличчі

закарбувалася велика втома і тяжкі фізичні й морально-психологічні страждання.

Був в останні роки свого життя І. Франко самотнім і фізично безпорадним. Обидва сини (найстаршого Андрія поховав три роки тому) були на фронтах Першої світової війни: Тарас, учитель гімназії, воював в австрійській армії на італійському фронті, молодший – Петро, студент політехніки, пішов добровольцем до Українських Січових Стрільців, а донька Анна виїхала напередодні війни до своєї тітки до Києва. Мудра, розважлива його помічниця, дружина Ольга Федорівна переживала гострі напади спадкової душевної хвороби і перебувала в лікарні для душевнохворих. Проте цей фанатично відданий творчій праці письменник і вчений, вимучений тяжкими обставинами життя, паралічем рук, безсонням, переслідуваннями духами-демонами, хворими – на межі повної сліпоти – очима, тягнув до останніх днів свого життя, мов той віл, вози національного обов'язку: *«Як віл в ярмі, отак я день за днем / Свій плуг тяжкий до краю дотягаю; / Немов повільним спляюсь вогнем...»* І цей тяжкий щоденний труд на ниві національної літератури, науки, культури, освіти, політики, видавничої справи заради одного, ще в ранній юності вимріяного й осмисленого національного ідеалу: духовне воскресіння рідного народу в ім'я його світлої будущини, піднесення «почуття національної свідомості й солідарності в масах усього русько-українського народу», майбутня його горда постава «у народів вольних колі», бо глибоко вірив, що український народ осягне цей «ідеал національної самостійності в усякім погляді, культурнім і політичнім».

*О, ні! Не самі сльози і зітхання
Тобі судились! Вірю в силу духа
І в день воскресний
твого повстання.*

Виявляв всі сорок років своєї творчої діяльності (перший вірш «Великдень» написав у 15 років) колосальну працездатність, уміння мобілізувати фізичні сили і дух на щоденну, до фанатичного само зосередження роботу. За неповних 60 років життя Іван Франко (народився 27 серпня 1856 року) видав понад 6000 творів, із них 10 поетичних збірок та 1 збірку поем, 10 творів великої і 100 творів малої прози, 3000 наукових і публіцистичних праць із різних галузей знань та суспільного життя, переклав українською мовою близько 200 авторів із 14 та 37 національних літератур, видрукував 60 збірок оригінальних і перекладних творів різних жанрів, загалом опублікував 220 книжок і брошур [6]. Та серед неохопного огрому проблем і невідкладних завдань, які поставали перед Іваном Франком і які він сам для себе визначав, питання будущини українського народу тривожило його чи не найбільше. Так, поет і мислитель не сумнівався, що Україна неминуче постане як вільна, незалежна, національна держава, вірив: *«Та прийде час і ти вогнистим видом / Засяєш у народів вольнім колі...»* Однак питання, якими шляхами пролягатиме хода його народу до свободи і незалежності не було ним остаточно прояснено. То на перших порах, особливо в 1905 році, цю мету він

виношував сподіваючись на розвал Російської імперії, то мріяв досягти цього ідеалу через «культурно-економічну еволюцію», то згодом завдяки культурно-просвітницькій праці «на кожному полі», бо вкрай важливо, на його переконання, було обробити національне соціально-культурне поле так, щоб воно стало українським, «свобідним», полем духовного тяжіння. Тяжіння до свого, рідного, національного, бо як мислитель вірив, що національна держава – це культурно-політичне утворення, в основі якого є етнічне ядро, навколо якого формується колективна солідарність, а завдяки пасіонарній енергії національно свідомої еліти і будівничій потузі нації твориться культурно-духовна єдність.

Здавалося б, майбутнє України виразно промальовується в пролозі до поеми Мойсей: *«Та прийде час – і ти огнистим видом / Засяєш у народів вольних колі, / Труснеш Кавказ, вбережешся Бескидом, // Покотиш Чорним морем гомін волі / І глянеш, як хазяї домовитий, / По своїй хаті і по своїм полі»*. Та, І. Франко усвідомлює: цей шлях тривалий, важкий, кам'янистий, потребує великої подвижницької, саможертвовної праці, і ця праця лягає передусім на плечі народних провідників («Я не поет одної верстви, а цілого народу», – проголошує він), пророків свого народу, покликаних Богом для того, «щоб з рабів тих зробити народ».

Для Івана Франка було важливим відродити, виплекати чуття національної ідентичності, що можливо зробити під час мобілізації культурних ресурсів – мови, історичних і державоборчих традицій, спогадів, легенд і міфів, звичаїв і символів та інших священних національних елементів. І. Франко розглядав націю не лише як політичну категорію, не висував прямолінійно проблему формування етнічної спільноти та рівень суто політичної діяльності, а робив основний акцент на творенні колективної культурної ідентичності, на реалізації передусім культурно-освітніх, культурно-економічних, моральних цілей, що, на його думку, є визначальною передумовою, більше того, гарантією створення реальної чи потенційної нації власної держави. Так, у статті «Старе й нове в сучасній українській літературі» Іван Франко стверджує, що початок нового, двадцятого, століття бадьорить національні почуття тим, що на теренах під російської України «на наших очах dokonується глибока культурно-економічна еволюція» [9, 344]. Він був переконаний, що для творення «зверхньої культури» необхідна розвинута національна інтелігенція, «новий культурний клас»: «На зміну давньої, зовсім відірваної від народу, історично винародовленої освіченої середньої верстви народжується новий культурний клас, що з запалом щирою переконання рветься відновити свій національний зв'язок з народною масою, а поперед усього говорити одною мовою з нею і тим заробити початок неминуче потрібного для здорового життя кожної нації обопільного розуміння між масою й її освіченою меншістю. Язик народу може лиш тоді розвиватися й багатіти, коли ним користується для вислову своїх думок не сам простий люд, а власне його передові культурні верстви» [9, 345]. Дивився Франко на ці проблеми осягання цільності національного організму «з погляду вищої культури душі».

Іван Франко усвідомлював, що культура має особливу цінність і та цінність не сама по собі і лише для себе, вона є духовною силою, здатною єднати маси, творити з них націю і відкривати нові горизонти взаємодії і національних культур, і самих націй. Та головним, першочерговим для Франка було забезпечення через культуру усвідомлення етносом як на індивідуальному, так і на груповому рівні своєї незалежності до єдиної національної спільноти, яка черпає свою силу й енергію колективної солідарності, сенс свого історичного буття в культурі, мові, в культурно-історичній спадщині, духовній спорідненості, в етнічних міфах та історичних спогадах. Актуальність цієї концепції на той час була зумовлена передусім тим, що Україна на той час не була культурно об'єднана, вона була політично розчленована, поділена між двома імперіями, влада яких вважала і стверджувала, що українська нація не існує і не повинна існувати, а «всі заходи українофілів і націоналістів, щоб її витворити – пуста і з поступового погляду шкідлива, ретроградна забавка» [8, 68].

Оцінюючи працю Ю. Бачинського¹ «Україна irredenta», І. Франко (ним було написано дві реценції) гостро критикує визнання її автором як основи утворення самостійної України марксистських засад, але схвалює його позицію щодо необхідності її виходу з Російської імперії та потреби «розвивання української національності», стверджуючи, що Юліан Бачинський обґрунтовано «доказує, що Україна не тільки існує, але мусить швидше чи пізніше стати самостійною державою, витворити свою літературу і штуку, зукраїнчити всі різномірні елементи на своїй території, а бодай скупити їх довкола спеціальних українських інтересів економічних» [8, 390].

Водночас Іван Франко активно полемізував із драгоманівським запереченням такої культурницької діяльності, що визначалася як «неполітична культура». На його глибоке переконання, «само поняття “культури” містить у собі так багато політичних чинників (плекання мови, письменства, школи, народної освіти і т. п.)...» [9, 417], яка є, як вважає Франко, впливом «потреб і ідеалів сучасності», і плекає віру в національний ідеал – «ідеал національної самостійності в усякім погляді, культурнім і політичним...» [9, 416–417]. Але культурний націоналізм, як це впливає із роздумів і міркувань Івана Франка, не був лише етнічним або лінгвістичним явищем, реакцією української національно свідомої еліти на політичну й економічну систему життєдіяльності Австро-Угорської монархії та Російської імперії. Своєю літературною й науковою діяльністю він прагнув підвищувати культурний рівень нації, вважаючи культуру засадничим елементом в майбутній політичній мобілізації національної спільноти заради політичної незалежності. Для цього, на його думку, потрібно впроваджувати загальну освіту, наповнити етнічну спільноту відродженою історичною пам'яттю, символами й міфами, спогадами, цінностями і традиціями попередніх ідентичностей, виплекати українську

¹ Юліан Бачинський (1870–1940) – український політичний і громадський діяч, публіцист, дипломат. У своїй праці «Україна irredenta» обґрунтував концепцію неминучості самостійної України. У листуванні з М. Драгомановим автор наголошує на тому, що здійснення всіх соціалістичних ідеалів можливе лише за попередньо виборену політичну самостійність українського народу.

культурну ідентичність та політичну культуру. У такому контексті І. Франко дотримувався відомої вже на той час тези: міфосимволічне ядро забезпечує передусім націю силою національної ідентичності і є гарантією убезпечення її від асиміляційних зазіхань із боку інших націй.

Не випадково Іван Франко, проживаючи в Габсбурзькій монархії, де, як і в Османській та Російській імперіях, зародився етнічний або лінгвістичний націоналізм, наголошував на потребі пошуку «широкого простору для власної нації». Він вкладає в уста свого героя-полеміста Іларіона в діалозі «На склоні віку. Розмова вночі перед Новим роком 1901» таку визначальну характеристику минулого вже століття: «Те, що заповнює історію XIX віку, – відродження національностей, державних і недержавних, і боротьба за їх рівноправність, емансипація національного самопочуття і самопізнання, все те для XVIII в. було чимсь неможливим. А тим часом у XIX в. се якраз зробилося основою державної політики на всіх полях» [13, 423].

Отже, Іван Франко не відривав культурний націоналізм від політики, більше того, політична сфера в його розумінні, у його діяльності була поєднана зі сферою культури, науки, літератури і мистецтва. Необхідність такого пов'язання цих двох сфер – культурного і політичного націоналізму в державних умовах буття нації є важливою передумовою здобуття політичної незалежності. Згодом, уже в наші дні, відомий британський дослідник проблем нації та націоналізму Ентоні Сміт, по суті, розвине цю думку Івана Франка, стверджуючи, «що розвиток будь-якого націоналізму залежить від тісного поєднання, а то й гармонії культурного й морального оновлення спільноти з політичною мобілізацією і самовизначенням її членів» [4, 30]. Звісно, не поголовно усіх її членів, але має з'явитися та критична маса національно свідомих, національно відповідальних її лідерів, той конгломерат національної еліти, який і поведе народні маси до «заповітної землі» – до свободи і незалежності.

Не можемо не згадати й такий факт: після Другої світової війни Іван Багряний в еміграції обстоюючи думку, що «носієм української національної ідеї є нині не каста, не кляса чи якась спеціальна група, а український народ», що «носієм ідеї самостійної, незалежної України» є «українське робітництво й селянство, український трудовий народ» [7], по суті повторив викладені Іваном Франком у «Одвертому листі до галицької молодіжі» завдання: «Об'єднати всю різномовну і різнорідну масу населення України в єдину українську цілість» [1, 135].

І. Франко висловив думку, що шляхи до здійснення такого об'єднання нелегкі, хоч у статті «Між своїми» він писав: «бували часи мертвіші і глухіші», але в час «панування облуди і кривди людської», коли одна частина тогочасного суспільства запліднена бацилами москвофілів, інша визивно демонструє «своє духовне відчуження від рідної нації <...> ідеал національної самостійності в погляді “культурнім і політичним” <...> поза межами можливого»? І. Франко вже тоді був переконаний у тому, що творення, виковування національної держави має відбуватися шляхом єдності культури

і політики, що нині проголошують західні речники культурного націоналізму: «від культури до політики, від культурно-історичної спільноти до національної держави громадян» [4, 159]. На думку І. Франка, українська держава мала б мати виразний культурно означений образ, бути культурним організатором. Її сенс буття, її державно визначальний характер мав би впливати передусім із історичної культури домінантного етносу – культури українського народу. І ця національна культура мала б жити державо будівничу енергію національної спільноти, тією єдиною силою, яка формувала б громадянське суспільство.

«Письменник-робітник» Франко, який себе називав «пекарем, що пече хліб для щоденного вжитку», вважав чи не найважливішим своїм завданням: змагатися за піднесення національної свідомості свого народу, за утвердження національної солідарності, закликаючи провідників свого народу, передусім національних провідників, духовну та інтелектуальну еліту, терпляче і жертвовно нести в народні маси слово правди, віри і надії рідною мовою. Звертаючись до своєї батьківщини Франко з гіркотою визнавав: «Важке ярмо твоє, мій рідний краю, / Не легкий твій тягар» («Рефлексія»). У подоланні такого становища, на його думку, має бути дорога активного будівництва національної держави. У поступі до неї І. Франко особливої ваги надавав розвитку рідної мови, національної культури, науки, які мають стати орієнтиром суспільного поступу. Із закликом приступити до цієї «великої правди», «величезної дійової задачі» – «здвигнення нашої національної будови» [10, 404]. Із таким закликом звернувся І. Франко у «Одвертому листі до галицької української молоді» до своїх молодих однодумців. Українську націю Іван Франко уявляв як суцільний культурний організм. Тобто, як сформовану національну спільноту – єдину, нероздільну, здатну, здібну до самостійно культурного і політичного життя. У такій якості вона може бути відтворена при самовідданій, цілеспрямованій роботі української інтелігенції. І він бачив, що в австрійській Галичині поступово формується культурна база для розвитку української ідентичності.

У статті «З Новим роком» (1897) Франко закликає письменників, учених не собою, не своєю особою зацікавлювати публіку, а передусім «розбуркати в ній ідейне, духовне життя, бажання освіти й поступу, бажання естетичних вдоволень...» [11, 403]. При цьому він підкреслював, що культурний фактор передує політичному, бо національне будівництво передбачає набуття спільнотою ідентичності, а вже на цій основі – політичної організації та суспільної гармонізації в межах певної території.

Згодом через сто років один із найавторитетніших дослідників націоналізму, англійський філософ Ернест Гелнер у праці «Нації та націоналізм» обґрунтує тезу про те, що багато доведеться докласти зусиль і витратити часу для того, щоб гармонія культури і держави стала «націоналістичним імперативом», обґрунтує концептуальні засади культурної політики, культурного націоналізму, які практично реалізовував Іван Франко своєю науковою, духовною, літературною, політичною, видавничою і суто просвітницькою роботою. Франко на практиці довів, що нації і національність

дійсно можна і потрібно визначати у термінах культури, «на основі спільності культури», що згодом обстоюватимуть і Ернест Гелнер, і Ентоні Сміт, і Джон Гатчінсон, Ерік Д. Гобсбаум та ін.²

Іван Франко не випадково звертався саме до молоді, патріотичним обов'язком і національним завданням якої, на його думку, має стати мобілізація життєвої і творчої енергії рідного народу, здійснення культурної інтеграції всього, охоплюючи й закордонне, українство. Він закликав галицьку молодь «до інтенсивної, невсипущої праці над собою самими!», а саме – здобувати теоретичні й практичні знання, гартувати свою волю, наповнювати свої серця любов'ю до свого народу і виявляти цю любов «невтомною, тихою працею».

Сам Франко був ідеальним взірцем служіння інтересам рідного народу, організовуючи і забезпечуючи діяльність різного роду газет, журналів, видавництв, інституцій, «потрібних для культурного розвою на національним ґрунті». Підсумовуючи наприкінці життя в 1914 році свою працю заради пробудження свого народу, пробудження його до свідомого національного життя і побудови української національної держави, Іван Франко писав: «В своїй оце вже близько 40-літній діяльності я переходив різні ступені розвою, займався дуже різноманітною роботою, служив різним напрямом і націям, бо доводилося попрацювати немало, крім нашої української, також польською, німецькою та російською мовою. Та скрізь і звідси у мене була одна провідна думка – служити інтересам мого рідного народу та загальнолюдським поступовим, гуманним ідеям. Тим двом провідним зорям я, здається, не спроневірявся досі, ніколи і не споневірюся, доки мого життя» [9, 282]. Безперечно, «духовно-інтелектуальним подвигом» Івана Франка була його колосальна спадщина як провісника вільної України, його подвижництво на ниві формування духовно-культурного простору завдяки щоденній, важкій і невдячній праці в журналі «Друг», у виданні альманаху художніх творів «Дністрянка», у творенні журналів й альманахів «Громадський друг», «Дзвін», «Молот», «Зоря», «Товариш», «Народ», «Житє і Слово», «Громадський голос», у реалізації таких видавничих проєктів, як «Дрібна Бібліотека», «Наукова Бібліотека», «Хлопська Бібліотека», «Белетристична Бібліотека», «Універсальна Бібліотека», «Українсько-руська Бібліотека», «Мужнародна Бібліотека», «Всесвітня Бібліотека», «Міжнародна Бібліотека». А «Записки НТШ», спеціальні збірники НТШ, тематичні серії, «Літературно-національний вісник», упорядкування, редагування і видання творів в «Україно-руській Видавничій Спілці у Львові».

Надзавданням процесу формування культурної солідарної спільноти – української нації І. Франко вважав усвідомлену орієнтацію кожного її члена на особисту політичну відповідальність за майбутнє розчленованого імперіями рідного народу, за право нації бути господарем на своїй території, у своєму національному домі – власній державі. Саме тому Іван Франко прагнув

² Див.: Ернест Гелнер Нації та націоналізм. Джон Гатчінсон Культурний і політичний націоналізм. – Націоналізм: антологія / Упоряд. О. Проценко, В. Лісовий. – К.: Смолоскип, 2000; Ентоні Д. Сміт Культурні основи націй. Ієрархія, заповіт і республіка. – К.: Темпора, 2000.

мобілізувати й гуртувати нові творчі сили, передусім молоді, національну еліту, інтелігенцію задля творення цілості і єдності українського народу – цілісного організму.

Як стверджує австралійський спеціаліст з питань європейської етнічності та націоналізму Джон Гатчінсон, речниками культурного націоналізму, тобто, тими, хто мобілізує життєву силу нації, хто формує її ідентичність, «є не політики чи законодавці, а передусім історики і митці, які утворюють ті культурні та академічні спільноти, що якраз і покликані відкрити цю творчу силу в усіх її вимірах та надихнути нею всіх членів нації» [2, 655]. Україні вкрай потрібні були в часи Івана Франка, як і, до речі, в наш час, національно й соціально свідомі чільні діячі – патріотичні представники українського народу, діяльні речники культурного націоналізму, які могли б реалізовувати ідеї національної консолідації та мобілізації.

На початку ХХ ст. Іван Франко охоплював критичним зором етнічний материк, на якому протягом тисячоліття «виростала» національна спільнота – український народ. Він розумів, що аби всі етнічні території могли об'єднатися в національній державі, злитися в єдину державно-територіальну цілісність, необхідно організувати свідому працю «на полі нашого ділання» заради формування культурно суверенної української нації. Він сам жертовно робив «живе діло відродження» (М. Грушевський) і закликав інших до «розбудження національної свідомості в широких кругах нашої інтелігенції і прояснення задач і цілей національного розвою». Це була Франкова програма реальної політики культурного націоналізму, а отже, програма прокладання шляху до самостійності, до незалежності. Її реалізація передбачала передусім консолідацію національної еліти, яка на той час не була згуртована, національно не свідома, отже суспільно пасивна, не жертовна, а певна її частина заражена бацилами соціально-політичної мімікрії, ганебного пристосування до влади. Це не дивно, оскільки й сьогодні подібні політичні сили в Україні, які активно, всупереч національним інтересам, просувають геополітичні й економічні плани іншої держави. Уроком для сучасної інтелігенції є, наприклад, своєчасна реакція І. Франка на зловісну мобілізацію російських націоналістичних сил в українській Галичині та в під російській Україні, вбачаючи в цьому загрозу з боку самодержавного, монархічного націоналізму справі «здвигнення нашої національної будови в усій її цілості». Того ж 1905 року він пише ще одне звернення до галицької молоді, але вже до «москвофільської молоді» – статтю «“Ідеї” й “ідеали” галицької москвофільської молоді». Його мета – схилити галицьку москвофільську молодь до праці для рідного народу. Закликаючи користуватися рідною мовою, збагачувати духовну скарбницю українського народу. І. Франко вірить, що переважна частина галицьких молодих русофілів не дозволить увести себе в оману голосінням галицьких москвофілів-лібералів і москвофілів-поступців про «вселюдське братерство і всемірну любов», якими перейметься весь галицький люд і тоді «українство само собою зникне» [9, 585].

Дійсно, погляди І. Франка на тогочасну політичну дійсність, на взаємозалежність політики і літератури, і сьогодні сприймаються як урок для сучасника. Вражає й передбачення І. Франка 1905 року щодо трансформації Російської імперії в так звану демократичну і навіть у посткомуністичну Росію, «коли при кермі замість всевладного чиновника стане всевладний російський ліберал» – і буде впроваджувати «лібералізм капіталістичного складу», коли з'явиться «національний автократизм у ліберальнім і конституційнім плащі», що спостерігаємо в сучасній Росії. Існуючий нині імперський автократизм у Росії одягає ще й інші плащі – маскується то ідеєю «скерованої демократії», то ідеєю відродження «Великої Росії», хоч насправді це лише форми російського неототалітаризму чи імперського олігархічного авторитаризму. Як і концепції Митного союзу чи «Русского миру», що асоціативно можуть бути скорельовані на визначення Івана Франка: «знов продовження дотеперішньої політики руйнування, визискування та облуплювання окраїн для “добра” центра...» [9, 570].

Коли йдеться про те, що в сучасній Росії відроджуються і трансформуються на догоду ідеологічно-пропагандистській кон'юнктурі міфологічні засади російської імперської та комуністичної політики, на яких базувалися самодержавний і комуністичний режими, чи коли читаєш статтю «спеціаліста» з української історії, спів керівника Православного центру імперських політичних досліджень у Москві Міхаїла Смоліна, зокрема, його твердження: «Уже сегодня мы должны лестко встать на позицию, что южнорусские, малороссийские земли неотъемлемая часть Русского государства, что нет ни “украинского” народа, ни “украинского” языка, что все это идеологические фантомы» [5, 21]. І знову звертаємо погляд до часів Івана Франка, коли шалені від ненависті до всього українського, до мазепинського руху такі чорносотенські видання, як «Киевлянин», «Киев», «Вестник Союза русского народа», «Вестник Русского народного союза шимени Михаила Архангела», «Русская мысль», «Русское знамя», «Русская речь», коли антиукраїнські пасажі проголошували члени «Клубу русских националистов», з яких чи не половина мали українські прізвища. Аналогічно діють в сучасній Росії політологи, історики, культурологи, формуючи ідеологічні орієнтири геополітичних устремлінь новітньої Російської імперії.

Саме тому так важливо засвоїти й розвивати ідеї та практичні уроки Івана Франка як речника культурного націоналізму. І сьогодні вкрай важливою є проблема формування української нації як культурного організму. Він розглядав творення культурного організму і набуття національної ідентичності як інтеграційний процес, спрямований на вироблення певної системи цінностей, яку б сприйняли та засвоїли не лише українці, але й усі етноси, які проживають на українській території.

Саме з цією метою І. Франко у свій час здійснив переклад праці Гаустона Стюарта Чемберлена «Раса, нація, герої» і утверджував думку, що народ не здобудеться на політичну й економічну самостійність, якщо не сформується як українська нація – суцільний культурний організм, а для цього потрібно мати

свою, національну еліту, національну інтелігенцію, головним обов'язком якої буде «по всіх частинах і окраїнах нашої землі будити *почуття народної єдності, піднімати общеукраїнське народне самопізнання*» [10, 528–529].

Таких речників і провідників культурного націоналізму, яким був Іван Франко, вкрай потребує сучасна Україна, яка, по суті, втратила національний культурно-інформаційний простір, не веде системної національної освітньої і видавничої політики, не виробила системи національних цінностей і пріоритетів. За сучасними визначеннями, «культурні націоналісти є речниками морального оновлення; вони започатковують ідеологічні рухи в періоди суспільних криз для того, щоб реформувати систему світоглядних орієнтацій спільноти та запропонувати моделі суспільно-політичного розвитку, які б втілювали в собі стратегії модернізації» [2, 660]. Сьогодні ж ми є свідками неефективної модернізації українського суспільства, яка призвела до духовного знесилення нації, її морально-етичної і правової анемії, а державні органи обмежують свій вплив на формування життєвих – духовних, моральних, соціальних – цінностей народу. Це теж актуалізує для сучасника слова Івана Франка: «Розвій народності без розвою живого народу, його добробуту, освіти, рівності громадської і прав горожанських є або пустою мрією, доктриною, або штучним, тепличним витвором» [12, 335].

Недооцінка ролі національних цінностей і їх пріоритетів у консолідації українського суспільства руйнують із середини суспільний організм, витравлюють із людської душі віру, духовність і мораль. У подоланні такого стану, що спостерігається в сучасному нашому суспільстві, прикладом є діяльність таких подвижників національної справи, просвітителів і провідників українського народу, як Іван Франко, Михайло Драгоманов, Леся Українка, Борис Грінченко та ін. інакше ми не відчуваємо себе «нацією соціальною і солідарною в духовних і економічних інтересах...» Для цього потрібно, за словами І. Франка, знайти «і в собі самих, в нашій солідарності той огонь і запал, котрого нам тепер так часто нестачає, знайдемо, і всі цілою суттю відчуємо той спільний ідеал, котрого брак так многих з-поміж нас гонить на поклони чужим богам» [15, 8]. До сучасника звернені слова І. Франка, слова щодо упослідження національного духу, зневажання української мови, ослаблення моралі й духовного самопочуття народу, як і його утвердження обов'язку «для культурного розвою на національному ґрунті», утверджувати, зміцнювати національні пріоритети в усіх сферах життєдіяльності української людини. До сучасника звернене й запитання: чи не пора «навчитися чути себе українцями», що означає – пора «для України жить», наповнюючи свої почуття і працю справжнім громадянським духом, справжньою самопожертвою, справжньою любов'ю до України. Як і він, цей український Мойсей, що все своє життя клав цеглину по цеглині до національної будови – майбутнього Української Держави, витворюючи українську націю як суспільний культурний організм, бо вірив, що без «поступу духовного і культурного» не здобути омріяну волю на рідному ґрунті, не досягнути національної єдності, національного звільнення та побудови власної самостійної держави.

Задля досягнення цієї найвеличнішої і найбажанішої мети й вершив свій жертковий життєвий шлях Іван Франко, про що й свідчать його сповідальні рядки з поеми «Мойсей»: *Все, що мав у житті, він віддав / Для одної ідеї, / І горів, і яснів, і страждав, / І трудився для неї.*

Список використаних джерел

1. Багряний І. До питань стратегії й тактики нашої визвольної боротьби / Іван Багряний // Багряний І. Публіцистика. – К.: Смолоскип. Фондація ім. Івана Багряного, 1996. – С. 122–146.
2. Гатчінсон Дж. Культурний і політичний націоналізм / Джон Гатчінсон // Націоналізм: Антологія / Упоряд. Олег Проценко, Василь Лісовий. – К.: Смолоскип, 2000. – 872 с.
3. Горак Р. Дім на Софіївці: путівник по музею / Роман Горак. – Харків: «Майдан», 2010. – 384 с.
4. Сміт Е. Нації та націоналізм у глобальну епоху / Ентоні Сміт; [Пер. з англ. М. Климчука, Т. Цимбала]. – К.: Ніка-Центр, 2006. – 320 с.
5. Смолин М. Современное положение России и феномен «украинского отщепенства» / Михаил Смолин // Щаголев С. Н. История «украинского» сепаратизма. – М.: «Имперская традиция», 2004. – 474 с.
6. Тихолоз Б. Велич без пафосу, або Франко в цифрах / Богдан Тихолоз // День. – 2012. – 28 серпня.
7. Українські вісті. – 1952. – 29 травня.
8. Франко І. *Ukraina irredenta* / Іван Франко // Вивід прав України. – Львів: Слово, 1991. – С. 68.
9. Франко І. Вибрані твори: У 3-х т. – Т. 3. – Дрогобич: Коло, 2005. – 824 с.
10. Франко І. До М. П. Драгоманова / Іван Франко // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – Т. 48. – К.: Наук. думка, 1986. – С. 527–529.
11. Франко І. З Новим роком / Іван Франко // Франко І. Вибрані твори: У 3-х томах. – Дрогобич: Коло, 2005. – Т. 3. – С. 403.
12. Франко І. Історія літератури руської (написав Омелян Огоновський, часть II, Львів, 1889) / Іван Франко // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – Т. 27. – К.: Наук. думка, 1986. – С. 334–336.
13. Франко І. На склоні віку. Розмова вночі перед Новим роком 1901 / Іван Франко Вибрані твори: У 3-х томах. – Дрогобич: Коло, 2005. – Т. 3. – 824 с.
14. Франко І. Одвертий лист до гал[ицької] української молодечі / Іван Франко // Іван Франко // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – Т. 45. – К.: Наук. думка, 1986. – С. 401–409.
15. Франко І. Передмова <до видання «Апокрифи і легенди з українських рукописів. Т. 1. Апокрифи старозавітні». Львів, 1896> / Іван Франко // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – Т. 38. – К.: Наук. думка, 1983. – С. 7–79.
16. Франко І. Старе і нове в сучасній українській літературі / Іван Франко // Франко І. Вибрані твори: У 3-х томах. – Дрогобич: Коло, 2005. – Т. 3. – С. 343–346.

M. H. Zhulynskyi «Your future disturbs my soul...»: Ivan Franko as a national-cultural builder of Ukraine

This article is devoted to the problem of Ivan Franko's activity in the field of national consolidation through the development of Ukrainian literature and culture. Ivan Franko was inclined to believe that national artists and scientists could increase Ukrainian nation's cultural level with their literary, scientific and journalistic writings. He considered that the culture is the basic element of the spiritual mobilization of national community for the political independence. The way to this aim, to his mind, lies through the free education for everyone, the revitalization of our historical memory, the re-filling of our national consciousness with national symbols, myths, values and traditions. Ivan Franko was sure that the mythological and symbolical core of our national identity could provide us the power to resist the assimilation with other nations. That's why in his articles he appealed to the youth, tried to show the importance of using the national language as a tool of all stratum's national reunion. Unfortunately, Ivan Franko's ideas keep their significance nowadays when we have to face the aggression of our northeastern neighbor, the thread of being devoured by so-called "Russian world".

Key words: nationalism, national consciousness, national identity, cultural nationalism, enlightenment.

УДК 821.164.2.09

Н. І. Заверталюк (м. Дніпро)

ПРИРОДА В РОМАНІ ОЛЕСЯ ГОНЧАРА «ТВОЯ ЗОРЯ» ЯК КОНЦЕПТ НАЦІОНАЛЬНОГО СВІТУ

У статті висвітлено функціональність і концептуальність образів природи в романі Олеся Гончара «Твоя зоря» в художньому вираженні національної духовності героїв. Відзначено їх епіцентрічність у характеристиці ментальних якостей українського народу (краснолюбство, природолюбство, працелюбство), виокремлення в такому контексті рис елітності (пісенність, схильність до творчості в праці, тяжіння до Світла). Простежено своєрідність художньої реалізації світу соціуму, влади як контрастного до світу природи, згубної їхньої ролі в руйнуванні національного типу українця.

Ключові слова: світ природи, «поезія дитинства», ментальність, національний характер, духовність, елітність, міфологема, символіко-метафоричний образ, світ соціуму, контраст.

В статье освещается функциональность и концептуальность образов природы в романе Олеся Гончара «Твоя зоря» в художественном выражении

национальной духовности героев. Определены их эпицентричность в характеристике ментальности украинского народа (краснолюбие, природолюбие, работолюбие), акцентация в их контексте черт эллиности (песенность, устремленность к творчеству в работе, к Свету). Отмечено своеобразие художественной реализации мира социума, власти, как контрастного по отношению к миру природы, разрушающего национальную духовность украинца.

Ключевые слова: мир природы, «поэзия детства», ментальность, национальный характер, духовность, эллиность, мифологема, символично-метафорический образ, социум, контраст.

«Україно – ти для мене диво!» [16, 96] – ці слова В. Симоненка спливають у пам'яті, коли читаєш (перечитуєш!) роман Олеся Гончара «Твоя зоря». Адже в ньому в ракурсі авторської «одержимої любові до України» [4, 223], у стилі «поетичного реалізму» [5, 479] вибудовується модель національного світу українця у фокусі естетики прекрасного. У цьому контексті йому близькі наведені вище слова з вірша В. Симоненка «Задивляюся у твої зіниці», адресовані Україні. Олесь Гончар – один із перших відчув вияв у поезії В. Симоненка національного духу, його синівську любов до України. Це й зумовило народження його статті – передмови до збірки поезій В. Симоненка «Лебеді материнства» (аби посприяти її публікації всупереч офіційно неоголошеної заборони – замовчування його поезії), що планувалася до видання 1970 року¹.

Представляючи у своїй передмові поета В. Симоненка, О. Гончар, за тодішньою традицією, не уникнув ідеологічних штампів у його характеристиці («радянський поет», «інтернаціоналіст», «митець світогляду ленінського» [2, 514] тощо). Але при цьому цитував строфи із поезій В. Симоненка «Де зараз ви, кати мого народу», «Світ який – мереживо казкове», «Гей нові Колумби і Магеллани», «Задивляюся у твої зіниці», епіцентричними в яких були образи Батьківщини-України, України-матері й народу, рядки яких були ілюстрацією поданої на початку статті характеристики творчості поета: «З глибин народного життя вийшла поезія Василя Симоненка, з мужності народу, з горя його і звитяжної боротьби виспівалась вона» [2, 513]. Святістю почуття автора до України, його відчуттям себе в її світі була близькою Олесю Гончару його поезія. У творчості Олеся Гончара – у поезії, написаної в окопі, у його прозі опоетизовано образ Батьківщини-України. І в романі «Твоя зоря» в ореолі святості й краси постає Україна ХХ ст. з її народом, його долею, життям, історією, сповнена величі і трагізму.

¹ Збірка поезій В. Симоненка «Лебеді материнства» з передмовою О. Гончара «Витязь молоді української поезії» була опублікована 1981 року. До цього статтю-передмову Олесь Гончар включав до видань своїх книг. Вона була опублікована і в шеститомному виданні творів О. Гончара 1979 року із вказівкою «Передмова до книги Василя Симоненка “Лебеді материнства”» [2, 513].

Роман «Твоя зоря»² Олеся Гончара відразу зацікавив і читачів, і критиків: у періодиці з'явилося чимало відгуків, рецензій, статей. У них, як на сьогодні, перевага віддавалася констатації ідейного змісту твору, в інтерпретації якого фігурували усталені соцреалістичним канонам ідеологеми, на зразок: «життєдайні ідеї соціалізму», «інтернаціональна солідарність» [13, 19, 23]; контрастне зіставлення – соціалізму і капіталізму («буржуазний супертехніцизм» / «идейная убежденность коммуниста» [14], «зрелый социализм», «гуманистическая сила человека» (тобто радянська людина) / «бездуховность буржуазного мира» [15, 77–78]), що безпосередньо в тексті роману й не простежується. Прикметно, що поруч із такими означеннями змісту роману «Твоя зоря» нерідко побутувало відзначення і, дійсно, найсуттєвішого в тексті твору: художньої реалізації в ньому духовності героїв в просторі природи України. Так, у статті Б. Олійника «Роман активної пам'яті» досить широко йдеться про зображення в романі Олеся Гончара світу природи і людини в ньому як зразка гармонійного їхнього співіснування. Виправданням такої стратегії поцінування художньої літератури за радянського часу може бути й прагнення убезпечити шлях твору до читача, врешті публікації тієї ж статті (до речі, стаття Б. Олійника була опублікована в журналі «Коммунист»). Показовою в цьому плані є і рецензія (так звана «закрита») на роман «Твоя зоря» В. Фащенко для видавництва «Дніпро» після його першопублікації в журналі «Вітчизна». У ній підкреслювалося, що роман «Твоя зоря» є: 1) втіленням ідеї «народної комуністичної культури» (у цьому формуванні її змісту відразу прочитується несумісність означень (народна і комуністична)), а надалі автор по суті відступає від такого свого визначення, акцентуючи увагу на образі Романа Степового як уособленні «типу українця», української духовності, викоханої на ґрунті «народної пісні», «колядок», «народного мистецтва» [17, 431–435]³ – «національного типу українця». Відштовхуючись від таких міркувань про героя роману «Твоя зоря», В. Фащенко вмотивовував необхідність його видання окремою книгою. Олесь Гончар був ознайомлений із цією рецензією. І в листі до В. Фащенко від 14 березня 1980 року, дякуючи за «глибоке» прочитання ним тексту роману, наголошував: «Ви зазирали в саму душу твору, в глибини, і причиною тут, мабуть, не лише досвідченість професорського ока, так зазнати міг лише той, хто здатен любити» [5, 331]. Знаючи Василя Фащенко ще з наших студентських років, знаючи і його літературознавчі праці, можу підтвердити: він «здатен любити» світ, життя, людину, Україну, її мистецтво. І писав він про кращі твори української літератури крізь призму любові, як і про творчість О. Гончара, зокрема про його новели і роман «Твоя зоря».

² Роман «Твоя зоря» вперше був опублікований 1980 року в журналі «Вітчизна» (№ 1, 2), окремою книгою – у видавництвах «Дніпро» і «Радянський письменник». Неодноразово видавався і в наступні роки.

Російською мовою був опублікований у Москві 1983 року – двічі у видавництві «Советский писатель» та у вибраному «Твоя зоря. Берег любови. Романи. Рассказы» (вид-во «Художественная литература»).

1981 року роман «Твоя зоря» побачив світ у журналі «Soviet literature» (№ 6, 7) англійською мовою в перекладі Хилди Перхам (США).

³ Така інтерпретація духовності героя дійшла до читачів лише 2016 року, коли була опублікована в книзі «Листи до Олеся Гончара».

Зважаючи на існуючі за радянського часу стратегії поцінування художніх текстів, вислову критичної думки про них, природно постає проблема «іншого» прочитання народженої в умовах соцреалізму як загалом української літератури, так і роману «Твоя зоря». Олесь Гончар поділяв цю думку. У листі, датованому 3 червня 1990 року, до головного редактора видавництва «Радянська школа» з приводу надісланого йому рукопису книги М. Гуменного, Олесь Гончар, згадавши, що і її «шановному авторові», який «заслугує доброго слова» за аналіз «Твоєї зорі», не скрізь «вдалося подолати літературознавчі стереотипи, звільнитись від надмірної заідеологізованості», наголошує, що аналогічні прорахунки, як і «вульгаризаторський соціологізм», в оцінюванні творів мистецтва «завдали так багато шкоди нашій літературознавчій науці». Сенс цієї шкоди потрактовано в наступному по суті риторичному, запитанні (адресованому не лише головному редактору, а й усім, хто вболіває за розвиток літератури): «Хіба не призводила ця заідеологізованість до того, що навіть твори сучасної літератури поставали перед читачем здебільшого у вигляді спрощеному, збоченому, вкрай схематизованому» [7, 525]. Підсумовуючи свою точку зору, О. Гончар стверджував: «Нині є змога, відкинувши догматичні приписи, заідеологізовані штампи, глянути на літературу по-новому, побачити її в істинно художньому світі» [7, 526].

Дійсно, змога є. У перші роки незалежності, як відзначав О. Гончар у щоденниковому записі 30 липня 1993 року, з'явилися «глибокі праці Бокого, Дончика, Жулинського, Ковалю, Погрібного та інших, у яких сумлінно, по-новому розглядаються і “Собор”, і “Тронка”, “Зоря”, “Прапорonoсці”, <...> крізь призму правди». Саме це, на його думку, посприяло виявленню в цих творах «кореня, що є в генах української людини й становить її ментальність» [6, 479]. Так, у працях названих у «Щоденнику» літературознавців, а пізніше й у статті М. Зобенко (2008), монографії М. Кодака «Поетика Олеся Гончара» (2012) та розвідках про творчість Олеся Гончара інших авторів уже безпосередньо йшлося про своєрідність художнього вираження у творах Олеся Гончара національної духовності українця. Це стосується й роману «Твоя зоря». Та неординарність художньої інтерпретації в ньому національної картини світу, розмаїття поетикальних засобів її художнього зображення дає підстави й для подальшого її аналітичного розгляду, зокрема й для дослідження феноменальності художньо презентованої в ньому природи, її хронотопічної, естетичної, символічної, морально-етичної, типізаційної функцій, проєкції на неї світу людини.

Олесь Гончар – безсумнівно, майстер художньо живописати природу, її рослинний світ, птаство, створювати мальовничі пейзажі та в їх ракурсі оприявнювати духовність людини, її індивідуальність. Це засвідчено його прозою загалом – від перших оповідань і повісті («Черешні цвітуть», «Стокозове поле»), повоєнних новел («Модри Камень», «Весна за Моравою») до романів («Тронка», «Берег любові», «Циклон»), повістей («Спогад про океан»), подорожніх нарисів («Японські етюди», «Орхідеї з тропіків»).

Глибоким смисловим навантаженням відзначаються картини природи і в романі «Твоя зоря». Це не пройшло поза увагою літературознавців, які перші відгукнулися на нього своїми статтями, він залишається в центрі їхньої уваги й сьогодні. Так, один із перших його поціновувачів – Л. Новиченко – визначив тему роману О. Гончара як «суперечність техносфери і природи» [14]. М. Наєнко заявивши, що «Твоя зоря» – роман «про повітря», підносить цей образ до рангу моделі «світу людини», що вбирає в себе «таїну цвітіння і дихання первозданної природи <...> людського життя і життя медоносних бджіл». Акцентуючи увагу на прочитанні образу повітря як духовного начала, потрібного «людині не тільки для дихання – для одухотворення, для яскравого цвітіння її життєвої зорі на високому небі», М. Наєнко підкреслює, що «воно поєднує в собі ще й дух рідного краю з ранковими росами та солов'їними співами» [13, 18–19]. По суті М. Наєнко перший торкнувся питання концептуальності архетипу повітря в романі «Твоя зоря» Олеся Гончара, спираючись, очевидно, на закодований в народній пам'яті його зміст. Адже, за народними віруваннями, «Простір, заповнений повітрям, ширший і більший, ніж земля, на повітрі тримається небо» [1, 377]. Отже, на повітрі тримається і природа як вагомий інгредієнт Землі. У романі «Твоя зоря», передусім у його першій частині «Дорога до Мадонни», світ природи – не лише хронотопічне означення простору розгорнутих у творі подій. У фокусі авторського світовідчуття він співвіднесений з духовним світом людини як один із найважливіших чинників формування її національного первня – краси в її естетико-етичному, психолого-моральному сенсах. Осмислення цієї концептуальної функції природи, зображеної в романі «Твоя зоря» Олеся Гончара, що й сьогодні залишається актуальним у дослідженні тексту цього твору, і є метою цієї статті.

«Ми єдині з природою», – записує Олесь Гончар у «Щоденнику» 21 квітня 1982 року [5, 514], а пізніше – 20 червня 1993 року – додає: «Характер українця формувався серед розкішної, естетично повноцінної природи» [6, 479]. У ракурсі такого авторського світобачення в романі «Твоя зоря» художньо презентовано унікальну природу України, її територію означено реальними географічними містами: Полтава, Вузлова, Тернівка, Козельськ, Дніпро, Орель, Ворскла та ін. Художня реалізація природи у творі О. Гончара функціонально й концептуально спроектована на світ людини, а образ людини аналогічно спроектований. У розвитку мотиву їхніх взаємин оприявнюється національне Я людини, українця, національна духовність українського народу. Картини природи в романі «Твоя зоря», як і в «Тронці», «Березі любові», дійсно, «естетично повноцінні», націотворчі і, додамо, історіософічні, морально-етичні. Відповідно навантажені передусім мальовничі картини степу, українського степу, «з проміннями – слідами Людини» як містами працелюбства («степова доріжка», «польова доріжка», «польова стежка») і волелюбства («білий-білий, налитий саявом світ» [3, 303]), та українського подвір'я, ідентичного з природою за своїм квітучим убранством – квітами, травами, віттям верб (рожі, мальви, ромашка, любисток, споришець тощо), що відтінює вираження й такої

риси української ментальності як краснолюбство. Останнє підтверджено і низкою означень на зразок: хата Романа – «заповідник краси», пасіка «чепурненька» тощо [3, 321–323]. У виокреслених таким чином характеристиках духовності героїв виразно простежуються риси «еллінського типу вождя» [11, 154]. Свого часу Ю. Липа, визначаючи міти українця як відповідні «вродженим прикметам еллінів», наголошував, що їх народження в душі українця зумовлено «природою українця» [11, 155]. Виділивши світ природи як першооснову духовного зростання своїх героїв, Олесь Гончар централізує образ землі-України, спрямовуючи його в космічний простір.

Образи степу і балки, подвір'я і саду в романі «Твоя зоря» розпросторені до Неба, сонця і зорі. У їхній характеристиці актуалізовано кольори неба («голубі жита» [3, 327], «світанковий блакитний світ» [3, 304]), зіставлення з небом, епітет «небесний» («небесні сніги» [3, 230], «небесний рій» [3, 321]). Аналогічно опромінено образи землі і людини через образи Сонця і зорі, у параметрах яких викохується тип українця, що переймає від них святість світла. Відчуття цієї святості оприявнюється, по-перше, на емоційному рівні – вітальності вираження реакції героїв (що постають у двох часових вимірах – дитинства й дорослого віку героїв) на світ природи України – захоплення, заглибленості, по-друге, в актуалізації в образі Сонця язичницького первня РА як основи злиття людини з природою і, по-третє, їх спрямованості у «світ античності» [3, 335]. У характеристиках героїв виразно простежуються риси еллінської духовності: тяжіння до краси, до творчості, сакралізація природи, що визначають ментальність і українця. У зображенні природи України в романі «Твоя зоря», зокрема, першій її частині, в оповіді нараторів⁴ перевага віддається образам сонячності, осяяння зорі, зоряності та ідентичних до них за своїм міфологічним змістом – радості, сміху як знаків гармонійного буття природи і людини в її світі, гармонії їх співіснування («вранішній світ» повен «світлоносною сили» [3, 305]; «весь степ сьогодні повен серпневого світла» [3, 331]; «де стільки сонця, де ночі зоряні <...>. Над степом зоряно <...> зірки, мов бджолята, поприлипали на небесних квітках» [3, 336]; і герой (Роман-степовий⁵) наближений «до сонця» «веселить нас (хлопчаків – Н. З.) своєю схожістю з якимсь чубатим птахом» [3, 307]; їх (хлопчаків), світ яких у тому «степовому роздолі», названо: «степовий народець», «степова юнь», а «квіття сміється» і «сонце сміється». Усі ці образи скорельовані через систему тропів, передусім – метафорично-символічних означень на модель світла.

Світ природи в романі Олеся Гончара «Твоя зоря» за світосприйняттям підлітків – «земний рай», «вербовий рай». Незвичність їхнього уявлення про нього заявлена першою афористичною його характеристикою: «Степ – простір для співу» [3, 338]. Зміст такої його інтерпретації виокреслюється через метафорично-символічні образи співу і його виконавців – жайворонка, солов'я та інших птахів. Оригінально, шляхом персоніфікації образів птахів, їхнього

⁴ Функцією нараторів у романі «Твоя зоря» наділено двох героїв – Кирила Заболотного та його товариша (безіменного у творі) з дитячих літ. У їхній ретроспективній оповіді (монолог, діалог) постає світ природи і людини (передусім з раннього дитинства) в ньому.

⁵ За прізвиськом – Винник – Роман згадується рідко, переважно Роман-степовий.

зіставлення з людиною автор розгортає ідею можливості гармонійного світу («Жайворонча всю весну дзвонить над степом як частка твоєї душі...» [3, 304]; «Солов'ї, як відомо, й селяться біля людей <...> їм потрібна аудиторія, вони хочуть співати для людей!» [3, 339]). Образам солов'їв у художньому віддзеркаленні цієї ідеї в романі «Твоя зоря» відведено особливу роль.

Уперше солов'ї згадані в описі емоційної аури балки. «Все починається з балки», – констатовано в спогаді оповідача. У цьому «все» крізь призму повернутого візійного з часу дитинства його екзистенційного погляду на сенсожиттєвий аспект природи позиціонується співвіднесеність концептів простору України – балки і степу. Роль своєрідного арбітра в такому зіставленні відведено росі, яка в степу «тепла <...> виблискує в чашечках білої березки і на стебельцях жита, і червоний горошок світиться нею, і різне польове квіття, а в балці роса прохолодна, така краплиста, що й себе заспаного в краплинці побачиш» [3, 305]. При такій видимій їхній відмінності на рівні психологічних рефлексій відтворено бачення оповідачем себе – тодішнього (з часу дитинства) в межах балки і роси в її зв'язку із Зорею, із її міфологемними якостями (сонячності, здатності зцілювати): у балці «ми, позбігаєшся, граємось, б'ємось, плачемо і миримось»; «у балці гарно і солов'ям, і дітям» [3, 305]. Від сприйняття роси на доторк перекинуто місток до вираження філософії пізнання себе в обмеженому просторі в його проекції на світ українського степу, Тернівщини як запоруки вічності світу людини в його нерозривному зв'язку з природою: «Ніхто із нас не повинен був зникнути, ми були там (у балці – Н. З.) невмирущі і неминущі, здавалось, завжди ми будемо <...>. Не думали ми там про вічність, але відчуття її носили в собі <...> і серед людей для нас не було смертних, все оточували невмирущі!» [3, 305–306]. У ракурсі таких уявлень реалізується ідея пам'яті про «поезію дитинства», що витворюється людиною у світі природи, людиною, яка плекає її красу і солов'їв, будівників свого «солов'їного царства».

Із визначення солов'їв як «нічних поетів» [3, 338] починається романтична оповідь про цих птахів. Естетичний сенс їхньої інтерпретації поглиблюється низкою означень, які скорельовують цей образ у світ мистецтва («творчість», «солісти», «вечірні концерти», слова із поезії О. Олесь). «Звідусіль озвалися, на всі лади змагаються – хто кого перевершить... Ось коли буде щебету, ляскання, тьохкання! Справді “сміються, плачуть солов'ї...” Нічні поети наших тернівшанських левад та балок, як самобутньо, віддаватимуться вони своїй творчості! П'янітиме ніч од того солов'їного шалу, п'янітиме все, не знаючи сну, завмиратиме солодко не одна дівоча та хлоп'яча душа!...» [3, 338], – у цьому поетичному портреті централізовано мотив творчості, у розвитку якого ключовим є образ голосу співця (солов'я), оприявленого в ритмоінтонаційній структурі оповіді (музичні доміанти, алітерація, поезоритмічність). Поетично презентовано й образ «солов'їного царства». Спираючись на міфологемний зміст образу солов'я (символ волі, співець добра та кохання, носій тепла [1, 413]), Олесь Гончар розширює параметри вираження духовної ідентичності людини і солов'я, виокреслюючи концепцію родини – солов'їної у візійній

картині її ладу від прильоту із теплих країв до України (фіксація послідовності прильоту солов'їної пари, ролей кожного з її «членів», їхніх обов'язків): першим «він прилітає, господар <...>. Як справжній лицар і глава сім'ї», вибере місце для «гніздечка» й облаштує його, «після того вже зволить прибути й вона, пані солов'їха чи молоденька соловейкова наречена». Тоді замість одного голосу першого, «запанують їхні спів і любов», а далі й «вечірні концерти: то солов'їне подружжя навчатиме співу вже своїх малих, навчатиме, як віртуозно брати колінця, брати найвищі “соль”» [3, 338–339]. Із цією імпровізацією буття птахів у просторі українського степу, що завершується вказівкою – «Солов'ї, як відомо, й селяться біля людей <...> їм потрібна аудиторія, вони хочуть співати для людей» [3, 339] – пов'язано характеристику родини Заболотних періоду дитинства Кирика, де у вимірі естетичного імперативу наголошено, на перший погляд, на просторовій близькості її до «солов'їного птаства» («живуть у самій гущавині солов'їного царства» [3, 338]), але наступна, пов'язуюча їх деталь («І чим Заболотні багаті, то це солов'ями» [3, 342]), викликає в пам'яті попередню персоналізовану характеристику Тернівки та її жителів, їхню схильність до співу: «А пісень скільки в нас там співали <...>. Скільки їх знала наша Тернівка» [3, 313].

У поліаспектній картині духовності української людини в її єдності із природою виокреслюється ще одна націотворча модель її ментальності, зокрема такої її якості, як «мистецькість»⁶ – позиціонування героїв у Яблуневий простір, де актуалізовано образи яблуні і яблука в їх архетипічному сенсі – Дерева життя, «дерева замовлянь»⁷. Через метафорично-символічний образ яблука, його сакралізацію в епізоді ритуалу поклоніння йому в день Спаса Яблучного, здійснюваного героєм – Романом-степовим на шляху від Тернівки у світ України – уквітчання подорожніх стовпчиків яблуками. У зображенні такого його дійства поглиблюється характеристика героя як працелюба і чарівника завдяки актуалізації означень його внутрішньої сутності як «людини творця», «чародійця», «степового чародійця», «тайновидця» [3, 329–331] та акцентування чародійності дій героя: «роса в нього роситьс'я теж особлива, така, що додає долині сили і вроди!»; «Всемогутець, бо розумів <...> мову бджіл, і дерево своєю волею змушував родити так, як він хоче» [3, 336]; криниця в нього – «криниця для спраглих» [3, 325]. Образи яблуні і яблука в епізоді поклоніння дарам природи спрямовані на космічну систему Землі і Сонця та зорі як відсвіту останнього («яблуко, мов сонце вранішнє» [3, 331], «Барву дала йому природа – під цвіт зорі» [3, 334]).

Загадка, таємничість, незвичайність постаті Романа-степового, що є своєрідними знаками потужної енергетики його життя у світі природи, глибоко розкриваються в епізоді ритуалу на подієво-почуттєвому рівні (уквітчання дорожніх стовпчиків плодами незвичайної, за переконанням героя, яблуні, що вперше вродила), його внутрішнього стану в цей момент, уявлення

⁶ Так означив у своїй трактовці одну із найсуттєвіших рис ментальності українського «Я» Юрій Липа у своїй праці «Призначення України» [11, 158].

⁷ За давніми віруваннями, що знайшло підтвердження в українських колядках, яблуні як Дереву життя віддавали шану і приносили жертву [1, 139], яблуко сприймалося як символ Дерева життя, безсмертя [1, 611].

реакції на цю дію спостерігачів-хлопчаків, добре йому знайомих, і психологізовано відтвореної їхньої емоційної реакції: спершу зацікавленість («щось кругле, що у вузлі»), далі – здивування, спричинене химерністю, казковістю дій Романа («зачаяні, пришухлі серця наші калатаються <...>. Радісний дріж пробігає по тілу, дух тобі перехоплює»), витримка («ми не зриваємось з місця <...>, ніби заворожені проводжаємо поглядом цього високого худорлявого чоловіка»), усвідомлення чарівності природи і дійства, влаштованого Романом («Та, де він пройшов, усі стовпчики придорожні ніби оживають <...>, уквітчуються красою <...> вже весела <...>, засвітилась від тих яблук» [3, 333]).

У ситуації, після епізоду ритуалу поклоніння Яблуні і Яблуку, безмовного вираження (через вираз погляду, жести, міміку) спілкування Романа із хлопчиками, які, ховаючись в рослинності вздовж дороги, спостерігали за його діями, прочитується й передбачення ним їхньої реакції, спонукання до її виявлення та його переживання стосовно свого вчинку, поцінованого оповідачем як шлях до світла («Перед тим, як зовсім зникнути за пагорбом <...> затримується ще біля одного стовпчика <...>, обернувшись, якийсь час дивиться на дорогу, уквітчану яблуками <...>, височіє серед степу в розблисках світла» [3, 333]). Вона доповнюється картиною поведінки хлопчаків після зникнення Романа з їхніх очей в прагненні до розгадки таємниці, закладеної Романом-степовим у яблука, які з'явилися для них «ніби з неба!», їхнього сприйняття спостереженого, відтворених подією («<...> прудко зриваємось разом на ноги <...> мчимось чимдуж <...>, на льоту, як вершники, схапуючи те, що для нас розкішно вродило». Але, хоч як «кортить», «вони довго тих яблук» не їдять, вони «мов заворожені», дивляться, надивляються «кожен на своє: бо ж таке воно гарне, наче виросло для краси» [3, 333]). В обох цих описах ставлення до святості ритуалу акцентовано ідею гармонійності взаємозв'язку людини і природи. В епіцентрі її художньої реалізації сприйняття її дітьми як «поезії дитинства». У фокусі такого трактування поетичні означення візійного устрою світу людини, її батьківщини як «країни Веселих Дощів», «Солов'їної республіки», «регіону Пасльонів і Глинищ» [3, 431], «вербовий рай». Таке трактування «державності» світу природи через дитячу візійну фантазію озвучено в романі «Твоя зоря» у відповіді героя (Кирила Заболотного) на запитання кельнерки кав'ярні, де зупинилися на короткий перепочинок по дорозі до «Мадонни», далеко від рідної землі: «Звідки ви? З якої країни?». У зауваженні його товариша (у цій ситуації спостерігача й оповідача) стосовно емоційності її промовлення опрозорюється на рівні підтексту відчуття ностальгії: «Тон його мови зовсім серйозний <...> все це мовиться з почуттям, з ледь помітним смутком» [3, 431]. Асоціативно воно спрямовує на нову сюжетну лінію, у розвитку якої виокреслюється поворот від світу «поезії дитинства» до іншого світу – соціуму, що його руйнує, відповідно змінюються і характер емоційного сприйняття.

Зважаючи, очевидно, на особливості інтимізації художньої реалізації в романі «Твоя зоря» Олеся Гончара світу природи, буття людини у взаєминах

із нею, їхньої поетизації, М. Кодак стверджує, що «Ідейно-естетичною домінантою, визначальним змістом пафосу “Твоєї зорі” стала **сентиментальність**» [10, 230] (виділено в тексті – Н. З.), ураховуючи й те, що в ситуації розмови героїв-оповідачів і їхньої супутниці – юної Ліди – неодноразово вживається характеристичне означення «сентименталізм» як відтінок ментальності українця, викликане «несподіваним» запитанням дівчини: «Ми народ **сентиментальний?**» [10, 231] (виділено в тексті – Н. З.). Уточнюючи своє визначення пафосу роману «Твоя зоря», М. Кодак наголошує, що саме автор твору висуває це питання «на пряме обговорення, робить цю категорію предметом спільного обговорення героїв твору, відводячи для цього спеціальну сцену ідейної розмови» [10, 231]. Спираючись на текст останньої, дослідник виокремлює, на його погляд, найголовніші прикмети сентименталізму героїв і автора – «ніжність душі, пам'ять, любов» як ключові «в ієрархії цінностей», які вивисшують сентиментальність над «черствим і байдужим», адже є «субстанціональною для духовності народу» [10, 232].

Дійсно, усвідомлення героями роману «Твоя зоря» себе у світі природи як невід'ємної його складової художньо презентується на емоційно інтонаційному рівні його виявлення (піднесеність, пристрасність, патетичність, ліризм тощо), що по суті характерне «для схильної до емоційного, кордоцентризму української національної ментальності», а в українській літературі створює своєрідність емоційної тональності [13, 632]. У цьому контексті формується пафос, якщо йти за його трактуванням з позицій теорії естетичних категорій, – прекрасного, що з розвитком сюжету в першій частині роману змінюється категорією драматичного з елементами трагічного.

Світ України – Тернівщини – у романі «Твоя зоря», хронотопічно розпросторений у художній реалізації мотиву дороги до «Мадонни», що прочитується в ситуації її пошуку не стільки як портрет, намальований «невідомим» художником, скільки як символ, символ України ⁸, що уособлюється в образах Романа-степового, Софії (Соні-Сан) та її матері, яка з жінками-односельчанками рятували льотчика, збитого з небес гітлерівським пілотом у бою, доньки Романа і його онуки Насті-Настуні. Світ України в аурі української природи (нерукотворної і рукотворної – степ, балка, птаство, дорога, уквітчана яблуками, сад, пасіка, подвір'я) інтерпретуються як «поезія дитинства» у двох його значеннях: світу героїв – хлопчаків, що в ракурсі їхнього сприйняття постає в ореолі казковості, і не менш опоетизованого світу України початку ХХ ст., коли ще жива ідилія патріархальності. Світлості, красі світу «поезії дитинства» протиставлено сферу соціуму, основою буття якого є ідея руйнації, знищення національного типу героїв – насамперед шляхом перевиховання його майбутнього – дітей, залучивши їх до своїх руйнівних дій (створення СОЗ'ів, розкуркулення).

⁸ Саме такий зміст образу Мадонни мав на увазі О. Гончар, що підкреслювалося його наміром винести цей образ у назву роману, та на вимогу цензорів він відмовився від цього, але зберіг його в назві першої частини роману – «Подорож до Мадонни».

Мотив перетворення духовної індивідуальності людини, переходу її «в іншу субстанцію» [3, 393] найяскравіше художньо реалізовано в характеристиці Миколи Васильовича, учителя, художника за покликанням душі, заглибленого в пісню, у пристрасного агітатора й виконавця руйнівних дій влади. У його розвитку увагу акцентовано передусім на вираженні змін у ньому «мистецькості»: кинувшись «у вир баталій», він занедбав «святі вчительські обов'язки», пожертвував і своєю любов'ю до народної пісні, якою чарував Тернівку, замінив її «музикою» заводських гудків, «що будять тебе: вставай, вставай, до життя, до праці» (де життя поза природою, поза красою, бо в ньому не лише праця – а й, як узагальнююче потрактовано дії «бригади комнезаминців» – жорстокість боротьби, що веде до знищення гармонії світу). Заміна мелодії ліричної пісні на заклично пролетарську про «той паровоз, що вперед, у комуну, летить» [3, 404], убиває в ньому одну із найважливіших ментальних рис українця. Трагізм такого його перетворення в тому, що він намагається і своїх учнів вилучити зі світу природи, «дитину», за визначенням одного із героїв роману (антипода Миколи Васильовича) – «людину найприроднішу», кинувши її у «вировище <...> обшуків, руйнувань і людських драм», організувавши з них піонерський загін, натягнувши на них «червоні краватки» [3, 404–407].

У розвінчанні дій Миколи Васильовича, як і політики влади, концептуалізується контраст природи часу «поезії дитинства» і баталій селянства, передусім жіноцтва проти усупільнення їх в СОЗ'и («Тернівка клекотить!», «бурунила» – «там трусять, там описують, а там уже десь, чуємо, продають з молотка...» [3, 393–398]). Ідилії «солов'їного царства», ритуалу Яблуневого Спаса протиставлено загрозливу снігову завію, з концептуалізацією в її просторі незвичайності поведінки кобили, що обрала об'єктом свого сказу Мину, сількора Оку, як прозвали його односельці за натуру сексота і пристосування. У тій метафорично-символічній картині своєрідно виражено протест проти денаціоналізації.

Розвиток ідеї денаціоналізації як згублення національного кореня через вилучення людини з її природного світу актуалізовано в епізоді виселення хутірських куркулів, передусім Романа-степового. З образом Романа асоціативно пов'язано інше, не радянське, трактування куркуля – а саме як тип працелюба, справжнього господаря. Такий погляд О. Гончара був оприявлений ще в «Прапороносцях» у тій фразі-оцінці воїна-біломорканальця, атестація якого скорельовує на його визначення як кращого.⁹ У романі «Твоя зоря» у спогаді про події розкуркулення згадано оповідачем, візуально, Романа Винника, що там на півночі він, «відлетілий у безвість» у ті часи так званої «хлібозаготівлі» [3, 393], а насправді – пограбування господарів, «для нових

⁹ У романі «Прапороносці» О. Гончар, зіставляючи героїв-воїнів, українців, у характеристиці яких наголошує, що вони серед тих бійців, з яких «найбільше героїв у бою», із біломорканальцями, прагнуч показати, що українці воювали «не гірше за інших, і крові проливали не менше», прагнуч зняти з них тавро «другосортності» [6, 116], адже йшлося про воїнів, які до їхньої мобілізації в армію, вимушено проживали на окупованій гітлерівцями території (детальніше див.: Заверталюк Н. «А Гончар залишається» // Дивослово. Українська мова і література в навчальних закладах. – 2018. – № 4. – С. 29).

поколінь існує, скоріше, як особа напівміфічна», уявляється «народним селекціонером <...> відомим мічурінцем Заполяр'я» [3, 513]. Щоправда, як натяк на його виселку із рідного краю, кинуту в оповіді про Мину в післявоєнний уже час концептуально важливу фразу, що повертала до пам'яті про минуле: «Могла бути і промашка, як дехто з старших визнає, та хіба, мовляв, великі події відбуваються без промашок?» [3, 509]. У підтексті такої інтерпретації увиразнюється пряме засудження тієї «промашки». У романі «Твоя зоря» політику вилучення людини зі світу України потрактовано як акт знищення її ментальності. Зміст кинutoї устами одного із епізодичних персонажів – хутірського «куркуля» (засіб певного приховання авторського погляду) у найдраматичнішій із зображених ситуацій – відходу з майдану біля сільради обозу із репресованими, фрази: «– Була Україна як дівчина у вінку – стала старчихою!» [3, 423], відтінено узагальнюючою констатацією – «Відшумілої України...» Саме в епізодах розкуркулення Романа, «проводів» його та інших у «безвість» знаходить подальший розвиток, заявлений ще у просторі балки мотив вічності (про що йшлося вище). На завершальне в роздумі про неї запитання: «Чи далеко до неба?» [3, 306] – дано відповідь у зображенні реакції «дітлахів», які дійсно відчували себе «на вістрі подій», та, коли помітили «з жахом, з похолодінням душі», що «мчать прямісінько... до садиби Романа-степового!» [3, 419], зрозуміли драматизм подій. Першим спромігся на слово Гришуня, син Мيني, активіста в проведенні акту розкуркулення: «Куди ми? – сполохано шарпнувся до батька Гришуня» – після й вияв його протесту проти залучення до безчесних дій. Далі й інші, що захоплено перед цим, натхненні своїм учителем «дітлахи» сприймали обшуки в садибах хуторян, відчували сором, співчуття до товаришки-степовички, свого кумира в пізнанні гармонії у світі природи. Запрошення Романа зайти до хати – погрітися: «Я вас, дітки, не винуватю», – ці його слова сприймаються як останній поштовх до їхнього відродження, звільнення від облуди настанов Миколи Васильовича (учителя): «– В хату? Погрітись? Та ми вмерли б від сорому, переступивши поріг! Зігнуті, посинілі, стоїмо біля саней і так стоятимем доки й не заледенієм!...» [3, 422], викликали відчуття трагічної провини, що поглиблюється в ситуації прощання (на відстані) з Романом, його Надькою і Настунею. Пам'ять про них спричинила розвиток у романі нового мотиву – уроку, уроку жорстокого, що зумовлює віру в незнищенність «поезії дитинства» – її природного кореня, що веде до збереження духовності. І спогади героїв – «бодай трохи наблизити світанкове оте сприймання життя», не просто «туга за дитинством <...> за тим раннім гармонійним світом, де все бере початки», це насамперед – «зустріч із прекрасним» [3, 393], тим прекрасним, що відроджує ментальні риси духовності нації.

Світ природи в романі «Твоя зоря» О. Гончара багатобарвний, багатогранний, у якому органічно поєднано найголовніші стихії осяяння людини-творця – Земля – Небо – Сонце, що й зумовлює її (природи) скорельованість у вічність. Три стихії світу поєдналися в долі, у життєвому світі головного героя, осяяного й любов'ю Соні-Сан. І його зникнення

у просторі небесного океану у фіналі роману є знаком вічності природи як джерела розвитку прекрасного.

Список використаних джерел

1. Войтович В. Українська міфологія / В. Й. Войтович. – К.: Либідь, 2002. – 664 с.
2. Гончар Олесь Витязь молоді української поезії/ Олесь Гончар // Гончар О. Твори: У 6 т. – Т. 6: О. Т. Гончар. – К.: Дніро, . – С. 513–517.
3. Гончар Олесь Листи / Олесь Гончар // Гончар О. Т. Твори: У 12 т. – Т. 10: Листи / Упоряд. Я. Г. Оксютя. – К.: Наук. думка, 2011. – 806 с.
4. Гончар Олесь Твоя зоря / Олесь Гончар // Гончар О. Вибрані твори: У 4 т. – Т. 2: Циклон. Твоя зоря. Микита Братусь. Далекі вогнища. – К.: САКЦЕНТ ПЛЮС, 2005. – С. 255–610.
5. Гончар Олесь Щоденники: 1943–1967 / Упоряд.-підгот. текстів, ілюстр., передм. В. Д. Гончар: У 3 т. – Т. 1. – К.: Веселка, 2002. – 455 с.
6. Гончар Олесь Щоденники: 1968–1983 / Упоряд.-підгот. текстів, ілюстр., передм. В. Д. Гончар: У 3 т. – Т. 2. – К.: Веселка, 2003. – 607 с.
7. Гончар Олесь Щоденники: 1984–1995 / Упоряд.-підгот. текстів, ілюстр., передм. В. Д. Гончар: У 3 т. – Т. 3. – К.: Веселка, 2004. – 606 с.
8. Гончар О. Листи / Олесь Гончар / Упоряд. Яків Оксютя. – К.: Український письменник, 2008. – 431 с.
9. Гончар О. Прапороносці / Олесь Гончар // Гончар О. Вибрані твори: У 4 т. – Т. 4. – К.: САКЦЕНТ ПЛЮС, 2005. – С. 5–391.
10. Зобенко М. Національне в романі «Твоя зоря» / Марія Зобенко // Слово і час. – 1998. – № 4–5. – С. 12–15.
11. Кодак М. Поетика Олеся Гончара-романіста: Монографія / М. П. Кодак. – Луцьк: ПВД «Твердиня», 2012. – 272 с.
12. Липа Ю. Призначення України / Юрій Липа. – Львів: Просвіта, 1992. – 270 с.
13. Листи до Олеся Гончара: У 2 кн. – Кн. 2 (1983–1995) / Упоряд., передм., прим., комент. Миколи Степаненка. – К.: САКЦЕНТ ПЛЮС, 2016. – 736 с.
14. Наєнко М. Зоря пам'яті й людської солідарності. Про роман Олеся Гончара «Твоя зоря» / М. Наєнко // Радянське літературознавство. – 1980. – № 7. – С. 18–30.
15. Новиченко Л. «Твоя заря – твоя судьба...»: О новом романе Олеся Гончара // Литературная газета. – 1980. – 11 июня.
16. Олейник Б. Роман активной памяти // Коммунист Украины. – 1980. – № 9. – С. 73–79.
17. Симоненко В. Поезії / Василь Симоненко. – К.: Молодь, 1966. – 206 с.
18. Фащенко В. До видавництва «Дніпро». Початок березня 1980. Рецензія / В. Фащенко // Листи до Олеся Гончара: У 2 кн. / Упоряд., передм., прим. М. Степаненка. – Кн. 1: (1946–1982). – К.: САКЦЕНТ ПЛЮС, 2016. – С. 431–433.

N. I. Zavertaliuk *The nature in the novel “Tvoyazoria” by Oles Honchar as a concept of national world*

The article is focused on the investigation of the functionality and the conceptuality of images of Ukrainian nature in the novel “Tvoyazoria” (“Your Star”) by Oles Honchar (steppe, “nightingale’s kingdom”, hollow, garden, apple tree, road in apple blossom, bee). That mentioned concepts are analyzed as the markers of the author’s national worldview and the mentality of Ukrainian people. These images are in the epicenter of such mental features of Ukrainian people as love to beauty, art, nature, humans, song and creativity, inspiration to work, aspiring to Light, Sun, Heaven and Star. The symbolic system of Oles Honchar’s novel includes mythological images of nightingale, song, apple and shining. It’s emphasized that in the novel “Tvoyazoria” Oles Honchar compare the world of nature as an embodiment of harmony and the world of society and authority as an opposite dimension. It is revealed that the influence of society on human Oles Honchar interprets as destructive and disastrous, especially for human spirit. To the author’s mind, it’s unacceptable to remove the person from a natural environment. The episodes of rozkurkulennia (dekulakization) and deportation of Ukrainian reach villagers in the novel illustrate this idea powerfully. Such an interpretation of the events depicted in the novel is coded in the images of nature, in their mythologeme sense.

Key words: world of nature, “poetry of childhood”, mentality, national character, spirituality, aesthetic of beauty, mythologeme, symbolic-metaphoric image, song, world of society, concept, motive.

УДК 821.161.2–3.09 + 821.162.1–3.09

І. В. Кропивко (м. Дніпро)

**МЕТАФОРА КАРНАВАЛУ В ПОСТМОДЕРНІЙ ЛІТЕРАТУРІ
Й КУЛЬТУРІ УКРАЇНИ ТА ПОЛЬЩІ**

Метафора карнавалу активно використовується сучасними дослідниками для означення специфіки культурної ситуації й поетики художніх текстів епохи постмодерну. У статті на підставі аналізу висловлювань науковців, діяльності української групи Бу-Ба-Бу та кола польських письменників, що сформувалося навколо часопису «брюліон», висвітлено специфіку деструктивних і конструктивних проявів карнавального мислення в постмодерній культурі й літературі України й Польщі, увиразнено їх на зіставленні з карнавалом радянського часу.

Ключові слова: карнавальне мислення, ідеологічний карнавал, літературний карнавал, постмодернізм, «Бу-Ба-Бу», «брюліон».

Метафора карнавала активно використовується сучасними дослідниками для визначення специфіки культурної ситуації та поетики художественних творів епохи постмодерну. В статті на основі аналізу висловлювань учених, діяльності української групи Бу-Ба-Бу та кола польських письменників, сформованого навколо журналу «брюлион», виявлена специфіка деструктивних та конструктивних проявів карнавального мислення в постмодерній культурі та літературі України та Польщі в їх порівнянні з проявами карнавала в культурі радянського часу.

Ключові слова: карнавальне мислення, ідеологічний карнавал, літературний карнавал, постмодернізм, Бу-Ба-Бу, «брюлион».

Карнавал – одне з ключових понять, що вживають науковці для метафоричного означення специфіки постмодернізму та постмодерної культури в цілому. Згадаймо терміни «Епоха Блазня» (Ю. Андрухович), «час блазнювання» (В. Габар), «культура карнавалу» (Б. Баран), «суспільство спектаклю» (Г. Дебор). Умберто Еко однією з нових характеристик суспільства, у якому живемо, назвав стовідсоткову карнавалізацію життя [17, 142]. Здебільшого питання карнавалізації соціокультурного простору цікавило таких відомих філософів, як Р. Барт, Ж. Бодріяр, Ж. Дельоз, Ф. Гваттарі, Ф. Джеймсон, П. Козловський, Ю. Крістева, Ж. Ліповецький, Ю. Габермас, І. Хассан. В Україні захищені дисертації з питання прояву сміхової карнавальної культури в постмодерністському тексті, зокрема, А. Бахтарова «Деміфологізація радянського тоталітаризму в сучасній українській прозі» (Київ, 2016) (дисертація містить розділ «Карнавальний український постмодернізм у якості реципієнта тоталітарної семіосфери»); Н. Дорфман «Концепт карнавалу в слов'янській постмодерністській прозі» (Київ, 2013); О. Мельник «Українська проза кінця ХХ – початку ХХІ ст. у контексті сміхової традиції» (Івано-Франківськ, 2011); Л. Печерських «Концептуальні дискурси сміхової культури в українській прозі 90-х років ХХ століття (творчість Юрія Андруховича)» (Харків, 2008); Н. Філоненко «Група “Бу-Ба-Бу” як явище українського літературного процесу кінця ХХ століття» (Луганськ, 2007) (розділ «Акцентуація карнавальної літературної традиції у творчому стилі літутруповання “Бу-Ба-Бу”»). Оpubліковано чимало наукових праць, серед яких Т. Гундорової «Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн» (2005, розділ «Карнавальний постмодерн») [10] та «Кітч і література: травестії» (2008, розділ «Постмодернізм: карнавальний кітч») [9]; розвідки О. Гнатюк «Простак, юродивий, блазень» (2012) [8]; І. Бетко «Архетипальна постать блазня в українській постмодерній прозі (на прикладі творів Ю. Андруховича та ін.)» (2009) [3]; Г. Косаревої «Концепти магії та карнавалу як ідентифікаційні маркери метаісторії у романі “Фелікс Австрія” Софії Андрухович» (2017) [12]; Н. Шавокшиної «Трансформація топосу

карнавалу в російському та українському постмодернізмах» (2009) [16] та багато інших.

Польські науковці, крім уже згаданої Олі Гнатюк, відомої своїми дослідженнями текстів Ю. Андруховича, також виявляють зацікавлення питанням карнавалізації літературних текстів. У двотисячні роки набувають популярності серед науковців, у тому числі й українських, праці Б. Барана, Г. Янашек-Іванічкової, А. Шахая, Р. Нича та ін. Поетика карнавалу як культурний і текстовий феномен і досі хвилює польських науковців, про що свідчать, наприклад, праці Р. Фудалі «Плинна сучасність: час забави і карнавалу» (2014) [21] та Д. Утрацької «Трансгресія і лімінальність тексту. Між естетикою фрагменту... та «карнавалом» трансмедіальності» (2015) [27].

Концепт карнавалу, сформований М. Бахтіним на засадах діалогічності й поліфонізму в значенні, близькому до постмодерного мислення, за посередництвом французьких постструктуралістів вплинув на спосіб пояснення специфіки мислення постмодерної людини, яка живе в епоху глобалізації у світі віртуальної знакової культури. Саме тому метафора карнавалу, карнавального мислення, стала однією з найуживаніших у філософії й літературознавстві межі ХХ–ХХІ сторіч. Мета статті – окреслити застосування науковцями метафори карнавалу для означення специфіки постмодерної літератури й культури межі ХХ–ХХІ сторіч в Україні й Польщі.

Карнавальний постмодерн не випадково вважають початковою й найвиразнішою фазою розвитку українського літературного постмодернізму. Час руйнування імперії викликав потребу переоцінки культурних цінностей та ідеологічних імперативів, що виявилось суголосним карнавальному принципу обертання й девальвації значень офіційної культури, яка у своєму монологічному мовленні диктувала єдино можливе потрактування дійсності. Постмодерністська література на засадах деконструкції виконувала на той час функцію коментаря до текстів влади. Так само невипадково в українському літературознавстві вже в середині 1990-х років заговорили про смерть постмодернізму, оскільки пов'язували його виключно зі сміховими тенденціями в текстах антологічних українських письменників-постмодерністів. На той момент складно було уявити, що принцип карнавалізації може стосуватися не лише ідеологічних штампів радянського режиму й виражатися не лише в сміховій поетиці з використанням мотивів і образів карнавалу, а означати спосіб полісемантичного писання. Тому й вважали, що карнавальний постмодерн може існувати лише доти, доки існує офіційна культура, альтернативним словом до якої він себе позиціонував. Водночас, як довели постмодерністські тексти, написані згодом, специфіка постмодерного мислення виявляється в принциповій поліфонічності будь-якого мовлення, у визнанні плюралізму ідей і поглядів.

Як прояви карнавалізації варіювалися згідно зі зміною соціокультурної ситуації (яка хоч і не завжди ставала предметом осмислення письменників-постмодерністів, однак обов'язково входила до інтерпретативного контексту їхніх творів), так і саме життя пропонувало все нові версії «політичного

карнавалу». Карнавальністю позначений не лише час переходу між політично-економічними формаціями кінця ХХ сторіччя. Карнавальність радянської влади як обернення на власну протилежність зауважила свого часу Марія Яніон, використавши для цього термін «утопія при владі». Дослідниця спостерегла таку її особливість: становлення радянської влади відбувалося на засадах прометеїзму (проголошувався культ людини, прогресу науки й техніки), згодом ця влада запроторила Прометея до гулагу, але при тому сама користувалася прометеївським словником [20, 114].

Крім знакового рівня ідеологічних кліше, офіціоз пізньорадянської культури сприймався як карнавал і суто з зовнішнього боку – з її парадами, масовими гуляннями та штучною новомовою. Марцин Ковальчик, говорячи про карнавальність комуністичного режиму, зауважує його в таких виявах, як відкидання засад нормальності, нетривкість і нестабільність, що реалізовувалися в постійних чистках, переробках, ліквідаціях, ситуаціях, коли вчорашні сановники перетворювалися на саботажників і ворогів народу [24, 58]. Карнавальність проявилася не лише в штучності новомови, а й у тому, що, як зазначає О. Юрчук, «у совковій дійсності, а в українській зокрема, лайка (мат) стає однією з ознак правлячого класу – пролетаріату, отримуючи завдяки цьому певну легітимність. Табуйованою зоною залишається лише література, куди лайка не потрапила» [19, 168].

Радянська ідеологія «відривала» людей від осмислення реальності, а література пропонувала зразки належної поведінки, виступала в ролі провладного коментатора. Наприклад, Анна Насиловська наголошує на політизації офіційної літератури радянського часу: «література як така поволі зникає з виднокола, залишаються лише події, відносно яких вона виступає коментарем» [25, 426]. Марцин Ковальчик називає ПНР реальністю, створеною соцреалістичними текстами, що вчили читачів, як потрібно сприймати дійсність [24, 69]. Письменники, які не визнавали «вплив партії на радість писання» (Анджей Зеневич [28, 29]), змушені були вишукувати різні форми маскування. Так само карнавалом літературного життя радянського часу можна вважати не лише «ігри» з цензурою (див.: [25, 426] – прим. І. К.), а й різні форми існування літератури: офіційна, андеграундна, – кожна з яких передбачала різні способи існування. Відповідно життя людини розподілялося на офіційне, підпорядковане самоцензурі, у якому не було сексу й наркотиків, та повсякдення, де мало місце все заборонене для ословлення в художній літературі. У цілому радянське суспільство не було монолітним, у його межах існували паралельні світи: офіційна культура, дисидентство, андеграунд.

Отже, культурний і політичний карнавал радянського часу більш дотичний поняттям абсурдності й трагізму, а не полісемантичності й ієрархізму, тому що замість постмодерного поєднання протилежностей за принципом «і, і» в його основі – протиставний принцип «так, але». Карнавалізовані прояви не збігаються з принципами карнавального мислення, неприпустимого в тоталітарній культурі.

Перетворення культури радянського часу на маскарад на побутовому рівні як прийом фабуляризації знайшло відображення у творах художньої літератури. Зокрема, подружжя Ізабелли Мейзи і Вітольда Шабловського в книзі «Моя маленька ПНР» у жанрі художнього репортажу описують наслідки життєвого експерименту. Вони спробували жити «в умовах ПНР», а саме користуватися речами, виробленими за радянського часу, жити в квартирі, умебльованій за тодішніми стандартами, вживати їжу, рекомендовану популярними журналами 1981–1982 років, читати радянську пресу. Інший письменник Марек Сеправський у романі «Містечко з людським обличчям» також сприймає історію, ніби шафу зі старими костюмами, і фабуляризує гротескну ситуацію, коли мешканці невеличкого міста, сповнені сентиментальних почуттів до часів, що вже минули, запрошують спеціаліста із зв'язків з громадськістю, «аніматора культури» на посаду референта у справах пропаганди й регресу. Він мав би повернути радянську реальність, створивши для містян достовірну ілюзію життя, яке їм уявлялося простішим і щасливішим порівняно з теперішнім.

Якщо польські письменники звертають увагу переважно на переосмислення повсякденної свідомості пересічного мешканця своєї країни радянського часу, то українські автори більш орієнтовані на проблему деконструкції колективного мислення українців (О. Ірванець «Хвороба Лібенкрафта»), увиразнення порожнечі радянських ідеологем (Ю. Андрухович «Рекреації», «Перверзія», «Московіада»), виявлення деструктурованих радянською ідеологією національних архетипів, що заважають самореалізації та самоідентифікації в нових умовах (О. Забужко «Польові дослідження з українського сексу», В. Кожелянко «Діти застою»), та зняття вимоги ідеалізації, героїзації українського письменника, визнання за ним функції національного провідника (Ю. Винничук «Мальва Ланда», О. Ульяненко «Пророк»). Схожу думку знаходимо в Оксани Веретюк, яка на основі аналізу романів Мануели Гретковської та Юрія Андруховича робить висновок, що українські письменники заангажовані «боротьбою з тоталітарними утопіями і, в першу чергу, з комунізмом, імперським мисленням, масовим фанатизмом, ідеологічною фальшю <...> у значно виразнішому й послідовнішому прояві», ніж польські [5, 515].

Тексти письменників-постмодерністів обох країн орієнтовані на вираження індивідуальної свідомості персонажа, який сприймає поліфонічність світу й діє в ньому. Автори вміщують радянські стереотипи й кліше в змінений контекст, завдяки чому увиразнюється їхня неуніверсальність і риторично-знакова природа, що не приховує ніякої сутності. Ці питання вже неодноразово ставали предметом досліджень (праці П.-А. Будіна [4], М. Гірняк [6], О. Гнатюк [7], О. Юрчук (підрозділи 2.1. Антиколоніальні та постколоніальні наративи в історії української літератури; 5.6. Постколоніальний дискурс) [19] та ін.). До них зверталися й письменники-постмодерністи, зокрема Ю. Андрухович, згадуючи діяльність групи Бу-Ба-Бу, зауважує, що для них карнавальна естетика була способом виживання, віднаходження внутрішньої свободи разом

із свободою зовнішньою, демократизації поетичного словника: «Вимальовувалися перші «перса», за ними вже виднілися «дупи» і «курви». Ось-ось мав виринути перший «прутень», а далі вже й просто – «руській мат». Зараз, коли цього добра на кожному кроці, ми іноді чуємо свою провину» [1, 84]. Руйнування суспільних стереотипів, у тому числі й національних, – одне з ключових завдань, які ставили перед собою бубабісти. Уже тривіальним стало згадувати висловлювання Ю. Андруховича про священних корів української літератури: «Священних корів у нас більше, ніж в індусів. Це збочення до постаменту, брили, закам'янілості, забронзо- і бонзовілості, опущених долу вусів і насуплених куцуватих брів уявляється мені чимось на зразок дитячої національної релігії. З неї можна тільки вирости. Але можна й не вирости <...>. Найбільшим гріхом, найбільшим тавром на шкірі Бу-Ба-Бу завжди залишатиметься наша спроба розтопити цю брилу недовченої поважності на всьому українському. Спроба перевірити згаданих корів на предмет святенності. Це породило безліч конфліктів, але й безліч порозумінь...» [1, 85].

Зміна політичної влади в Україні й Польщі супроводжувалася зовнішніми карнавалізованими проявами, але по-різному і в різний час. Точкою неповернення до радянщини в польській історії можна вважати 1988 рік – рік, коли у Вроцлаві відбувся «ПролетаРІО карнавал» (Karnawal RİObotniczy), організатором якого виступив суспільний рух «Солідарність» (незалежна самоврядна професійна спілка). Педрик Кенні, американський історик, 2002 року видав книгу «Карнавал революції: Центральна Європа 1989 року», де дав такий опис подій, у якому акцентовано й зовнішні (розважальність, перевдягання, майданне дійство), і сутнісні (магічна функція слова, змінність й обертання значень) прикмети карнавалу: «Був там і скелет, і аматорський оркестр з величезним барабаном. Були і Ку-Клукс-Кланівці з гаслом: “Відкрийте кордони, ми втечемо до Калгарі!”. Були шахтарі зі шматками вугілля і опудало Ярузельського. Була й Червона Шапочка, під руку з Вовком та Ведмедем, який до того ж тримав у лапі рушницю. // Натовп галасував: “Міліція святкує з нами!” і “Фокус-покус!”. Але міліція не святкувала. Навпаки, вона хапала учасників дійства і провадила їх до фургонів, що чекали неподалік. Натовп відбивав затриманих так само швидко, як міліція їх заарештовувала; самого лише Якубчака звільняли чотири рази. А багато міліціонерів і самі опинились у своїх заґратованих машинах» [11]. Наслідком було перенесення карнавалу з майдану в життя, де відновилася можливість плюралізму рухів, а комуністичні лідери потискали руки дисидентам, тобто був зруйнований монологічний дискурс влади, у символічному акті поєднано протилежності, що засвідчує культурно-політичну трансгресію як долання межі.

Великий помаранчевий карнавал у центрі Києва, як назвав Юрій Андрухович «помаранчеву революцію» [2], відбувся пізніше, 2004 року, коли українці відчули власну причетність до історії, що розгорталася перед ними. Нарешті вони усвідомили себе суб'єктами історії. Ця революція була не настільки святковою, як у Польщі, де жарти її учасників «загрожували наявній системі, водночас не будучи у традиційному сенсі загрозливими» [11].

В Україні передумовою подій стали відверто карнавальні в негативному значенні цього слова дії влади під час президентських перегонів («...другий тур пройшов з брутальними порушеннями виборчого законодавства та прав людини, з застосуванням технологій загальнодержавного фальшування результатів голосування, в тому числі і з втручанням в електронну систему підрахунку голосів в Центральній виборчій комісії» [15]), що викликали у відповідь теж карнавалізований спротив («Відмітним знаком демонстрантів став помаранчевий колір – колір виборчої кампанії Ющенка (прихильники Януковича використали білий та голубий кольори). Міські влади Києва, Львова та декількох інших міст відмовилися визнати законність офіційних результатів, а сам Ющенко, відмовляючись визнавати офіційні результати виборів, прийняв із трибуни Верховної Ради символічну присягу перед народом України як новообраний президент» [15]). Наслідки «помаранчевої революції» так само виявилися карнавальними, якщо врахувати зміну правлячої еліти та переорієнтацію внутрішнього й зовнішньополітичного курсів країни.

В обох випадках «карнавальних революцій» результатом було виникнення в людей відчуття причетності кожного до історичних подій, усвідомлення свободи діяти за власним вибором та поєднання серйозності наміру з видовищною формою його реалізації (майданні події, сила слова, яке звучить, артистичний супровід).

Витоки українського помаранчевого карнавалу сягають 1990-тих років, коли в Україні почався процес переписування національної культури, що зводився переважно до заповнення «білих плям». Однак культурна свідомість залишалася принципово тоталітарною й неіронічною (Т. Гундорова) [10, 202]. Тоталітаризм свідомості проявлявся в явищі, яке Соломія Павличко визначила як специфіку того часу: «Українське літературознавство ще хворіє на народництво. <...> [І]дея служіння чи політичного внеску часто ще визначає оцінку творчості» [13, 485]. Неіронічність культурної свідомості як неподоланий спадок радянщини підтверджується в дослідженні Наталії Хомечої, яка зауважує, що в постмодерністській версії карнавал реставрується як новітня модель поетичної комунікації [14, 61]. Карнавалізована радянська дійсність постає в ній як реальність, що не потребувала карнавалу через свою тотальну серйозність, тому метою постмодерніста було розвінчати ілюзіонізм дійства, відтворивши й розігравши його поетичними засобами [14, 62].

Як і в українській літературі, деконструктивні тенденції щодо радянського менталітету у свідомості співгромадян найповніше виражено в польській літературі в поетичних текстах молодих авторів, зокрема тих, що групувалися навколо літературного видання «brulion» (назву можна перекласти як чернетка, спроба, проект; її принципово писали з малої літери). Їхня епатажна творчість співмірна з діяльністю Бу-Ба-Бу. Давид Карп'юк так говорить про постмодерністський метод шоку, який застосовував Роберт Текелі – редактор «брюліону»: «У часописі друкували порнографічну «Історію ока» Жоржа Батая, антисемітські записки Луї-Фердинанда Селіна, фашистські висловлювання Генріха Гімmlера. З'явилося інтерв'ю з Анною Ц.,

порноактрисою, Мануела Гретковська писала про канібалізм, Збігнев Сайнут опублікував відомий вірш «Flury z pizdy». Написані авторами з найрізноманітнішими переконаннями тексти методом шоку запроваджували постмодернізм у закостенілу систему пнр-івських двох обігів. Усе в ім'я тотальної свободи» [22].

Ярослав Клейноцький наголошує, що в поетичній і прозовій творчості брюліонівців головним потрібно вважати не заперечення традиції, а потребу вироблення власного ставлення до неї, для чого поети використовували три способи: провокацію, пошук нових джерел традиції (якими стали контркультура й масова культура), явний діалог з класикою [23, 136–137]. На переконання науковця, провокація дозволяє увиразнити відмінність між «дозрілою» літературою, зниженою до рівня стереотипу, і молодістю; при чому блазенада виступає бронею від усталеного світу для молодих авторів, що приносять свіже слово в літературу, наприклад, тоді, коли згадують у скандальних контекстах прізвища відомих письменників та їхні твори [23, 138].

Письменники «брюліону» карнавально поєднували у своїх текстах сильні емоції з «неінтелектуальною практикою», високу літературу з популярною: від високої літератури – інтелектуальна мотивація, від поп-культури – апеляція до емоційної сфери читача. Як і бубабістів, популярність брюліонівців пов'язують із деміфологізацією знаків культури, що відходила в минуле і яка ставала джерелом їхньої альтернативно-деконструктивної діяльності. Зокрема, за свідченням Дагмари Сумари, пов'язані з часописом «брюліон» письменники були останнім літературним поколінням, що функціонувало в стосунку до офіційної культури як проміжна ланка між нею та поп-культурою [26]. Ці творці доводили, що свідоме заперечення певних життєвих явищ можливе за умови надання голосу тому, що є негативним.

Творчість брюліонівців – антидот на болісну правду про світ, у якій використано скандал як конструктивний чинник ревізії традиції. Вони здійснили «бунт проти суспільного ладу, цінностей, яких суспільство сліпо дотримується, штучності форм, у яких воно застигло і які пов'язані з конкретною моральною ієрархією й економічним порядком» [26]. Д. Сумара підсумовує, що їхня діяльність – в ім'я ствердження особистості, яка не зобов'язана наслідувати усталені цінності та має право здійснити власний вибір цінностей, коли отримає шанс пізнати їх у їхній специфіці. Карнавал брюліонівців, таким чином, вимальовується не стільки як «низька» культура, що протистоїть «високій», скільки є ствердженням аієрархічності, свідченням множинності можливих варіацій, що підмінені в офіційній культурі єдиною нормою як зразком для наслідування.

Деконструктивна спрямованість творів брюліонівців, бубабістів та інших постмодерністських письменників орієнтована на деструкцію будь-якого ідеологічного домінування, коли культура сприймається як обмеження, і конструкцію повноти, коли культура позиціонується як множинність і постійна зміна акцентів. Мейнстрімом для них стає не уніфікація (досягнення

ідеалу), що мало місце в попередній культурі, а варіативність і складність культурних явищ, що виявляються в принципах нонселективності й амбівалентності (неоднозначності). Літературним іншим, у дотуку до якого формувалася постмодерністська література в Польщі, були офіційна, діаспорна й авангардна літератури. В Україні додавався ще один елемент – тексти раніше заборонених письменників-модерністів.

Отже, метафора карнавалу, запозичена постструктуралістами з наукового доробку М. Бахтіна, стала однією з найуживаніших для означення специфіки постмодерного часу та постмодерністської поетики. Постмодерний карнавал охопив усі прояви життя: від видовищності й симулякровості існування постмодерної людини, чия специфіка утворилася під впливом мас-медіа, до карнавалу політики, карнавального мислення пересічної особистості та карнавальної поетики постмодерністського тексту. Окрема роль у появі постмодерного культурного карнавалу належить мас-медіа. Під їхнім впливом формується знаковість, симулякровість сучасної культури, вони створюють відчуття святковості й продукують надмір інформації, що подається фрагментовано й не утворює цілісності.

Карнавал у постмодерністській літературі є одним із найбільш досліджених питань, однак науковці зосереджуються переважно на вивченні атрибутивних ознак карнавалу (у трактуванні М. Бахтіна) в художніх текстах, таких як деміфологізація ідеологем офіційної влади, мотиви свята й маски, карнавальні персонажі, гротескні перевтілення, ігрова природа текстів тощо. Зазвичай вітчизняні дослідники акцентують функцію постмодерністського твору як коментаря до владного тексту, що на основі сміхових традицій деструктує й виявляє нежиттєздатність офіційних ідеологем. Значно менше уваги приділяється питанням вираження карнавального постмодерного мислення на всіх рівнях структури тексту як способу полісемантичного писання, що увиразнює поліфонічність будь-якого мовлення, плюралізм ідей і способів його вияву.

Список використаних джерел

1. Андрухович Ю. Аве, «Крайслер»! / Юрій Андрухович // Ю. Андрухович. Дезорієнтація на місцевості. Спроби. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2006. – С. 83–99.
2. Андрухович Ю. Центрально-Східна Європа: коротка історія мутацій. Із виступу на Міжнародній конференції Фонду Конрада Аденауера «Європа на зламі часів: література, цінності та ідентичність» (Львів, 8 червня 2017 р.) [Електронний ресурс] / Юрій Андрухович. – Режим доступу: <https://zbruc.eu/node/67327> (дата звернення: 13.06.2018).
3. Бетко І. Архетипальна постать блазня в українській постмодерній прозі: (на прикладі творів Ю. Андруховича та ін.) / І. Бетко // Слово і Час. – 2009. – № 3. – С. 54–64.
4. Будін П.-А. Кінець імперії: роман Юрія Андруховича «Московіада» / П.-А. Будін // Слово і Час. – 2007. – № 5. – С. 62–66.

5. Веретюк О. Три моделі постмодернізму: Анжела Картер, Мануеля Гретковська, Юрій Андрухович [Електронний ресурс] / Оксана Веретюк // Київські полоністичні студії. – Київ, 2011. – Т. 17. – С. 512–516. – Режим доступу: [http://chtyvo.org.ua/authors/ Kyivski_polonistychni_studii/Tom_17/](http://chtyvo.org.ua/authors/Kyivski_polonistychni_studii/Tom_17/) (дата звернення: 25.12.2018).
6. Гірняк М. Ігри з ідентичністю в романах Юрія Андруховича [Електронний ресурс] / Мар'яна Гірняк // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – 2008. – Вип. 44. – Ч. 1. – С. 72–85. – Режим доступу: http://old.philology.lnu.edu.ua/visnyk/44_2008/44_2008_hirnjak.pdf (дата звернення: 25.12.2018).
7. Гнатюк О. Авантюрний роман і повалення ідолів / Оля Гнатюк // Гнатюк О. Між літературою і політикою. Есеї та інтермедії. – Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. – С. 71–96.
8. Гнатюк О. Простак, юродивий і блазень / Оля Гнатюк // Гнатюк О. Між літературою і політикою. Есеї та інтермедії. – Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. – С. 105–110.
9. Гундорова Т. Кітч і література. Травестії / Тамара Гундорова. – Київ: Факт, 2008. – 284 с.
10. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн / Тамара Гундорова. – Київ: Критика, 2005. – 263 с.
11. Кенні Педрик Карнавал революції: Центральна Європа 1989 року / переклад Андрія Портнова [Електронний ресурс] / Кенні Педрик. – Режим доступу: <http://www.potyah76.org.ua/potyah/?t=15> (дата звернення: 10.08.2015).
12. Косарева Г. Концепти магії та карнавалу як ідентифікаційні маркери метаісторії у романі «Фелікс Австрія» Софії Андрухович / Галина Косарева // Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство). – Миколаїв: МНУ імені В. О. Сухомлинського, 2017. – № 2 (20). – С. 110–114.
13. Павличко С. Теорія літератури / упоряд. В. Агеєва, Б. Кравченко. – Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2009. – 679 с.
14. Хомеча Н. Діалог епох: українське бароко і постмодернізм («Екзотичні птахи і рослини» Ю. Андруховича) / Наталія Хомеча // Слово і Час. – 2003. – № 11. – С. 59–65.
15. Цей день в історії. Помаранчева революція [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.jnsm.com.ua/cgi-bin/m/tm.pl?Month=11&Day=23> (дата звернення: 25.12.2018).
16. Шавокшина Н. В. Трансформація топосу карнавалу в російському та українському постмодернізмах / Н. В. Шавокшина // Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур. – Київ: ВПЦ «Київський університет», 2009. – Вип. 10. – С. 436–443.
17. Эко У. От игры к карнавалу / Умберто Эко // Эко У. Полный назад! «Горячие войны» и популизм в СМИ / пер. с итал. Е. Костюкович. – Москва: Эксмо, 2007. – С. 140–148 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://abuss.narod.ru/Biblio/eco_nazad1.pdf (дата звернення: 18.05.2018).

18. Юрчук О. О. Особливості формування та стратегії репрезентації антиколоніального та постколоніального художніх дискурсів в українській літературі: дис. ... докт. філол наук: 10.01.01. – Київ, 2015. – 387 с.
19. Юрчук О. У тіні імперії: Українська література у світлі постколоніальної теорії: монографія / Олена Юрчук. – Київ: ВЦ «Академія», 2013. – 224 с.
20. Яніон М. Зупинити Прометея / Марія Яніон // 12 польських есеїв. – Київ: Критика, 2001. – С. 114–126.
21. Fudala Rafał. Płynna nowoczesność: czas zabawy i karnawału // Ogrody Nauk i Sztuk. 2014. № 4. DOI: 10.15503/onis2014-121-127
22. Karpiuk Dawid. Robert Tekieli: Redaktor radykalny. URL: <http://kultura.newsweek.pl/robert-tekieli--redaktor-radykalny,99386,1,1.html> (дата звернення: 21.08.2015).
23. Klejnocki Jarosław, Sosnowski Jerzy. Chwilowe zawieszenie broni. O twórczości tzw. pokolenia «brulionu» (1986 – 1996). – Warszawa: Sik, 1996. – 190 s.
24. Kowalczyk Marcin. Poetyka Karnawału w Dzienniku 1954 Leopolda Tyrmanda // Pamiętnik Literacki. – 2006. – T. XCVII. – Z. 4. – S. 51 – 70.
25. Nasiłowska Anna. Literatura lat osiemdziesiątych – czy warto o niej pamiętać? // (Nie)obecność. Pominięcia i przemilczenia w narracjach XX wieku. – Warszawa: ELIPSA, 2008. – S. 424 – 434.
26. Sumara Dagmara. «Brulion» w kontekście popkultury i literatury popularnej. Zarys problematyki // Polisemia. – 2011. – № 5: Literatura popularna, masowa i drugorzędna. URL: <http://www.polisemia.com.pl/numery-czasopisma/numer-12011-5/numer-1-2011-5/brulion-w-kontekście-popkultury> (дата звернення: 20.08.2015).
27. Utracka Dorota. Transgresje i liminalność tekstu. Między estetyką fragmentu a «karnawalem» transmedialności // Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica. – 2015. – T. III. – Folia 186. – S. 36 – 67.
28. Zieniewicz Andrzej. Postmodernizm jako socrealizm, czyli Manuela Gretkowska na tle epoki // Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza. – 1995. – № 30. – S. 29 – 35.

Annotation

Kropyvko I. V. Carnival metaphor in postmodern literature and culture of Ukraine and Poland

Carnival postmodernist style is considered the initial and most expressive stage in the development of Ukrainian and Polish literary postmodernism. It revealed itself in the works of writers from the Ukrainian group «Bu-Ba-Bu» and Polish writers who united around the magazine «brulion». The feeling of carnival in their writings manifested like that: a) it is used to destroy the ideological stamps of the Soviet regime; b) it is realized in humorous poetry using motifs and images of the carnival; c) it is a method of polysemantic writing which correlates with the polyphony of any speech, the equality of ideas and views uncoordinated with each other.

The feeling of carnival is also characteristic of the Soviet era. It can be seen in reversing the Soviet power into its own opposite, in observing external attributes of the carnival, in admitting swear words (foul language) as signs of the ruling class, in creating Soviet reality with the help of socialist realistic texts and non-monolithic character of society (official culture, dissidence, the underground), in masking the meaning in fiction and other forms of art in different ways. The cultural and political carnival of the Soviet era is more coherent to the notions of absurdity and tragedy, and not polysemanticity and hierarchy. The carnival way of thinking is impossible in a totalitarian culture.

The transformation of the culture of the Soviet time into masquerade in everyday life as a method of developing a storyline found its display in works of Polish writers of postmodern literature. Authors mainly pay attention to rethinking specific features of everyday mindset of an ordinary resident in his country at the time of Soviet period. Ukrainian authors focus more on deconstructing collective thinking, revealing national archetypes fabricated by Soviet ideology as well as on deglorifying the Ukrainian writer, depriving him of the function of being a national leader.

Key words: *carnival way of thinking, ideological carnival, literary carnival, postmodernism, «Bu-Ba-Bu», «brulion».*

УДК 821.161.2.–3.09“1920/1930”

Л. М. Кулакевич (м. Дніпро)

ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ ПОВІСТІ А. ЧАЙКОВСЬКОГО «НА УХОДИ» ЯК ПЕРШОГО УКРАЇНСЬКОГО ІСТЕРНУ

У статті викладено результати дослідження специфіки жанру повісті А. Чайковського. Розглянуто характер художнього моделювання образів, жанрові доміанти, що наближають твір українського письменника до поширеного в американській літературі жанру вестерну, визначено особливості його реалізації на українському ґрунті. З'ясовано, що жанровий код повісті обігрується в детальному презентуванні шляху уходників, їх побутування в непривітних реаліях українського степу. Акцентовано, що ексклюзивною особливістю українського вестерну є й утопічність існування в новому поселенні. Підкреслюється зорієнтованість повісті на поетику пригодницького роману.

Ключові слова: *авантюрно-пригодницький жанр, подорож, вестерн, пригоди, інтерпретація*

В статье изложены результаты исследования специфики жанра повести А. Чайковского. Рассмотрено жанровое своеобразие художественного моделирования повести, образы и мотивы, приемы

и средства, сближающие повесть с распространенным в американской литературе жанром вестерна; проанализированы особенности его реализации на украинской почве. Подчеркнуто, что жанровый код повести обыгрывается в детальной презентации пути уходников, их быта в условиях украинской степи. Акцентируется эксклюзивная особенность украинского вестерна – утопичность существования в условиях нового поселения. Подчеркивается ориентированность повести на поэтику приключенческого романа.

Ключевые слова: авантюрно-приключенческий жанр, путешествие, вестерн, приключение, интерпретация

У 1920–1930-х роках горизонт української літератури постійно розширювався за рахунок потужного корпусу творів для масового читача. За активністю відображення суспільного життя, інтенсивністю пошуків нових методів і способів художнього узагальнення, стильовим і жанровим розмаїттям, ідейно-тематичним багатством і художньою досконалістю, література цього періоду стала помітним явищем національної культури. Твори українських письменників вирізняються якісно новими для української літератури жанрами, при цьому не втрачається органічний зв'язок із титульними для неї темами і проблемами (втрата свого етнічного коріння, замулення джерел національної духовності й моралі, історичної пам'яті). Нагальною потребою національної свідомості було осмислення й переоцінювання власної історії, що зумовило пошуки адекватних жанрових форм. Зокрема повість Андрія Чайковського¹ «На уходах» стала, по суті, першим українським вестерном на мотиви національної середньовічної історії.

На думку В. Райта [2], Е. Карцевої [5], Г. Чепурди [11], інсталяція вестерну як мистецького жанру в американській літературі відбувається в добу романтизму, яка збігається із часом активного заселення величезних територій на Півдні і на Заході Сполучених Штатів Америки. Е. Карцева прив'язує народження нового жанру до 1860 року, коли було надруковано роман Е. Елліса «Сент Джонс, або Полонені фронтиру», а також «Десятицентові новели» Ераста Бідла з компанії «Бідл і Адамс» [3, 55]. Нова літературна форма виявилася дуже зручною й органічною саме для захопливих розповідей про боротьбу європейських поселенців з індіанцями на небезпечному та далекому Дикому Заході. Ю. Ковалів звертає увагу на те, що саме реалії фронтиру² як унікального історико-культурного явища («культ сили, суворий побут, боротьба з індіанцями, авантюризм, відсутність законів» [7, 548]) зумовили появу нового жанру – вестерну: «Стрімкі сюжетні лінії були насичені

¹ Андрій Якович Чайковський (1857–1935) – український письменник, громадський діяч, доктор права, адвокат у Галичині. Його романи і повісті («За сестрою» (1907), «Віддячився» (1913), «Козацька помста» (1919), «На уходах» (1921), «Олексій Корнієнко» (1924), «До слави» (1929), «Полковник Михайло Кричевський» (1935) та ін.) мали значний вплив на пробудження національної свідомості й виховання української молоді початку ХХ ст. Твори письменника ще за його життя високо оцінили І. Франко та М. Коцюбинський.

² Фронтір – рухомий кордон між землями індіанців та територіями, колонізованими європейцями у XVIII – XIX ст. До наукового обігу поняття фронтиту введено американським істориком Ф. Тернером, який окреслив його як «точку зіткнення дикості і цивілізації» [1, 18].

інтригами, супроводжувалися стріляниною, бійками, кінними переслідуваннями, відбувалися на тлі розкішних краєвидів – розлогих прерій, скелястих урвищ, одвічних лісів тощо» [6, 172]. Канонічним у жанрі вестерну став перший роман О. Вістера «Вірджинець» (1902). Мотив зіткнення добра і зла, чіткий поділ персонажів на гарних і поганих, особливості моделювання образу головного героя, своєрідний рицарський кодекс замість законів, щасливий кінець свідчать про глибинний зв'язок вестерну з пригодницьким жанром, для якого прецедентним був європейський лицарський роман епохи Середньовіччя.

Життя індіанців і їхня боротьба проти європейських колоністів, згодом власників ферм і ранчо проти промисловиків, ковбойське життя легко вкладалися в реалії життя малозаселеної Степової України, що мала історичну назву Дике поле (нині – Дніпропетровська, Запорізька, Кіровоградська, Миколаївська, Одеська, Харківська, Луганська, Донецька області). Це була порубіжна територія, своєрідна санітарна зона між християнською Україною та мусульманським Кримом й Османською імперією. Якщо Дикий Захід був чинником формування американської нації, оприявнившись у такому архетипі американської національної ментальності як мобільність (здатність по декілька разів за життя переїжджати на нове місце в пошуках нових можливостей для майнового добробуту чи статусного/професійного зростання), то, на думку В. Ф. Боєчка, А. Ю. Чабана, Дике поле як український фронтір став каталізатором такого соціального явища, як ухорництво, що згодом трансформувалося в козацтво, а те у свою чергу послужило для психологічного самоусвідомлення української нації. Можна провести паралель з американськими траперами і ковбоями та українськими ухорниками, які займалися промислами в необжитому степу (полювання, рибальство, збирання меду), згодом об'єднувалися у воєнізовані ватаги й відбивали в татар награбоване в Україні. При цьому згадані українські історики стверджують, у XIV–XVI ст. в ухорники подавалися не лише вбогі селяни та міщани, але й бояри і магнати – люди, які любили пригоди та ризик. Йшли на уходи навесні, а глибокої осені поверталися до осель. З часом залишалися назавжди в степах, головним чином на пониззі Дніпра, перетворюючись на окрему суспільну верству населення – їх почали називати козаками [3, 49].

А. Чайковський легко пристосовує до українських реалій Дикого поля поетику жанру вестерну, який виявився дуже зручним для міфологізації української минушини (лише потім з'явиться термін, який означуватиме український інваріант американського вестерну – істерн (від англ. *eastern* – «східний»). Сюжет його повісті «На уходах» будується на оповіді про облаштування героїв у необжитих і небезпечних степах. Рух сюжету забезпечує конфлікт між зажерливою феодальною владою і населенням: канівський староста бере податок значно більший, ніж передбачено княжими законами. Така несправедливість і безкінечно нужденне життя спонукають ухорників разом із родинами вирушити в необжитий Дикий степ і заснувати там нове поселення. Потрібно звернути увагу, що А. Чайковський разом із новим

жанром уводить в українську літературу події маловідомого на той час історичного періоду. У тексті немає точної вказівки на час, а згаданими реаліями зображені події можна прив'язати як до середини XV ст., так і до XVI ст.

Традиційно в американських вестернах дія відбувається в просторі безкраїх преріях, демонструється суворість дикої місцевості. Імплантуючи новий для української літератури жанр, А. Чайковський дотримується його канонів, зокрема детально презентуючи шлях ухадників і їх побутування на новому місці в непривітних реаліях українського степу (погодні умови, хижі звірі, саранча, гадюки). Подібно до банд злочинців й індіанців американського Заходу, татарські загони постійно тероризують поселенців з Канева. Українські валки з возів у необжитих степах схожі на каравани фургонів в американських преріях, знані в Європі завдяки популярним на той час кіновестернам «Остання крапля води» (1911, реж. Девід Ворк Гриффіт), «Війна в преріях» (1911, реж. Томас Інс), «Шлях на схід» (1920, реж. Девід Ворк Гриффіт), «Критий фургон» (1923, реж. Джеймс Круз; за однойменним романом Е. Хафа «The Covered Wagon»). Зокрема в останньому вестерні за сюжетом фермери з Вестпорт Лендинг (Канзас-Ситі) в 1848 році вирушили до Орегону, по дорозі вони страждають від голоду, погодних умов, відбивають напади індіанців. Частина переселенців, зневірившись, полишає все і під впливом «золотої лихоманки» вирушає до Каліфорнії, решта продовжує похід до Орегону. У фільмі знаковою є деталь: на початку і в кінці фільму хлопчина, натхненно граючи на банджо, співає: «Сюзанно, не ревіти! Я їду в Каліфорнію померти чи розбагатіти!». Це музичне обрамлення транслює життєві цінності американських героїв – гроші. Український переселенський вестерн має високий ідеал: створити поселення, де б не було «ні старости, ні пана і ми всі рівні» [10, 55]; «ні бідних, ні багатих, не було ні голодних, ні голих, не було дармоїдів чи лежнів» [10, 95].

Як зазначає дослідниця вестернів американських письменників Г. Чепурда, типовим американським антуражем є простір ізольованих фортів, ранчо і ферми, або маленьких прикордонних містечок, де є невеликий магазин, громадські стайні [11, 219], не завжди є церква і школа, але обов'язково є салун, господар якого не гребує сумнівними обладками. Саме салун з алкогольними напоями та повіями переважно є осередком конфліктів, що завершуються стріляниною й погонями. У художній інтерпретації А. Чайковського українські поселенці наділені іншими ментальними рисами: вони будують загальноважливі споруди (комори, стайні, кузня, захисні вали) та, найголовніше, – споруджують церкву і запрошують панотця: «У нас родяться діти, старші доростають, вінчати пора, а так жити новобранцям, без Божого благословення, то не дай Господи» [10, 55].

Відповідно до канону американського вестерну нова громада організовується не на основі законодавства, а на кодексі честі і взаємної домовленості [11, 219]. У повісті А. Чайковського перш, ніж вирушити в путь, ухадники також домовляються про принципи спільного побутування на новому місці: «То мої діти, на таке діло пускатися не так, як ми тут у місті живемо: це

моє, а це твоє, того не торкайся, не можна. Там мусить бути все наше, а що здобудемо, тим і поділимося по-братньому. Не можна теж говорити: це я зробив, і це моє. Бо ти зробив одно, а інший зробив таке, чого ти і не вмієш зробити, а може, воно буде якраз для тебе. У нас там мусить стати одне гасло: усі для одного, один для всіх» [10, 12].

Якщо в американських творах на тему фронтиту, у тому числі й вестерну, завоювання диких просторів і підкорення природи зображується насамперед як насильницька конфіскація земель, що належать корінним жителям – індіанцям, то герої української рецепції вестерну не порушують нічийх прав і претендують на вільну територію. Ексклюзивною особливістю українського вестерну є й утопічність існування в новому поселенні («Тепер, мої діти, коли так загосподарювалося, коли ми тут не маємо над собою ні старости, ні пана і ми всі рівні, то зараз наберемо собі старшину. Ви нас вибирали ще в Каневі. Може, ми вели діло не до ладу, то ось ми всі перестаємо старшувати вибирайте інших» [10, 55]; «Уходникам жилося добре. Не було тут ні бідних, ні багатих, не було ні голодних, ні голих, не було дармоїдів чи лежнів» [10, 95]).

Канонічними персонажами вестерну є шериф, хвацький ковбой, трапер, благородний індіанець. У тексті А. Чайковського цю роль відведено п'ятнадцятилітньому підлітку. Вік героя викликає алузії з досить популярним у Європі пригодницьким романом Жуля Верна «П'ятнадцятирічний капітан» (1878): життєві обставини змусили обох парубків взяти на себе відповідальність за сім'ю і навіть за громаду дорослих людей. Повість А. Чайковського створено в руслі традицій української літератури, сильною зображенням села й людини з родовою свідомістю як найбільш стійкої форми духовного виживання народу, тому головний герой презентований як член великої сім'ї Трохима й Олени Партик (сини Тарас, Андрій, Микола і донька Маруся). Смерть батька змусила юнака подорослішати за декілька днів («Він споважнів, начеб йому десять літ віку прибуло. Розмовляв мало, прислухався до старших, та коли сам говорив, то так мудро, що всі дивувалися його розумові» [10, 30]). Відповідно до жанрового канону, який вестерн успадкував від пригодницького роману, Тарас Партика зовнішньо й духовно досконалий, що реалізовано в тексті експліцитно через характеристики батька й інших уходників («Він хоч молодий і зелений, та розумець у нього не хлоп'ячий» [10, 9]; «Знаєш, отамане, що з того Тараса великий чоловік вийде. Розумець у нього, що подай Господи!» [10, 27]; «то мудрий хлопець і в кожній біді дасть собі раду» [10, 37]; «<...> ніхто цього так не зробить, як ти, бо ти найпроворніший» [10, 43]; «Тараса поважали і високо цінили його розум та дотепність» [10, 46]). Прикметно, що деталі зовнішності героя подано через сприйняття татарами, для яких угодницький отаман є насамперед товаром: «Якби ви знали, люди добрі, як високо цінують таких хлопців бусурмани <...> на вагу золота купують. То справді гарний хлопець. Чорні очі, гарне лице, чорне волосся, а сам складний та гнучкий» [10, 63].

Відповідно до жанрового канону вестерну в героя закохується чиста й цнотлива дівчина чи фатальна жінка, іноді співачка. А. Чайковський, не відходячи від цієї традиції, розгортає сюжетну лінію стосунків Тараса і Галі,

яку він колись порятував. Особливість української рецепції цієї ситуації – не акцентовано жодних деталей інтимного життя героя, що, певною мірою, зближує героя А. Чайковського із героєм пригодницької повісті Вал. Злотополюця³ та І. Федіва «Життя та дивовижні пригоди козака Миколи на безлюдному острові» (1919), який всього себе присвятив Україні. Потрібно звернути увагу, що любовно-еротичний дискурс загалом не є прикметною рисою української літератури, тому Ю. Мушкетик цілком слушно зазначив: «Історія кожного народу крута й терпка, одначе наша – гіркіша за полин. Може, через те на сторінках наших історичних романів та повістей не гуляють веселі мушкетери й рідко віддають в офіру свої життя прекрасним обраницям безпечні лицарі, подібні до Айвенго. Вони офірують його товариству. Батьківщині» [8, 2].

Автор повісті, презентуючи свого героя – Тараса Партику, виокремлює масштабність його мислення і військові здібності в доволі юному віці: саме він був ініціатором ідеї переселитися в степи назовсім, спонукав однолітків вчитися стріляти із лука й захищатися від ворога, помічати приховану небезпеку («Отож він позбирав до купи своїх ровесників – синів тих батьків, які вирішили йти на уходи, – і ну ж муштрувати їх») [10, 13]. Пізніше він подає ідею тренувати частину переселенців орудувати зброєю, «окопати селище глибоким ровом та обгородити вал частоколом» [10, 49], побудувати башти на околицях поселення [10, 93]. Герой А. Чайковського наділений незмінними атрибутами героя вестерну – є кінь (перший бойовий трофей), шапка/капелюх, зброя (у дусі часу – лук, спис, лише згодом мушкет), займається мисливством / траперством – полює на хутрових звірів [10, 56] (вид діяльності героя відсилає до рицарських романів, адже справжні рицарі брали участь у полюванні). Головний актант пригодницького твору не може діяти без помічників та однодумців. Герой А. Чайковського Тарас має помічника (пес Гривко ще з Канева), друга Трохима, його ідеї підтримують члени громадської старшини (Кіндрат Муха і Журавель), його поведінка і розум імпонують черкаському старості, турецькому офіцеру, який керує галерою. Обов'язковим для вестерну є наявність персонажа-антагоніста головного героя (лихий бандит, кровожерливий індіанець). У повісті А. Чайковського цю функцію розподілено між Грицьком Кабицею [10, 50], Максимом-Ібрагімом Недоїдком [10, 91], черкаським підстаростою, перекопським мурзою і, якоюсь мірою, власною громадою («<...> громада прийняла це неохоче. Всі здогадувалися, що це Тарасова думка. Тому молокососові все щось у голову набреде, чогось нового забагається, а всім уже руки від праці умлівають» [10, 49]). Обігруючи код вестерну в умовах Дикого степу, письменник трансформує у своїй повісті

³ Українські історики І. Робак та З. С. Савчук у монографії «Валентин Отамановський – революціонер, вчений, організатор науки» (Харків: Колегіум, 2013) виклали результати свого архівного розслідування і послідовно довели, що під псевдонімом Вал. Злотополюць писав Валентин Дмитрович Отамановський і саме йому належить авторство повісті «Син України» (Відень: Вернигора, 1919), відомої нині як «Життя та дивовижні пригоди козака Миколи на безлюдному острові»; роль І. Федіва у створенні цього твору, на думку харківських дослідників, була суто технічною.

«швидкий постріл»/дуель у спаринг героя із Максимом-Ібрагімом Недоїдком, словесний двобій і черкаським підстаростою.

Характер героя розкривається з розвитком сюжету через його рефлексії, зображення його вчинків. Так, Тарас аналізує події й робити висновки на майбутнє («Він радів, що при цих двох сутичках з татарами багато чого навчився. Тепер обдумував свій досвід» [10, 47]), він позбавлений кровожерності (не добиває скаліченого Недоїдка), не схильний до стягання (захоплене в Перекопі добро Тарас відправляє на Січ, а сам повертається додому зі звільненими людьми як із найбільшою цінністю). Долаючи небезпечні перепони, потрапляючи в практично безвихідні ситуації, він виходить переможцем. У розкритті типу ідеального героя письменник оперує засобами і прийомами пригодницького дискурсу, зокрема експлуатує мотив боротьби зі звіром: Тарас вступає в боротьбу з ведмедем і рятує дівчину – Марусю Судаківну [10, 34], згодом він рятує товариша від рисі. Для загострення сюжетної дії в обох епізодах використано прийом допомоги в останній момент («Прийшов якраз тоді, коли ведмідь витягнув лапу, щоб зловити дівчину за одержу» [10, 34]; «Рись вхопила його кігтями за обличчя, а зубами зловила за руку. Ловець почув, як кров залила йому лице. Інші прибігли на поміч, та не знали, як оборонити, бо стріляти і кидати ножом було небезпечно, а приступити близько боялися. Аж прискочив Тарас, схопив рись ззаду за потилицю і проколов ножом» [10, 56]). В аксіології Тараса не останнє місце посідає й честолюбство («Ото ж би він набрався сорому, його могли б страхополохом назвати, і вся його слава розвіялася б...» [10, 39]). Обігруючи код вестерну, А. Чайковський наділяє свого героя такою рисою як самовпевненість / зухвалість, що межує із нахабством: потрапивши в полон, Тарас змушує своїх конвоїрів розв'язати його і дати коня для пересування, велить їм приготувати для нього печеню з кози («Ти, цапина борода, не дуже-то і смійся» «від одного кивка мого пальця позлітають ваші дурні лоби»; «Мовчи, собако: ти не вартий того, щоб я з таким стервом, як ти, балакав!» [10, 223]; «Добре, що вже кінець, що я не буду дивитися на ваші дурні пики. А хто ваш мурза: лицар чи такий самий пес, як ви?» [10, 225]).

Згідно з каноном вестерну, герой повинен мати особливі, унікальні здібності. Герой А. Чайковського наділений рисами характерника. Сучасні дослідники стверджують, що козацьке характерництво – це насамперед володіння військовим мистецтвом, а сила характерника полягала не стільки в його магічних здібностях, скільки в знаннях про навколишній світ та розумінні психіки людини, його умінні логічно мислити і правильно використовувати всі можливості природи, а також у маленьких хитрощах. Майже всі козацькі гетьмани, кошові отамани і відомі полковники були характерниками: Дмитро Байда-Вишневецький, Іван Підкова, Самійло Кішка, Северин Наливайко, Петро Сагайдачний, Максим Кривоніс, Іван Богун, Данило Нечай, Іван Сірко.

Характерницькі якості героя А. Чайковського Тараса Партики виявляються ще в підлітковому віці, зокрема він розробляє свою бойову

практику, систему і тактику захисту нового поселення («На всі штуки і хитрощі Тарас був митець. Він найкраще вмів ворога вислідити або заманити в засідку, або сам з засідки вибитися. Старші люди дивилися на це і дивувались з його вправності» [10, 13]; «такі проворні [як Тарас – Л. К.] здужають і з дна моря виплисти» [10, 38]. Пізніше стратегія дій героя змінюється на сталкерство (він вже розробляє тактику вистежування і нападу на ворога на татарській переправі), що можна потрактувати як перехід на вищий рівень володіння військовим мистецтвом. Характерництво молодого отамана оприявнюється і як містичне вміння впливати поглядом на волю людини, що було спричинено тяжким пораненням у голову під час бою з татарами: Тарас по суті переживає смерть, що символічно виражено – його знаходять під купою загиблих (традиційно подорож у світ мертвих є архетипним символом переродження, а перебуваючи в потойбіччі герої отримують певний дар). Нову рису Тараса Притики першим помічає його найближчий друг Трохим: «Знаєш, Тарасе, що в тебе тепер інші очі, як бувало. Признаюся, що я не можу тепер тобі у вічі дивитися, як раніше. Вони мене проколюють, мов голки. Мені несила їм заперечити і сказати: “Ні, я цього не зроблю, не хочу!”» [10, 216]. Пізніше цю якість відзначають і татари: «розбишаки не могли на нього дивитися: наче яскраве сонце їм у вічі світило» [10, 223]; «жоден не посмів йому у вічі поглянути. / Які у нього страшні очі! Як подивиться, то начеб вогнем пече!» [10, 224]; «чортові в нього очі!» [10, 226]; «палючі очі» [10, 227]; «пронизливі очі» [10, 270]. Як зауважив В. Фащенко, «вираз очей – один із найдавніших сигналів про душу» [9, 89]. У повісті А. Чайковського через акцентовану повторюваність виразу очей, погляду героя, нова якість його зору переростає в концептуальну метафору характерницького вміння бачити єство людини («Він умів оцінити людину як бойовика з першого погляду» [10, 266]; «Тоді почав оглядати ряди сотень. Дивився кожному у вічі своїми пронизливими очима» [10, 267]), поглядом впливати на її волю («Тарас пригнуздав його поглядом так, що татарин не міг від нього відвести своїх наляканих очей» [10, 270]). Безперечно, «соколий зір» [10, 36] Тараса-підлітка можна спрощено кваліфікувати як гострий зір (серед усіх хижих птахів сокіл має чи не найкращий зір). Та якщо брати до уваги запропоноване І. Каганцем потрактовування тризуба як схематичне зображення атакуючого сокола [4, 415], то в аспекті діяльності Тараса-отамана портретна деталь «соколиний зір» є семіотичним індикатором національно-державницького дискурсу.

Здебільшого випробування на незмінність героя в пригодницькому творі пов'язані з мотивом подорожі, характерним ще для грецького роману. Саме в його розвитку випробування є основним показником фізичної й розумової вищості актанта порівняно з іншими. В античному світі зазвичай це були ситуації блукань у лабіринті (наприклад, Тесеї у лабіринті Мінотавра). Метою таких блукань, переважно відтієнених епізодами боротьби зі звіром, було «занурення» людини в таку критичну ситуацію, коли можливості і вміння героя в повсякденному житті не «спрацьовували», а неймовірні труднощі й загроза смерті активізували в особі надздібності. Пізніше блукання в лабіринтах

трансформується в мотив паломництва, коли людина долає негаразди на шляху до святого місця аби набути нового стану – просвітління у розумінні світу й сенсу людського буття. У повісті А. Чайковського модифікацією античного мотиву подорожі/випробування є епізод викрадення Тараса татарами. Прикметно, що річки Інгулець і Висунь, які є географічними реаліями водних кордонів між поселенням і рештою території Дикого степу, сприймаються демаркаційними лініями між своїм і чужим світами. Для односельців зникнення Тараса на рік є еквівалентом смерті отамана (йому поставили хрест на кладовищі і панихиду відправили). Тобто полон героя інтерпретується і як його перебування в потойбіччі (інфернальність татарського світу анонсовано опосередковано: його представник – татарський шпигун Ібрагім-Грицько Недоїдок мав страшний погляд [10, 59] і страшно сміявся, «наче чорт, аж відголос по лісі пішов» [10, 90]).

Як слушно зазначив В. Фащенко, будь-який жанр «необхідно мислити не як мертву, застиглу суму формальних ознак, а як сповнену історичної доцільності й змістовності рухливу, змінну категорію, в якій, проте, зберігається загальне, стійке, те, що повторюється в композиційно-стилістичній структурі твору» [9, 158]. Якщо розділи I–XXV повісті А. Чайковського легко вкладаються в матрицю переселенського вестерну, то XXVI–XXVIII є класичним пригодницьким наративом. Однак і цим розділам властиві такі риси вестерну, як швидкість, темп розвитку (практично за рік герой побував у полоні в Криму, потрапив на турецькі галери, які згодом захопив і спрямував на Запорізьку Січ, перезимував у дніпровському лимані, опанував техніку мінування, урешті потрапив на Січ, згуртував навколо себе козаків і блискавично захопив Перекоп, помстився перекопському мурзі за завдану образу і лише тоді, відправивши захоплене добро на Січ, разом із звільненими людьми повернувся в Тарасівку).

Отже, повісті А. Чайковського властиві певні жанрові константи, що вирізняють вестерн/істерн у метажанровій системі авантюрно-пригодницької прози: проста мораль, чіткий поділ героїв на позитивних і негативних, своєрідний рицарський кодекс замість законів, зіткнення ворогуючих персонажів, ситуації погонь, двобоїв, щасливий фінал. У жанровій модифікації українського письменника Дике поле як універсум простору акумулює парадигму неймовірних можливостей і тотальної свободи, а ситуації пересування в степу зображені як надзвичайні пригоди. Новаторство А. Чайковського виявилось в розширенні системи жанрів і тем української пригодницької літератури.

Список використаних джерел

1. America's Frontier Story. A Documentary History of Westward Expansion. – Huntigton, 1980. – p. 18.
2. Wright, W. Six Guns and Society: A Structural Study of the Western, University of California Press, Berkley, 1975.

3. Боєчко В. Ф. Роль зарубіжних територій в процесі генезису козацтва / В. Ф. Боєчко, А. Ю. Чабан // Український історичний журнал. – 1999. – № 2. – С. 49.
4. Каганець І. В. Арійський стандарт: технологія переходу в простір волі / І. В. Каганець. – Тернопіль : Мандрівець, 2014. – 624 с.
5. Карцева Е. Н. Вестерн. Еволюція жанра / Е. Н. Карцева. – Москва: Искусство, 1976. – 255 с.
6. Літературознавча енциклопедія: у 2-х т. / автор-укладач Ю. Ковалів. – Київ: ВЦ «Академія», 2007. – Т. 1. – 608 с.
7. Літературознавча енциклопедія: у 2-х т. / автор-укладач Ю. Ковалів. – Київ: ВЦ «Академія», 2007. – Т. 2. – 624 с.
8. Мушкетик Ю. Історія – гіркіша за полин / Юрій Мушкетик // Літературна Україна. – 1997. – 12 червня. – С. 2.
9. Фащенко В. В. У глибинах людського буття: літературознавчі студії / В. В. Фащенко. – Одеса: Маяк, 2005. – 640 с.
10. Чайковський А. На уходах: [повісті] / А. Чайковський; упор. серії Ю. Винничук. – Львів : Піраміда, 2008. – С. 5–275.
11. Чепурда Г. Продовження літературної традиції фронтиту: роман-вестерн у творчості американських письменників / Г. Чепурда // Вісник Львівського університету. Серія іноземні мови. – Вип. 20. – Ч. 2. – Львів, 2012. – С. 215–222.

Annotation

Kulakevych L. M The genre peculiarities of the A. Chaikovsky's story "Na ukhody" as the first Ukrainian istern

The article presents the results of the study of genre specificity study in A. Chaikovsky's story. The article deals with the character of artistic images' modeling, genre dominants, which make closer the Ukrainian writer's work to the widely used genre of western, spread in the American literature. The peculiarities of its implementation on the Ukrainian ground are also defined. It has been revealed that the genre code of the story is observed, first of all, in the detailed presentation of ukhodnyks' way, their way of life in unfriendly realities of the Ukrainian steppe (weather conditions, wild animals, locusts, vipers). The Tatar troops, which are constantly terrorizing settlers, easily correlate with gangs of criminals and Indians of the American West.

It is emphasized that in the story there is a certain set of genre constants which distinguish western in the metagenre system of risky and adventurous prose: ordinary moral, clear division of the characters into good and bad ones, a kind of knight's code instead of laws, a clash of warring characters, chases, duels, and happy end. A. Chaikovsky's character is endowed with the unchanging attributes of the western character – there is a horse (the first battle trophy), a hat / cap, a weapon (in the spirit of times – a bow, a spear, a bit later – a musket), is used for trapping – hunting after fur animals. Observing the western code in the Wild steppe, the writer transforms the "quick shot" / duel in the story into a sparring of the character with

Maksym-Ibrahim Nedoidok, a verbal battle, and a Cherkassy subhead. To reveal the image of an ideal character, the writer resorts to the means and techniques of adventure discourse, in particular, the motive of the struggle with the beast, and for the intensification of plot's effect, the technique of mutual help is used in both of the episodes. According to the western canon, the character must obtain special, unique abilities. A. Chaikovskiy's character is endowed with the features of a character, which appears as a mystical ability to influence human being's will by means of glance.

Key words: *risky and adventurous genre, travelling, western, adventures, interpretation.*

УДК 821.161.2'06–31.09

С. В. Майтак, С. В. Нечипоренко (м. Дніпро)

ПОЗАСЮЖЕТНІ КОНЦЕПТИ РОМАНІВ А. КОКОТЮХИ ПРО УПА ЯК СПОСІБ ВИРАЖЕННЯ АВТОРСЬКОГО ПОГЛЯДУ НА ДІЙСНІСТЬ

У статті на матеріалі аналізу повстанської трилогії Андрія Кокотюхи про УПА (романи «Чорний ліс», «Багряний рейд», «Біла ніч») розглянуто функційність позасюжетних елементів (назв творів, епіграфів, авторських пояснень, післямов) у художньому зображенні історичних подій, зокрема політичної ситуації 1943–1945 років на теренах України; визначено роль інтер'єрів, портретних деталей і пейзажів у художній презентації соціального становища персонажів, подій, моделюванні дійсності за радянської воєнної епохи.

Ключові слова: *роман, назва, епіграф, авторське пояснення, пейзаж, портрет, інтер'єр, повстанці, воєнна дійсність.*

В статье на материале анализа повстанческой трилогии Андрея Кокотюхи об УПА (романы «Чорный лес», «Багряный рейд», «Белая ночь») рассматривается функциональность внесюжетных элементов (заглавия произведений, эпитафии, авторские пояснения и послесловия) в художественной реализации исторических событий, а именно, политической ситуации 1943–1945 годов на территории Украины; определена роль интерьера, портретных деталей и пейзажей в художественной презентации персонажей, их социального статуса, событий, моделировании действительности и передаче духа советской военной эпохи.

Ключевые слова: *роман, заглавие, эпитафия, авторское пояснение, пейзаж, портрет, интерьер, повстанцы, военная действительность.*

Творчість сучасного українського прозаїка Андрія Кокотюхи є плідною на романи, у яких події вітчизняної історії реалізуються у фокусі детективного сюжету, що засвідчено його творами «Чорний ліс. Українські хроніки 1943 року», «Багрянний рейд», «Біла ніч», «Справа отамана Зеленого. Українські хроніки 1919 року». Передував названій трилогії твір «Червоний» (2012) про діяльність повстанських загонів УПА після Другої світової війни, який із 14 історичних романів А. Кокотюхи є найпопулярнішим. До його головного героя Данила Червоного автор повертається і на сторінках «повстанської трилогії» («Чорний ліс» (2015), «Багрянний рейд» (2016), «Біла ніч» (2017), що є об'єктом нашого дослідження. За визначенням Андрія Кокотюхи, повстанська трилогія – «це гостросюжетний історико-пригодницький роман, який, хоч і має за основу реальні історичні події та наукові джерела, все ж таки залишається художнім, а не документальним твором» [9]. Події, зображені в романах трилогії, відбуваються на Волині в 1943–1945 роках. Українці воюють відразу на три фронти: з німцями, росіянами та поляками. Головний герой Максим Коломієць, який постає в кількох іпостасях – колишній міліціонер, зек, радянський диверсант – прагне розібратися в тому, хто друг, а хто ворог українського народу, на чиєму боці правда, аби відстоювати її зі зброєю в руках.

Про творчість Андрія Кокотюхи маємо небагато наукових публікацій. Це здебільшого рецензії на його книги, численні інтерв'ю з письменником, статті (С. Філоненко, Я. Бригадир, Л. Даниленко, Л. Ромас, М. Лаврусенко, О. Липинська, Т. Фасоля, Т. Ільницька, В. Руссова та ін.). Багато праць літературознавців присвячено роману «Червоний». Наприклад, Л. Даниленко у статті «Повернення бандерівців: ідеї і прагнення нації в авторському міфі А. Кокотюхи» визначає авторське розуміння протистояння УПА й СРСР та специфіку «художніх механізмів» його вираження: «творчу обробку фактів (документів, історичних довідок)», характер «переосмислення колективних уявлень, суть яких залежала від часу й території побутування відповідних нарацій, вимисел деяких подій і героїв на основі ідейно-концептуальних узагальнень». На думку Л. Даниленка, у романі «Червоний» «через зіткнення двох правд – національно-української і радянсько-комуністичної – дається ключ до розуміння головної проблеми: бандерівці не бандити, а герої своєї нації» [1, 80]. М. Лаврусенко зауважує: «<...> Прозаїк подає тип сильного українського чоловіка, непохитного, здатного вступити в конфронтацію з владою задля відстоювання як особистої свободи, так і волі держави. Поява такого героя пояснюється історичним часом, місією якого є виховати в українцеві національну людину, мотивовану на розвиток держави» [5].

Андрій Кокотюха в інтерв'ю К. Ценцурі, наголошуючи на своєму авторському задумі повстанської трилогії, зазначає: «Моя настанова як автора – не треба скиглити. Досить вбивати українців. Українець повинен давати здачі, <...> коли його “пресують”. Тепер він не терпить стусанів, а огризається, іде в бій та перемагає. Мої романи – це в жодному разі не трагедії, я не оспівую поразки та не говорю про перемоги <...> Українець повинен перемагати не карикатурного ворога, а ворога жорстокого, підступного, розумного, який має

величезний фінансовий і людський ресурс, і перемогти такого ворога – це велика честь» [12]. Читачі й критики це відчули. Так, О. Пелюшенко, оцінюючи роман «Чорний ліс», виокремила уміння автора прописувати образи: «У нього немає паперових, притягнутих за вуха нерозкритих героїв. У кожного є історія і передісторія, є мотиви, причини і характер, через які персонаж розкривається» і дала таку оцінку твору: «Кокотюха робить продуману динамічну чоловічу прозу для ширшого читача і робить це якісно» [9]. С. Філоненко в статті «Повстанський етюд у чорно-біло-багряних тонах» стверджує, що трилогія А. Кокотюхи про УПА є історичною, підкреслюючи, що «Історія Коломійця (головного героя – С. М., С. Н.) символізує соборність нашої країни й об'єднання двох її частин у спільній боротьбі за незалежність проти свастики й серпа з молотом» [11]. На характеристиці Коломійця зупиняються Л. Романенко й О. Єфремова у статті «Художня трансформація образу Максима Коломійця в романі А. Кокотюхи “Чорний ліс”», визначаючи, що в названому творі йдеться про переродження головного героя, становлення його як нової особистості під впливом подій, в яких він не тільки спостерігач, а й учасник [10].

Трилогія А. Кокотюхи, дійсно, як висловлюється історик І. Партиляк, звучить по-особливому, викликає у книголюба загострену цікавість [8, 5]. Але на сьогодні вона не розглянута літературознавцями належним чином. Це зумовлює актуальність обраної нами теми, виконання якої спрямоване на визначення позасюжетних елементів у романах трилогії, їх функціональності в художньому вираженні авторського погляду на події, пов'язані з історією УПА в Україні.

Діяльність західноукраїнської повстанської армії на сьогодні маловивчена, цим і приваблює вона сучасних авторів і читачів їхніх творів. Український письменник і журналіст Андрій Кокотюха художньо презентував тему УПА у своїй повстанській трилогії: її романи пов'язані спільною проблематикою, характером конфліктних вузлів, драматично-пригодницькими колізіями та образом центрального персонажа – міліціонера з Миргорода Максима Коломійця. Автор зображує свого героя в ситуаціях, які спричинили його приєднання до лав УПА, де згодом він очолив один із повстанських загонів, хоч спочатку був далеким від розуміння специфіки протистояння упівців радянській владі.

Професор історії Іван Партиляк у передмовах до книжок А. Кокотюхи наголосив, що взявши до рук роман «Чорний ліс», «читач отримає можливість поринути в калейдоскоп подій, які мали місце в реальному житті» [8, 6], а «сюжет книги “Багряний рейд” – це тісне сплетіння переспіву реальних подій (які відбувалися з різними людьми в різний час) і невеликого художнього домислу автора <...> Читаючи <...> мимовільно замислюєшся про те, що перед тобою не художній твір, а реальний повстанський звіт чи спогади про рейд на Схід» [7, 6]. Кандидат історичних наук Олександр Пагіря в передмові до роману А. Кокотюхи «Біла ніч» зауважує, що «хоч це художній твір, проте автор достовірно відтворює атмосферу “визволеного” Луцька...» [6, 5].

Спираючись на подібні думки про ці твори авторитетів, можемо зробити висновок, що письменнику вдалося художньо відтворити події 1943–1945 років. Реципієнт вірить у правдивість зображених ситуацій, тому що прозаїк ретельно сконструював художню дійсність, наповнивши її реальними фактами.

Вдалій художній реалізації задуму автора сприяє продумана композиція романів, у якій важливу роль відіграють поза сюжетні композиційні елементи (портрет, пейзаж, опис обстановки (інтер'єр, речі), авторські відступи й післямови, назви, епіграфи), що забезпечують поглиблене розкриття тематики твору, художню реалізацію дійсності та характерів персонажів. Це стосується передусім назв романів, епіграфів до них та авторських пояснень і післямов у трилогії. Назва твору дає читачеві перше уявлення про тему твору, формує його настрій до прочитання, стає поштовхом до його сприйняття, здебільшого є запорукою успіху. Особливістю назв романів трилогії А. Кокотюхи про УПА є те, що вони містять кольоровий відтінок: чорний, багряний, білий. Заголовок першого роману «Чорний ліс» – вказівка на простір, де відбуватимуться основні події. Такі темні й непрохідні ліси наявні на Прикарпатті, на Волині й Кіровоградщині. На початку твору письменник конкретизує: Чорний ліс у районі Здолбунова, поблизу села Гніздяни. Винісши цей образ у заголовок, автор підкреслює, що Чорний ліс – основне місце подій, зображених у романі – історично там були розташовані в 1943–1945 роках підрозділи УПА, неодноразово йшли бої. Густе листя дерев, які росли близько одне до одного, створювало напівтемряву, що й приховувало упівців від ворогів, збивало рух їхніх переслідувачів: «Нічого нема. Чорний ліс кругом, ніч, тиша, фронт далеко...» [4, 79]; «Ранок поволі вступав в свої права. Ліс довкола виявився густішим, ніж Коломієць звук бачити. Тут навіть улітку відчувалася вогкість у повітрі, а промені пробивалися не всюди, у деяких місцях створюючи ілюзію сутінків» [4, 82]. Такий простір у зображенні автора постає місцем і порятунку, і пастки. На нашу думку, назва роману «Чорний ліс» містить ще й певний елемент містичного: у цьому лісі воїни УПА були невловимі, захищені самою природою, наче якоюсь магічною силою. Не орієнтуючись на місцевості, їхні переслідувачі не наважувалися прямо атакувати, бо не знали, чим для них та атака обернеться.

Назва другого роману А. Кокотюхи «Багряний рейд» ще до прочитання викликає асоціації з кривавістю бойових дій у тилу радянських частин (військових і міліції): завданням рейдових повстанських груп було «підготувати ґрунт, знайти одностумців, створити законспіроване збройне підпілля» [2, 71] на інших територіях, зокрема на Київщині, щоб повстання стало ударом у спину Червоній армії, а також проведення упівцями диверсійних робіт. Зрозуміло, що такі рейди не обходилися без жертв. Функціонально образ, винесений у заголовок, візійно акцентує увагу на зображення у творі битв і крові. У тексті роману актуалізується й інше значення назви: рейд проводився у вересні-жовтні 1944 року, коли листя дерев починає жовтіти й багровіти. Письменник зображує рух повстанців на Схід через ліси: «Спершу йшли між дерев, далі відкрилася присипана багряним листом стежина...» [2, 86]; «Четвірка

проминула вже зовсім щедро вкритий багрянцем ліс» [2, 142]. Завдяки таким уточненням з розвитком сюжету акцентується сенс зображеного – не лише ознака часу, а й майбутнього пролиття крові. Отже, назви першого і другого романів А. Кокотюхи апелюють до роздумів та чуттєвої сфери реципієнта.

Ця ж функція й оксюморонного заголовку останнього роману трилогії «Біла ніч». У передмові історика Олександра Пагірі зауважено, що таке кодове словосполучення мала тасмна радянська антиповстанська операція 1945 року, метою якої було «обезголовити» український рух. Письменник Андрій Кокотюха в романі «Біла ніч» устами дружини одного з персонажів – НКВСника Полиніна розкриває суть антиупівського оперативного плану: «<...> повстанці ховаються в темряві. Діють переважно вночі. А біла ніч – коли видно, як удень. Не сховаєшся. Він [Полинін – С. М., С. Н.] придумав, як вигнати бандитів з темряви на світло <...> У ваші банди проникають завербовані агенти держбезпеки. Мета – ліквідувати командирів. Без керівників ці загони почнуть виходити з темряви на світло. Уже не ховатимуться» [3, 240].

Таким чином, назви всіх трьох романів є вказівкою на воєнний характер подій, що детально зображені з розгортанням сюжету. Названо місце дії, наголошено кривавий зміст проведених бойових операцій восени на конкретно визначеній території, що спрямовують на реальну подію – радянську антиповстанську операцію. Такі заголовки-інтриги готують реципієнта до сприйняття художнього твору як історичного тексту. «Кольорові» назви романів повстанської трилогії апелюють до свідомості та фантазії реципієнта, привертають увагу до книги.

Трилогія А. Кокотюхи має чітку композиційну структуру. Кожен з його романів поділений на чотири частини: «Диверсант», «Свої», «Ванда», «Хмара» («Чорний ліс») тощо. До кожної частини автор добирає від одного до трьох епіграфів, узятих з урядових документів воєнного часу. Тож особливістю аналізованих творів А. Кокотюхи про УПА є щедре використання епіграфів: усього їх у трилогії двадцять два. Їх добір характеризує стиль мислення письменника. У названих романах письменника епіграфи – переважно цитати з листів, доповідей, виступів, заяв, агітаційних праць, наказів, пропозицій, постанов офіційних партійних осіб, радянських керівників, а подекуди – з інструкцій, часописів, звітів, звернень провідників ОУН. Наприклад, епіграф до першої частини роману «Чорний ліс»: «Керівники українських буржуазних націоналістів – це німецькі агенти. Частина рядових учасників цих загонів палко бажає боротися з німецькими окупантами, але вони обдурені буржуазними націоналістами (3 листа першого секретаря ЦК КП(б)У Микити Хрущова – Сидору Ковпаку та Семену Рудневу 23 березня 1943 року)» [4, 8]. По-перше, цей запис – свідоцтво ідеології більшовиків у період Другої світової війни стосовно політики радянської влади: вважати всіх ворогами, а особливо бандерівців, яких називано німецькими посіпаками. По-друге, епіграф уводить реципієнта в смислове поле того, про що йтиметься в розділі: «совети» налаштовані проти упівців і німців, відповідно перша частина роману розкриє таке протистояння ворожих сил. По-третє, дата документу, з якого взято ці

рядки, згадка партійного діяча М. С. Хрущова й генерала партизанського загону УРСР Сидора Ковпака підкреслюють, що книга базується на реальних фактах, документах, а отже, і подіях. Таким чином, автором моделюється настанова на правдивість зображених подій реальної дійсності.

Епіграф до четвертої частини роману «Чорний ліс» вказує на головний конфлікт – між УПА та СРСР – який знайде художню презентацію у творі: «Ми не можемо допустити, щоб в ім'я планів ненависної Москви горіли наші оселі, руйнувалося наше добро, щоб у нашій Україні гніздилися енкаведистські банди. Цим московсько-більшовицьким агентам ми відповідаємо організованою народною самообороною (Зі звернення Проводу ОУН(б) до українців, червень 1943 року)» [4, 222]. Аналогічний за своїм призначенням епіграф до першої частини другого роману А. Кокотюхи «Багрянний рейд»: «Якщо члени оунівського підпілля та УПА не отримали звернення нашого уряду, ми будемо відповідати силою. Заставимо силою чи підкоритися, чи будемо знищувати (З виступу секретаря Рівненського обкому КП(б)У Василя Бегми, червень 1944 року)» [2, 8]. Ці слова реальної особи – радянського партійного й державного діяча – скорельовують на реалії методів боротьби з тими, хто став на шлях протистояння «всемогутній» державі. Намічений асоціативно в епіграфі конфлікт між владою і повстанцями у книзі «Багрянний рейд» лише розгортається на повну силу. Специфіку роботи партійного керівництва з місцевим населенням теж підкреслено в епіграфі до четвертої частини роману «Біла ніч»: «Зобов'язати обкоми та райкоми КП(б)У, редакторів обласних та районних газет рішуче поліпшити друковану пропаганду. Більш продумано, аргументовано й дохідливо викривати злочини українсько-німецьких націоналістів як ворожих агентів <...> (З постанови ЦК КП(б)У «Про хід виконання постанови «Про посилення боротьби з українсько-німецькими націоналістами у західних областях України», 25 лютого 1945 року)» [3, 230]. Така постанова дійсно існувала, її метою була організація пропагандистського впливу на свідомість простого народу. А щоб люди не стали допомагати, як уявлялося радянським ідеологам, німецьким ворожим агентам, рекомендувалося провести облік усього населення й попередити, що за посібництво бандерівцям їх будуть вважати бандитами, а родину репресують [13]. Відштовхуючись від цього розпорядження, Андрій Кокотюха засуджує такі методи радянської влади в розвитку конфлікту між бійцями УПА та радянською керівною верхівкою.

Цитата зі звернення оунівського полковника Петра Федуна-Полтави: «Перед українським народом з моментом нової окупації України більшовиками стало питання: або добровільно скоритися окупантові і <...> поховати добровільно ідею Самостійної України, або всіма силами і до останнього чоловіка боронити себе, боронити славу самостійницької України <...>» [2, 74], винесена як епіграф до другої частини «Багряного рейду», виконує кілька функцій: по-перше, автор, використавши її, розкриває прагнення повстанців до боротьби, їхній патріотизм і високий порив до свободи, «захищає» вояків в очах реципієнта. По-друге, в епіграфі зазначено реальну особу та історичне

джерело (видання «На допомогу інструкторам-пропагандистам», 1944), з якого було взято слова,— таким чином, наголошено на достовірності зображуваного в романі.

Отже, епіграфи в трилогії Андрія Кокотюхи спрямовують смислове навантаження текстів, реальність зображених у творах подій, своєрідно акцентують корінь їх авторського бачення і змалювання реальної тогочасної дійсності, апелюють до емоційної сфери читача.

У романах Андрія Кокотюхи функціонально вагомі історичні відступи, переважно у формі численних пояснень-зносок у кінці сторінки. Їхдесь близько ста, наприклад: «Пізніше його знову перевірили, вже в СБ*. *СБ – служба безпеки ОУН, спеціальний підрозділ, створений 1940 року. Серед завдань – виявлення ворожої агентури, диверсійна робота. Відділи на місцях мали значну автономію» [2, 10]; «Українська Головна Визвольна Рада – понадпартійний орган для керівництва визвольним рухом, створений у липні 1944 року з ініціативи командування УПА <...> Одна з цілей УГВР – об'єднатися проти радянської окупації та комуністичної диктатури єдиним фронтом, незалежно від політичних та релігійних поглядів і національної належності» [2, 63] тощо. Використання цих зносок логічно вмотивоване: автор відзначає достовірність відтвореного в романі та намагається роз'яснити пересічному читачеві маловідомі на сьогодні, використані в романах, численні терміни, назви, аббревіатури. За такими поясненнями реципієнт краще уявляє собі зображену епоху, поглиблює свої знання з української історії, навіть не будучи знайомим із спеціальними науковими працями. Так, у романі «Біла ніч» ідеться, наприклад, про реальний факт, коли «<...> в останній момент Сталін лишив установлені 1939 року кордони». У зносі в кінці сторінки зауважено: «Ідеться про розподіл Польщі за пактом Молотова – Ріббентропа 1939 року, коли Галичина, Волинь і Буковина ввійшли до складу СРСР» [3, 81]; «<...> розвідка донесла про ухвалені рішення про організовану війну з націоналістами». Зноска: «7 червня 1943 року німецькі окупанти почали масштабну військову операцію проти українських повстанців. 21 червня територія райхскомісаріату України була оголошена “зоною антипартизанських дій”» [4, 162]. Завдяки таким поясненням пізнається й проблема фінансової спроможності українського населення в період війни: «Хіба не розумієте, що двадцять тисяч не аж така велика сума? Тиждень поїсти <...>» [4, 182], що супроводжується зноскою: «На окупованій німцями території України в 1941–1944 роках 1 кг сала на чорному ринку коштував 6 тис. крб., 1 кг хліба – 250 крб., склянка солі – 250 крб., яйця – по 20 крб. за штуку» [4, 182]. Після чого стає зрозуміло, у якому становищі перебували люди під час окупації.

До позасюжетних елементів трилогії А. Кокотюхи можемо зарахувати й три авторські післямови наприкінці кожної з книг. У них письменник теж пояснює важливі, на його погляд, моменти, що мають зорієнтувати читачів на правильне розуміння інтерпретації політичних подій, сутності антитерористичних ідеологій. Наприклад, стосовно питання поцінування подій: «<...> абсолютна героїзація радянського партизанського руху протиставлялася

свідомій маргіналізації дій УПА. А диверсійні групи НКВС у німецькому тилу оспівані сотнями вигаданих спогадів пропагандистських фільмів, які не мають нічого спільного з реальністю» [4, 296]. У післямовах прозаїк висвітлює історичні передумови протистояння УПА червоноармійцям, що зумовили основу сюжету романів: «Наприкінці 1945 року керівництво компартії УРСР, діючи за прямою вказівкою панівної верхівки СРСР, планувало придушити активний опір українського підпілля. Зокрема, <...> – аби ніщо не заважало проведенню на “звільнених” українських територіях виборів до Верховної Ради СРСР» [2, 282].

Андрій Кокотюха саме в післямовах визначає свої романи як історико-пригодницькі, хоч і наголошує на необхідності відтворити реалії повстанського руху, а значить на рівні з історичною правдою – й авторського домислу. Письменник для скептиків чи для тих, хто бажає краще зрозуміти специфіку відображених подій, наводить праці вітчизняних істориків: «Інформацію про звичай червоних партизанів і диверсантів, про повстанські реалії, життя на окупованих територіях узято з таких джерел: Гогун О. Сталінський командос. Українські партизанські формування 1941–1944; Патриляк І. Перемога або смерть. Український визвольний рух у 1939–1960 рр.» [4, 298]; «В’ятрович В. За лаштунками “Волині-43”» [3, 284]; «Жилук В. Діяльність ОУН і УПА на Житомирщині 1941–1945 рр.» [2, 283]. У післямовах до романів Андрій Кокотюха висловлює подяку історикам, літературознавцям, письменникам за консультації й допомогу: історику й першому рецензентові Іванові Патриляку; Олександру Пагірі, який допоміг узгодити авторську фантазію і закони пригодницького жанру з історичною правдою, та доктору філологічних наук Софії Філоненко, «незмінному читачеві сирих рукописів» [3, 284]; знавцю географії Луцька Василеві Рябчуку та ін. Наявні в книгах А. Кокотюхи пояснення-зноски й авторські післямови допомагають змодельовати реально-історичний характер дійсності, поглиблюючи пізнання історичних процесів і подій часів Другої світової війни на західноукраїнських землях. Таким чином, Андрій Кокотюха досягає й ефекту достовірності зображуваного, спонукає й читача не пасивно сприймати художній текст, а мислити.

Позасюжетні елементи – портрет (опис зовнішності), пейзаж та інтер’єр – також активізовані в художній репрезентації дійсності в аналізованих романах. За допомогою портретів героїв у своїй трилогії А. Кокотюха розкриває особливості часу, у якому побутують персонажі, умови їхнього життя. Наприклад, у романі «Чорний ліс» у ситуації пізнання вдовою Ксенією Савчук у полонених упівцями двох перевдягнених радянських найманців, які напередодні зайшли до неї в хату й нічим себе не виявили: «Обом трохи за двадцять, неголені. В одного – щіточка рудих вусів, на ньому трофейний німецький френч зі спортивними відзнаками й така сама пілотка. Інший <...> носив сірий піджак, смугасту довоєнну сорочку, штани заправив в офіцерські чоботи, <...> в обох були радянські дискові автомати» [4, 27]. У період Другої світової війни такий зовнішній вигляд партизан був не в дивину, оскільки матеріальне забезпечення було на низькому рівні, тому воїни обох протидіючих

таборів (і радянські, й українські) переважно послуговувалися речами своїх ворогів, здобутими в бою (одягом, зброєю, взуттям). Також в умовах ведення «кочового» життя (бійці УПА не могли довго перебувати на одному місці, ризикуючи бути викритими або переданими зрадниками до лап ворога) речі зношувалися, губилися на місці бою, тому знімати необхідне для життя і проведення військових операцій з убитого супротивника було звичайною справою. Тож Максим Коломієць, головний герой трилогії, опинившись уперше серед упівців (роман «Чорний ліс»), насамперед помітив у них «строкате, зовсім не уніфіковане вбрання. На більшості були німецькі мундири. Хтось натягнув під мундир зелені галіфе <...> Чоботи майже в усіх доглянуті, попри обставини лісового життя, – взуттєвою ваксою тут не пахло, зате їх старанно витирали й навіть за першої ж нагоди мили» [4, 89]. До речі, згадка письменника про охайність українських вояків-повстанців викликає симпатії читачів до лісових партизанів, героїв твору, незважаючи на те, що ці речі були здобуті не зовсім праведним шляхом. Подібні ситуації Андрій Кокотюха відтворює і в інших романах. Так, у «Багряному рейді» не ідеалізовано поведінку бійців УПА: «<...> глянув на <...> підстрелених солдатів, яких уцілілі повстанці стягували до купи й роззували – чобіт ніколи не напасешся, з собою забирали все, знімали навіть з убитих своїх, не до сантиментів» [2, 18]. Але письменник логічно пояснює причини такого «мародерства» устами одного полковника ОУН, на псевдо Кобзар, який констатує: «Усім відомо, що у нас нема забезпечення як такого. Кожен відділ має забезпечити себе сам» [2, 61]. Це може викликати неоднозначне ставлення до такої армії, хоч письменник, зображуючи упівців, наголошує, що на відміну від радянських найманців, вони знімали речі з убитих, а не відбирали останнє у живих. Тобто автор прагне не ідеалізувати, а максимально реалістично показати жорстоку дійсність війни.

За допомогою портретних деталей Андрій Кокотюха у своїх творах розкриває і керівників, представників ворогуючих сторін як типових посадовців. Так, німецький офіцер Франц Хольман у романі «Чорний ліс» постає як чоловік, який «від народження роздався в кістках і нагадував збоку ведмеда. Проте поводив себе, наче свиня» [4, 37]. Цей портрет постає через сприйняття однієї з героїнь – польки Ванди Мостовської, агента Армії крайової, котра змушена терпіти його залицання. Образ радянського капітана Фоміна в «Багряному рейді» асоціюється через сприйняття головного героя з вовком: «Зблизька перетягнутий портупесею гостролиций офіцер з капітанськими погонами нагадував хижака, який мітить територію. Миттю згадалася зустріч із вовком», який «нічим не виказував лихих намірів. Дивився як на ворогів. Погляд старшого патруля подібний» [2, 147]. У романі «Біла ніч» автор так подає портрети особиста Федора Полиніна («Невисокий, міцно збитий, схожий на молодого ведмедика офіцер <...>» [3, 26]) та його підлеглого капітана Андрія Нечасва («Чорнявий, поголений, із піжонськими вусиками та овіяний легенькою хмаркою дорогого, явно трофейного одеколону <...>» [3, 27]). Коли Максим Коломієць узяв форму Нечасева, яка була у пралі Марти, то подумав: «<...> зелений офіцерський кітель <...>, п'ятикутні чотири зірочки. Цілий

капітан, ще й дбає про себе, хоче гарно виглядати. Піжон» [3, 145]. Такі деталі хоч і не вказують безпосередньо на позитивні чи негативні риси персонажів, у свідомості читача відкладається певне враження про них, формується й певне ставлення. Названі персонажі – кабінетні працівники, які не звикли обтяжувати себе брудною роботою. Порівняння офіцерів зі звірами (вовком, ведмедем), і зі свинею асоціативно налаштовує на їх негативне сприйняття.

У художній реалізації воєнної дійсності в романах А. Кокотюхи актуалізовано і пейзаж. У трилогії про УПА це мальовничі описи лісів: «Саме йшло на спад бабине літо, і осінь немов махала їм на прощання останніми теплими днями <...> Дерева вже поволі вбиралися в багрянець, грали у променях, немов іскрили вогнем» («Багряний рейд») [2, 82]; «<...> від туману лишилися рідкі білі клапті, з-за смерекових та дубових верхівок визирнуло сонце, яке встає і заходить, незважаючи на війну» («Біла ніч») [3, 61]. Пейзажі постають як простір, де «господарювали» упівці, лише тут вони могли відчувати себе захищеними від зовнішнього ворога, адже заходити в нетрі ніхто з чужих не наважувався. Ліс у романах постає «живим», його не встигла знищити рука людини. Лісові пейзажі в романах А. Кокотюхи – місце найбільшого спокою. Незважаючи на те, що в людей, які переховувались у лісах, здебільшого були відсутні елементарні побутові та гігієнічні умови, а спати інколи доводилося на холодній землі, природа у творах інтерпретується як уособлення первозданних спокою і чистоти, захисту людей від руйнівної вбивчої сили. Деколи пейзажні замальовки психологічно навантажені, зумовлюють відтворення настрою персонажа. Наприклад, у романі «Багряний рейд» опис дощу відтінює вираження психологічного стану Східняка: туга Коломійця за втраченим дитинством, де не було війни, втрат і випробувань, а навпаки – відчувалися турбота і затишок, були живі його рідні: «<...> лежав тут, лиш повернувся на спину й приймав дрібні краплі на лице, дивився крізь примружені очі, як вітер гойдає верхівки дерев. То вони так говорять одне до одного, ще в дитинстві Максимові казала про це бабуся...» [2, 277].

Контрастно до лісових картин змальовано пейзажі селищ і міст, де відбувалися карколомні події та вирішувалися людські долі. Сільський простір у трилогії А. Кокотюхи представлено переважно хатами та будівлями установ (школа, сільрада – як у романі «Багряний рейд»), містечковий – вулицями, будинками, лікарнями, певними реальними архітектурними та стратегічними об'єктами (наприклад, у книзі «Чорний ліс» таким є образ Здолбунівської залізниці, у творі «Біла ніч» – Ягелонської вулиці, замку Любарта, місцевої лікарні, де головний герой вбиває зрадника Голяка, тощо). Пейзаж покинутого хутора в романі «Багряний рейд», місце перепочинку загону Східняка після осінньої мандрівки вологими лісами, яскраво репрезентує розруху та занепад селища в умовах війни: «Навіть поночі стало ясно – тут рік тому було гаряче. Землю довкола щільно вкривали вирви, й, прямуючи до потрібного місця, чоловіки не завжди могли оминати, втрачали тверде під ногами, ковзали вниз <...> Діставшись розбитих забудов, справді відшукали серед уламків вхід до вогкого, але безпечного льоху» [2, 137–138]. На таких руїнах акцентовано й в

описах містечкової дійсності за допомогою урбаністичних деталей у романі А. Кокотюхи «Біла ніч», що підкреслює характер атмосфери воєнного Луцька: «Вони [майор Нечаєв і Клавдія – підлеглий і дружина НКВСника Полиніна – С. М., С. Н.] зустрілися випадково, біля замку Любарта. Квартиру Полиніну виділили <...> в одному з уцілілих будинків на вулиці, яку тут називали Ягелонською. Клавдії подобалось ходити саме тут, повз давні мури <...> міцна стіна додавала їй втраченої за роки війни впевненості» [3, 72]. Друга світова наклала свій відбиток на зовнішній вигляд міста: «Добра половина ще стояла в руїнах <...> – Оце в них тут ринкова площа, – мовив майор <...> Зі свого місця Нечаєв розгледів шпиль костелу <...> Скоро обидва опинились між залишків стін зруйнованих будинків» [3, 259]. Протиставляючи мальовничі картини природи поодиноким пейзажам міст і селищ, автор, по-перше, презентує в романах простір, де відбуваються ті чи ті події, та умови, у яких перебувають герої. По-друге, за допомогою конкретизації просторових точок моделюється реальна картина дійсності. Особливістю наведених вище описів містечок і хуторів є те, що вони постають у руїнах, а це зумовлює відповідне негативне ставлення до війни як до руйнівної сили.

Важливу ідейно-композиційну функцію в трилогії Андрія Кокотюхи про УПА відведено інтер'єру, що конкретизує місце зображених подій, відтінює визначення соціального становища персонажів, їхніх смаків, професії, духовних запитів, психологічного стану, поглиблює характеристики героїв, і здебільшого зображення певних аспектів воєнної дійсності. Наприклад, опис внутрішнього оздоблення сільської хати Майі Зозулі, героїні роману «Багрянний рейд», засвідчує непоодинокі випадки насильницького вивезення майна українців, у цьому випадку – мешканців села – німецькими й радянськими військовими за наказом влади: «Ліжко в хаті було лише одне, старе, дерев'яне, добротне й міцне. Дивно, як <...> вдалося його вберегти, адже такі речі з хат тягнули весь час» [2, 99]; «<...> Майі пощастило. Тітчине добро вдалося зберегти, хоч <...> винесли для потреб сільської управи дубову шафу із дзеркалом» [2, 99]. Окремі деталі інтер'єру вказують на соціальний стан героїні – жінка жила непогано, хоч і не розкошувала: Зозуля «стояла посеред хати, переводячи погляд з ліжка <...> на вузьку, застелену смугастим, ручної роботи килимком дерев'яну лавку біля стіни» [2, 104]; «Майя поставила на плиту старий закіптюжений чайник <...> Собі поставила кухлика, гості – фаянсову чашку, крихти довоєнного життя» [2, 108–109]. Зійшовшись із місцевим дільничним Юрієм Гордієнком, вона зажила краще, – їжі та одягу в неї стало більше, аніж у простих селян: Майя «<...> накрила на стіл, виставивши казанок вареної картоплі, полумисок квашеної з цибулею капусти, витягла із загашника бляшанку тушонки – Юрій <...> пояснив: то реквізоване...» [2, 101], «Майя витягнула з-за гірки тарілок червону бляшанку з англійськими літерами...» [2, 109]; Юрій «приніс невеличкий вузлик, поклав на стіл. Подарунок. Майя розгорнула: чорна комбінація – шовк і мереживо. Пара панчіх <...> Туфлі, коричневі, блискучі...» [2, 105]. Низка містких деталей оприявнює певний статус героїв, зокрема скорельовують на думку, що ці герої працювали на

ввірених їм дільницях як представники закону, адже мережана комбінація й англійський чай, і тушонка, – речі, продукти, які були реквізовані представниками місцевої влади й поділені між ними.

Антитетичні деталі художнього відтворення умов життя місцевої вчительки, вдови Агати Колпакової. Не маючи жодної підтримки з боку чоловіків, влади й односельців, вона жила досить бідно: «На бинти довелося порізати ціле пране простираadlo. Агата сама дістала його зі старої дерев'яної скрині в кутку. Крім не знати звідки занесеної сюди солдатської койки з панцерною сіткою, кривоногого столу й двох табуреток, меблів в хаті більше не було. Ще широка лавка, на ній стояла гасова лампа. Для стосика книжок хтось придумав саморобну, збиту з різнокаліберних дощок етажерку. Потертий <...> портфель тулився біля стіни» [2, 177–178]. Деталі цього інтер'єру виокреслюють матеріальне становище простих людей в умовах війни. Агата зізнавалася Майї, що каблучку з коштовною бірюзою (яку насильно забрав дільничний, щоб зробити пропозицію Зозулі) тримала про всяк випадок, якщо не буде чим розплатитися з представниками влади. Промовистою є ситуація, у якій ідеться про час, коли вчительці потрібно лікувати хворого сина гарячим молоком. Грошей на його купівлю немає, а сусідка відкрито вимагає за кілька кухликів молока дорогу саморобну шаль: «Будеш должна. І молочка малому не дасть ніхто більше» [2, 175]. Матеріальне становище іншої героїні – упівської шпигунки Марти Голоднюк у романі «Біла ніч» також оприявнюється через деталі опису її кімнати. Незважаючи на те, що дівчина жила та працювала в місті, похизуватися дорогими речами не може: «Тут було зовсім бідно: старий круглий стіл, лавка, ліжко в кутку під іконами, важкий громіздкий комод. Увагу привертав рядок фотографій, з яких дивилися переважно старші люди <...> Під цим родинним іконостасом примостився невеличкий столик на вигнутих ніжках...» [3, 90].

Отже, пейзажі, описи й деталі увиразнюють художню презентацію духу радянської воєнної епохи, статусу героїв, їхніх характеристик.

Список використаних джерел

1. Даниленко Л. Повернення бандерівців: ідеї і прагнення нації в авторському міфі А. Кокотюхи (роман «Червоний») / Людмила Даниленко // Вісник Запорізького національного ун-ту. Філологічні науки. – 2015. – № 1. – С. 78–83.
2. Кокотюха А. Багрянний рейд: роман / Андрій Кокотюха; передм. І. Патриляка. – Харків: Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2016. – 288 с.
3. Кокотюха А. Біла ніч: роман / Андрій Кокотюха; передм. О. Пагірі. – Харків: Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2017. – 288 с.
4. Кокотюха А. Чорний ліс: роман / Андрій Кокотюха. – 2-ге вид. – Харків: Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2015. – 304 с.

5. Лаврусенко М. Роман Андрія Кокотюхи «Червоний» як приклад масової літератури.[Електронний ресурс] / М. Лаврусенко. – Режим доступу: <http://molodyvcheny.in.ua/files/conf/fil/20feb2018/6.pdf>
6. Пагіря О. Під покровом таємної війни / Олександр Пагіря / Кокотюха А. Біла ніч. – Харків: Книжковий клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2017. – С. 5–7.
7. Патриляк І. Дорогою на Схід / Іван Патриляк / Кокотюха А. Багряний рейд. – Харків: Книжковий клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2016. – С. 5–6.
8. Патриляк І. За лаштунками партизанської війни / Іван Патриляк / Кокотюха А. Чорний ліс. – Харків: Книжковий клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2015. – С. 5–6.
9. Пелюшенко О. Андрій Кокотюха «Чорний ліс». [Електронний ресурс] / Оксана Пелюшенко. – Режим доступу: <http://chytay-ua.com/blog.php?id=208>
10. Романенко Л. Художня трансформація образу Максима Коломійця в романі А. Кокотюхи «Чорний ліс» / Л. Романенко, О. Єфремова // Південний архів. – 2017. – Випуск LXX. – С. 48–50.
11. Філоненко С. Повстанський етюд у чорно-біло-багряних тонах. [Електронний ресурс] / Софія Філоненко. – Режим доступу: <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2017/12/21/210322.html>
12. Ценцура К. Інтерв'ю з Андрієм Кокотюхою: «Дуже добре, що в Україні нарешті перестали плакати» [Електронний ресурс] / Костянтин Ценцура. – Режим доступу: <http://www.istpravda.com.ua/articles/59cbdc578fd2a/>
13. Шайкан В. Засоби відновлення панівного становища більшовицької ідеології у процесі визволення України від гітлерівських загарбників [Електронний ресурс] / Валерій Шайкан, Валентина Шайкан // Сторінки воєнної історії України. – 2011. – Вип. 14. – С. 216–227. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Sviur_2011_14_19

Annotation

Maitak S. V., Nechiporenko S. V. The outofplot concepts of the novels by Andrey Kokotiukha's UIA trilogy as a method of manifest itself view on reality by author

In the article based on the material of rebel UIA trilogy («Black Forest» «Crimson Raid» «White Night»), were reviewed such extra-narrative elements as titles of works, epigraphs, author's explanations and afterwords and were found out their functions in historical events disclosure represented by author, in particular the confrontation of various political forces (Poles, Germans, Red Army and Ukrainian rebels) in 1943–1945 on the territory of Ukraine.

Colored elements (black, crimson, white), which contain names of novels of A. Kokotyukha as an indication of a military type of reality was highlighted. It was called the place of action, spring bloody battles behind enemy lines, soviet anti-insurgency operation. Such headings prepare the recipient for perception of artistic work as a historical text.

It was found out that the selection of epigraphs characterizes the way of thinking of A. Kokotyukha. In his novels epigraphs are presented as quotes from

letters, reports, statements, applications, orders, resolutions of Soviet chiefs, sometimes – as instructions, reports, appeals of OUN leaders. They have special semantic load: they acquaint the reader with intentions of the opposition forces and refer to the emotional sphere of the recipient. Using references to historical sources and insertions of document's date's author models attitude to truthfulness of described. In the novels, there are about a hundred historical indentations in the form of footnotes, presented at the end of the page. So the author achieves accuracy and reliability of reproduced facts and events, so that used terms, titles and abbreviations become clear to the usual reader. In the post-words to novels, the writer lists historians' works as a source of information about insurgents' life realities in occupied territories, expresses gratitude to scientists for the consultation.

Was tracked the role of interior descriptions, portrait and landscape details which outline social status and character features and help to model reality described by the author deeper.

Key words: novel, title, epigraph, explanation by author, view, portrait, interior, rebel, military reality.

УДК 821.161.2-3.09

Н. П. Олійник (м. Дніпро)

ОБРАЗ МОРЯ В РОМАНІ ОЛЕСЯ ГОНЧАРА «БЕРЕГ ЛЮБОВІ»

У статті зосереджено увагу на особливостях розкриття образу моря в романі Олесь Гончар «Берег любові», що уможливило більш глибоке прочитання твору майстра, визначення функційності й концептуальності образу моря як просторової точки і символу, як конкретного моря, пов'язаного з реальними персонажами, так і прихованого, узагальнюючого його підтексту. На матеріалі конкретного аналізу тексту О. Гончара розкрито багатоплановість образу моря, його хронотопічна та символічна функції, поетика назви роману, співвіднесеність характеристик моря і степу, моря і мікрообразів світла та дощу, близькість художнього бачення моря в Олесь Гончара і творах письменників-романтиків.

Ключові слова: хронотоп, характер, символ, мариністична тема, образ моря, води, дельфіна, чайки.

В статье сосредоточено внимание на своеобразии образа моря в романе Олесь Гончар «Берег любви», что обусловило более глубокое прочтение произведения писателя, определение его функциональности и концептуальности как пространственной точки и как символа, особой сущности; как конкретного моря, в соотношении с реальными персонажами, так и образа скрытого, обобщающего подтекста. На материале конкретного анализа текста О. Гончара раскрыта многоплановость образа моря, его

хронологическая и символическая функции, поэтика заглавия романа, общность характеристик моря и степи, моря и микрообразов света и дождя, близость художественного видения моря в романе Олеса Гончара и произведений писателей-романтиков.

Ключевые слова: *хронотоп, характер, символ, маринистическая тема, образ моря, воды, дельфина, чайки.*

Образ моря у світовій літературі, зокрема і в українській, має свою історію, кожен з етапів якої формує свій смисловий ряд, що спирається на надійний фундамент його символічності. Море одухотворене, його образ символізує долю людини, хвилі поневіряння в жорстокому світі, мудрість, самопізнання, спокій, силу, кохання, щастя, зцілення душі й людського тіла, тугу за рідним краєм, волю, боротьбу, вічність, красу, правду,плинність часу, стихію хаосу й необмеженого простору. Ліричний образ моря є визначальним в українській літературі, що засвідчено такими творами, як «Енеїда» І. Котляревського, «Іван Підкова» Т. Шевченка, «Над Чорним морем» І. Нечуя-Левицького, поезії Лесі Українки, «На камені» М. Коцюбинського, «Людина», «Царівна», «Через море», «Природа» О. Кобилянської, поезії М. Вороного, О. Олеса, В. Пачовського, «Майстер корабля» Ю. Яновського, «Добрий диявол» П. Загребельного, «Важка вода» М. Логвиненка, «Під крилами альбатроса» Л. Тендюка, «Море» Р. Іваничука, «Він: ранковий прибиральник» І. Роздобудько тощо. За цим переліком – концептуально важлива сторінка української літератури, у якій, як слушно зауважує Н. І. Заверталюк, національна своєрідність морської тематики «зумовлена специфікою українського ландшафту: море на території України межує зі степом, вливається у його простори» [2, 77]. У прозі Олеса Гончара мариністична тема посідає чільне місце й органічно пов'язана з художнім розкриттям характерів героїв, символізує єдність трьох часових планів – минулого, теперішнього й майбутнього, а образ моря, стихії води в його творах є виявом цілісності навколишнього світу людини і його незнищенності. Поєднання трьох стихій – водної, земної, повітряної, де в образах води – річка, море, океан – утілено духовно-естетичну сферу буття особистості – оприявлено в таких творах письменника, як «Людина і зброя», «Бригантина», «Берег любові», «Океан».

У гончарознавстві, представленому авторитетними дослідженнями В. Абліцова, В. Дончика, М. Жулинського, Н. Заверталюк, М. Наєнка, Л. Новиченка, А. Погрібного, І. Семенчука, Н. Сологуб, Т. Хом'як та інших, увага сконцентрована на висвітленні творчого шляху письменника й біографічній проекції на його тексти, студіюванні різних смислових та структурно-функційних рівнях його художньої системи, романтичному вимірі метатексту тощо. Що ж до питання наукового осмислення образу моря в прозі О. Гончара, зокрема його романі «Берег любові», то при належному його висвітленні в розвідках В. Дончика, Н. Заверталюк, Л. Новиченка, усе ж в них не охоплено різнобічний багатоплановий вимір мариністичного тексту цього

роману. Тому дослідницький інтерес до названого твору, до з'ясування своєрідності образу моря, морської стихії в ньому видається нам актуальним і як таке, що уможлиблює більш глибоке прочитання твору, визначення концептуальності і функційності образу моря як просторової точки і символу, оприявлення образу моря як конкретного, пов'язаного з реальними персонажами, так і сповненого прихованого, узагальнюючого підтексту.

У романі «Берег любові» образ моря художньо презентовано в кількох планах. Події твору розгортаються на тлі літнього морського пейзажу та власне в морському просторі. Уже на початку роману образ моря постає як частина реальності: «...баржа насмоктує для будов чорний пісок з морського дна» [1, 208], працюють водолази, підіймають суховантажне судно, що, розбомблене, затонуло в цих водах у 1941 році» [1, 208], «добуваючись до затонулої пшениці, водолази цілком випадково натрапили на рештки античного міста, що теж свого часу опинилося під водою» [1, 208]. Уже в цьому першому описі території (простору події) поєднано три часові пласти: теперішнє, недалеко минуле й сива давнина. У центрі цих часових вимірів – берег моря, що є територією занять з протиповітряної оборони юних медичок їх місцевого медучилища та море – місце роботи моряка-вузлов'яза Андрона Ягнич, «вседержителя морів», як його називає старий учитель Веремієнко.

Море як реальність у «Березі любові» О. Гончара невіддільне від іншої реальності – степу; ці образи в його прозі «є втіленням відчуття краси і безмежності, з одного боку, а з другого, – небезпеки» [2, 77]. Образи моря і степу, на думку В. Топорова, близькі за своїми характерологічними ознаками: «безмежність, відкритість небу, свідомість своєї загубленості у величезних просторах і переживання самотності, але й відчуття небувалої легкості, розкутості та свободи – усі ці особливості об'єднують море і степ у сприйнятті людини» [3, 604]. У назві роману – «Берег любові» – акцентовано нерозривний зв'язок моря і суходолу. Образ берега можна розглядати як тріаду: суходіл – вода – повітря (бо воно особливе на березі). В О. Гончара степ, засіяні озиминою поля – це колосисте море пшениці, степові кораблі – це комбайни, а моряки степів – комбайнери. Одна з героїнь роману – Неля, далека родичка Андрона Ягнич, з гордістю говорить про сина, який став чемпіоном району по оранці, що «...по морю він борозну ще рівнішу прокладе!..» [1, 279]. У Гончарових характеристиках моря і степу багато спільного: «моря кураївської кушпели» [1, 384], «Пшениці найкращих сортів – «автори» та «кавкази», стоять між лісосмугами як море золоте» [1, 403]. Образ моря як степу об'єднує і далека смуга обрію: «...безмежна сліпучість моря зливається з такою ж безмежною сліпучістю небес» [1, 317]. І люди моря – Андрон Ягнич і степу – Сава Чередниченко – схожі між собою, бо віддають їм любов, душу, силу і життя.

Образ повітря в романі «Берег любові» художньо репрезентовано через образи вітру і часточок пилу. Подих вітру нагадує накати хвиль, які є символом невпинності та хаосу життя і від яких у морі ніди подітися і їм не можна протистояти: «А воно як прорвалось, як війнуло на нас, ну, як з духовки жене,

ну, як ото від турбін літака!... <...> ...палить, вогняним вітром обпалює з такою швидкістю, що <...> від кореня волога не встигає по стеблу дійти до колоска!» [1, 262]. «Берег любові» завершується радісним акордом: «Уся Кураївка висипала в степ на Свято першого снопа» [1, 403], а море в переддень Свята шуміло «тихо й гармонійно», ніч була «рідкісна», «зоряна й тепла» [1, 402–403]. Ця фінальна сцена теж вибудовується на поєднанні трьох стихій: води, землі, повітря, що відображають цілісність навколишнього світу: «Далі й далі відпливають комбайни у своє хлібне, що аж світиться золотавістю, море, і одразу звивається довкруг агрегатів перша курява: поки що легка, димчата, напівпрозора, а завтра вона вже тут стане хмарами, густим потужним вітриллям розгорнеться над цілим степом...» [1, 407].

Полісемантичність ознак концептуальності образу моря оприявнюється і в його тісному зв'язку з мікрообразами світла та дощу. Світло несе сонце, але це не сонце, єдине для всіх, а саме кураївське, що в ньому зосереджено красу, чистоту та благодатну ауру села Кураївки, де живуть працьовиті люди-степовики, де «море кураївського сонця» [1, 296], а «сонце розсипається по шибках промінням» [1, 299]. За міфологією, образ дощу – символ живильної вологи для полів пшениці, він поєднує землю і воду, воду і повітря. Цей зміст збережено й О. Гончаром: «Шуміло неподалік море, і вся ніч рівно шуміла дощем, – оце, подумалось Ягничеві, благодать на кураївські поля, на Чередниченкову озимину» [1, 351].

Образ моря в романі «Берег любові» О. Гончара близький до його зображення у творчості письменників-романтиків: це мінлива, вільна стихія, яка пов'язує небо і землю. Але очевидне й алегоричне наповнення образу моря в художньому його зображенні: як водного простору, колосистого моря пшениці – степу і повітряного океану. Образ моря репрезентує навколишній світ героя як цілісність трьох стихій: водної, земної, повітряної.

Важливою складовою в художній реалізації образу моря в «Березі любові» є образи дельфінів як символи воскресіння і спасіння. Як відомо, у християнстві це символ Ісуса Христа як творця і спасителя. В О. Гончара дельфіни – незмінні супутники моря – асоціюються з дитинністю і радістю. Таке прочитання образу дельфінів виразно простежується в ситуації відвідин Андронем Ягничем дитсадка: «В глибині приміщення, на білосніжних ліжечках, поставлених у ряд, мов у кубрику (підкреслення моє – Н. О.), діти сплять. У сонних дитячих усмішках є щось від усмішок дельфінів... Така ж довірливість, яснота, незахищеність і водночас щось загадкове є в цих сонних пливучих усмішках...» [1, 299]. Зіставлення усмішок сонних дітей і дельфінів у морі актуалізує вираз їхньої ідентичності, доповнює попередню (за послідовністю розвитку сюжету) характеристику дельфінів теж через сприйняття Андрона Ягничого: дельфіни зустрічають його «Оріон», плывуть поруч із судном, супроводжують його, пустують, розважаються, вони для старого моряка «Як саме втілення життєлюбства і пластики, пружкими живими дугами вигинаючись, вискакують із води, виграють, аж ніби сміються, шлють свої усміхи водяні крізь сріблясті бризки до екіпажу, до Ягничого» [1, 289–290].

Асоціативне поле мікрообразу дельфінів розширюється, й Андрону Ягничу, в якого в морі під час війни загинули дружина і діти, здається, що «...може, то його потоплі під бомбами діти, здобувши іншу подобу, стали там, у підводді, веселими дельфінятами й далі живуть, принатурившись до іншого, до водяного життя?» [1, 290]

Посутнє значення в розкритті змісту концепту моря в романі О. Гончара має знакова репрезентація образу білих чайок, вільних птахів, які безпечно і впевнено кружляють у небесному просторі: «...у хмарах піднятих кушпелищ змайнули білокрилі передвісники моря – кигитки. Солдати аж посхоплювались у кузові, тримаючись один за одного: – Чайки! Чайки! Очей не відводячи, все стежили за тими літаючими в куряві білими клаптями, що комусь із них нагадували, може, дівочі ненаписані листи» [1, 276].

Отже, образи дельфінів у «Березі любові» наділені функцією своєрідного медіатора в поєднанні морської стихії та людини, а образ чайок – у поєднанні моря та повітря.

Глибокий міфологічний зміст образу моря у творі О. Гончара очевидний. Як відомо, вода – один із чотирьох першоелементів, із яких складається світ. Дослідники справедливо стверджують, що «символічне значення води... залежить не стільки від її властивостей, скільки від того, як людина сприймає ці властивості» [4, 94]. Для Андрона Ягничого «Море – то насамперед важка праця» [1, 338], йому до душі, «коли море... ясне» [1, 235]; про психологічний стан старого моряка, якого відправили на пенсію, свідчить те, що він «сердивсь на море» [1, 255]; одне з правил своєрідного етичного кодексу моряка у словах Ягничого: на судні «плюнути в море – то ж було б непростене блюзнірство» [1, 252]. В образі моря в «Березі любові» втілено ідею збереження пам'яті віків. У його розвитку в сюжеті роману активізовано вкраплення спогадів, пов'язаних з морем, берегом (історія про римського поета Овідія, викладена у вставній новелі «Фантазія місячної ночі»), спогади про щастя молодості і дружби голови Кураївської сільради Сави Чередниченка, трагічна пам'ять старого Андрона Ягничого про загибель його родини.

Вагоме художньо-естетичне навантаження в інтерпретації образу моря в романі «Берег любові» несуть зорові образи, зокрема місячної доріжки, яка уособлює зв'язок часів. В інкрустованій у другий розділ «Фантазії місячної ночі» «Назон іде місячною доріжкою» [1, 220]; у ситуації, де йдеться про Андрона Ягничого після травми («...море часом заганяє людину в такі скрути...» [1, 227]), коли він без дозволу залишив лазарет і з'явився на палубі, автор зауважує, що вечір був «власне, як день: ясний, місячний. Доріжка по морю мерехтить...» [1, 235]. У фіналі твору знову з'являється феномен світіння моря – образ місячної доріжки, наповнений новою семантикою: «Буруни й буруни гуркочуть там, де влітку тихо мерехтіла Овідієва доріжка» [1, 408].

Людина в романі О. Гончара оцінюється через її ставлення до моря. Несумісність внутрішніх світів Інни й Віктора зумовлена не лише їхньою ідентифікацією з різними просторовими точками (море – степ), а й принциповою відмінністю їхнього душевного простору. Сава Чередниченко

переконалий, що «Бурі та шторми народжують мужчин!» [1, 265], у Віктора Веремієнка на це своя думка: «Хай воно вам те море хоч і висохне» [1, 265].

Науковці неодноразово акцентували на близькості образів моря і дороги, зокрема Д. Донцов вирізняв модель моря як дороги. Образ моря як дороги в романі О. Гончара перебуває в постійному взаємозв'язку та структурній єдності із простором і часом. Герой твору Віктор Веремієнко, який, не бажаючи того, став батьковбивцею, жити не зміг. Він душевно страждає, тому йде до моря, його час і простір звузився: «Бачили, тиняється сам, зсутулений понад морем» [1, 367]; «Зупинившись, дивився, як море жене прибій, вистеляє берег шумовинням» [1, 367]. Як відомо, давні слов'яни відправляли небіжчика вниз за течією річки. Авторське бачення долі Віктора пов'язано з сакральною семантикою річки, моря: образ моря в романі О. Гончара проектується на річку Забуття Лету. Герой «Плив і плив, доки й не видно стало його між хвилями...» [1, 367] – море навіки поглинуло Віктора Веремієнка і його тяжкий гріх, вони «канули в Лету». Така інтерпретація образу моря переконливо підтверджує його міфологічний зміст.

Таким чином, аналіз роману О. Гончара «Берег любові» з метою розкриття особливостей образу моря засвідчує амбівалентність останнього. Це просторова точка, пейзаж, на тлі якого розгортаються події твору, сенс життя для Андрона Ягнич. Образ-символ моря як часу, як плину чогось – багатовимірний і багатоплановий. Хронотоп моря розділяє світи на власне морський простір і земний – колосисте море пшениці та повітряний – повітряний океан. У романі органічно поєднано три просторові точки, що об'єднуються єдиною назвою «море». Образ моря, його топоси, зокрема топос «Оріона», символічні, у них закодовано «культурну пам'ять» і віків, і Андрона Ягнич. Ця концепція образу моря зумовлена властивістю води зберігати в пам'яті інформацію. Поєднання образу моря як пам'яті віків та берега розкриває семантику назви роману «Берег любові»: для кожного з героїв – від Овідія до Інни Ягнич – берег моря був «берегом любові». Море в романі О. Гончара виступає як одухотворене, лякає безоднею та непередбачуваністю й водночас приваблює своєю красою.

Список використаної літератури

1. Гончар О. Берег любові / О. Гончар // Гончар О. Твори: [В 6 т.]. – К.: Дніпро, 1979 – Т. 6. – С. 203–408.

2. Заверталюк Н. І. Море і степ як онтологічні парадигми українства у романістиці Олесея Гончара / Н. І. Заверталюк // Актуальні проблеми слов'янської філології. – Бердянськ: БДПУ, 2011. – Вип. XXIV. – Ч. 1. – С. 77–83.

3. Топоров В. В. Мир, ритуал, символ, образ: исследование в области мифологического: Избранное / В. В. Топоров; ред. В. П. Руднев. – М.: ИГ «Прогресс-Культура», 1995. – 621 с.

4. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / Авт.-сост. В. Андреева и др. – М.: Астрель: Миф: АСТ, 2001. – 576 с.

Oliynuk N. P. The image of the sea in Oles Honchar's novel "The Shore of love"

It is mentioned in the article that marine theme occupies a definite place in Oles Honchar's prose. It prompts the deep development of the characters, symbolizes the unity of the three time dimensions Past, Present and Future. The image of the sea, the water element is the embodiment of the unity of the surrounding of the person and his/her eternal being. The artistic union of the three elements water, earth and air is presented in such works as "Man and Weapons", "Bryhantyna", "The Shore of Love", "The Ocean". In these novels the image of water i.e. the river, the sea, the ocean embodies the spiritual aesthetic sphere of the being of personality.

The article studies the many-faced aspect of the image of the sea in the novel "The Shore of Love", its symbols in the texts structure, the originality of the chronotope, the spectrum of problems etc.

The topoi of the sea is studied as many-faced symbol, the special substance that is inseparable from the images of steppes, air, wind, light and rain. It stresses that O. Honchar's image of the sea is close to the literary works of the romanticism writers, it is allegorical and the image of the dolphin is the symbol of the resurrection and saving. The white seagulls are key symbols as well as the functionality of the visual micro-images of the sea (Moon Track). The person is evaluated via her attitude to the sea, which is typical of Honchar (Inna, Andron, Yagnych, Sava, Cherednychenko, Viktor Veremienko). The model of the sea is studied as the road that is in constant union with the Space and Time.

The analysis of O. Honchar's novel "The Shore of Love" is the aspect of the sea unity stresses the ambivalence of the latter, the diversity of its interpretations, many-faced character of its symbolic content.

Key words: *chronotope, character, image, symbol, marine topic, sea. Water, dolphin, seagull.*

УДК 821.161.2–312.9.09

І. В. Пасько (м. Дніпро)

**ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ПОВІСТІ ОЛЕНИ ЗАХАРЧЕНКО
«СІМ ВОРИТ»**

У статті висвітлено специфіку інтертекстуальності повісті сучасної письменниці Олени Захарченко «Сім ворит», зокрема особливості художньої інтерпретації шумерсько-аккадського міфологічного претексту – міфів про сходження Інани в підземне царство та про пошуки безсмертя Гільгамешем. Інтертекстуальні елементи проаналізовано в контексті постмодерної орієнтації на «подвійне прочитання». Розглянуто використані авторкою художні прийоми, які споріднюють текст із творами українських постмодерністів, зокрема Ю. Андруховича.

Ключові слова: шумерсько-аккадська міфологія, інтертекст, масова література, постмодернізм, Олена Захарченко, катібасис.

В статтє рассмолтрена специфика интертекстуальности повести современной писательницы Елены Захарченко «Семь ворот», в частности особенности художественной интерпретации шумерско-аккадского мифологического претекста – мифов о нисхождении Инанны в подземное царство и о поисках бессмертия Гильгамешем. Интертекстуальные элементы проанализированы в контексте постмодернистской ориентации на «двойное прочтение». Рассмотрены использованные автором художественные приемы, которые роднят текст с произведениями украинских постмодернистов, в частности Ю. Андруховича.

Ключевые слова: шумерско-аккадская мифология, интертекст, массовая литература, постмодернизм, Олена Захарченко, катібасис.

Олена Захарченко – сучасна письменниця, за освітою фахівець з прикладної математики, авторка збірок новел «Юрба», «Чари», повістей «Вишивані гарбузи», «Брат-і-сестра», «Дівчинка з химерами», «Сім воріт», «Хутір», романів «Вертеп», «Третя кабінка – Лос Анджелес», лауреатка літературних премій «Гранослов», видавництва «Смолоскип», Олеся Гончара. Повість Олени Захарченко «Сім воріт» була оприлюднена 2011 року й позиціонувалася як перша українська електронна книга. Це твердження не зовсім відповідає істині, адже до цього були видані в електронному форматі твори інших авторів, зокрема цим займалося фантастичне об'єднання «Три Аеліти», письменник і видавець А. Санченко, команда сайту «Букленд» [5]. Проте, на відміну від попередніх видань, оформлення «Семи воріт» відзначається інтерактивністю, увагою до дизайну, ілюстрацій, над якими працювали троє фахівців – Михайло Кілеса (макет), Олесь Романюк (ілюстрації) та Ілля Стронговський (обкладинка). Одночасно вийшла аудіоверсія повісті, яку начитав професійний актор Василь Шандро [8]. Представлення твору читацькому загалові було здійснене завдяки прес-релізам, низці презентацій, що свідчить про обізнаність авторки та її команди із правилами просування продукту на книжковому ринку – при цьому книга була поширена безкоштовно, а на аудіоверсію письменниці вдалося здобути грант. Утім, повість «Сім воріт» не можна однозначно назвати явищем масової літератури. Сюжет та образна система повісті дозволяють подвійне прочитання – читачем «наївним» та «обізнаним». З одного боку, твір можна інтерпретувати як історію про «любовний багатокутник», неподілені почуття, які спричиняють трагічні повороти долі героїв, з іншого – як ре міфологізацію шумерсько-аккадського сакрального епосу. Зокрема, у повісті переосмислюються історії сходження богині Інани до підземного світу та пригод героя Гільгамеша після смерті його побратима Енкіду. Одразу зауважимо, що в коментарях для преси авторка говорить про використання

лише шумерських міфів [8], але аналіз її повісті виявив, що вплив пізніших аккадських варіантів на сюжет та образну систему твору значно сильніший.

Можливість подвійного прочитання «Семи воріт» помітили літературні критики в нечисленних відгуках та рецензіях на твір. Зокрема, Дмитро Шульга слушно зазначає: «Опертя на шумерську міфологію з боку авторки не є однозначним. Начебто міфи давнього Вавилону не настільки відомі й знані, як, скажімо, міфи античні, <...> і цей факт може відлякати читача, котрий не дуже прагне заморочуватися усіма цими внутрішньо-божественними шумерськими розкладами. З іншого погляду, подібне “переселення” шумерських богів до сучасного Києва стає безперечною “родзинкою” книги, і таким чином читачу ніби кидається виклик...» [9]. Ірина Славінська вказує на особливу стильову манеру О. Захарченко, зумовлену зверненням до сакрального епосу: «Вирізняється стиль письма. До шумерського контексту допасовано особливий підкреслено архаїчний тон замовляння-примовляння. Щоправда, враження від читання дещо псує лейтмотив нелюбові до Києва. Його оточує семантичне поле бруду, огиди, смороду, смерті тощо» [7]. І. Бондар-Терещенко в огляді фантастичних новинок 2011 року відзначає ще одну, крім подвійного прочитання, постмодерну ознаку повісті О. Захарченко – наскрізну інтертекстуальність, причому не лише шумерської міфології: «Ось така от захоплива міфологія, дарма, що час і доля героїв рухаються зачарованим колом класичних сюжетів на кшталт “Москва – Петушки” Венедикта Єрофєєва, або “Московіада” Юрія Андруховича. <...> “Я – Інанна, – виголошує героїня, – і можу швендяти в підземне царство через ті брами, скільки схочу”. І це вже ознака нашого постмодерного часу, коли текст змішується з контекстом, чуже тіло впливає на твою долю, а прив’язала наукова фантастика минулих десятиліть несподівано розквітає буйним квітом сучасного фентезі» [1]. До речі, безперечний вплив творів Ю. Андруховича на «Сім воріт» і навіть «особисту появу» письменника в образі персонажа пана Юрія на сторінках повісті визнала сама О. Захарченко в обговоренні свого твору в соціальній мережі Facebook (2019). Яна Дубинянська відзначає художні якості «Семи воріт», які, на її думку, наближають повість до магічного реалізму, і заперечує проти прочитання твору як масового: це «досить камерний твір <...> цілком у руслі магічного реалізму. Лаконічний, атмосферний, емоційний, штрих-пунктирний, приправлений дещицею абсурду і точними замальовками з життя. <...> Такі тексти можна порівняти з плямами Роршаха: дивні, дещо хаотичні, нечітко окреслені, вони набувають того змісту, який здатен побачити кожен окремо взятий читач» [2].

За наявності відгуків в інтернет-виданнях твір досі не здобув належного літературознавчого осмислення. Його художньо-стильові й тематичні особливості відповідають зацікавленню сучасних читачів міфологією, втіленою в різних жанрах фантастики. На ідейному рівні повісті оприявнюються цінності загальнолюдського, позачасового значення. Інтертекстуальність твору з огляду на це потребує детальнішого дослідження, що й зумовило наше звернення до цієї теми.

Зовнішній сюжет повісті «Сім воріт» вибудований на розвитку теми невзаємного кохання. У «любовному багатокутнику» задіяно п'ятеро студентів: двоє хлопців, Артур і Олег, і три дівчини, кожна з яких має почуття до Артура. Завдяки прийому зміни наратора авторці вдається поступово розкрити перед читачем складні перипетії стосунків молодих людей, показати низку трагічних подій, до яких призвело мовчання героїв. Власне, необхідність говорити про свої почуття, «встигати» жити, не відкладати важливих рішень на потім – центральні ідеї повісті, про що промовисто свідчать її останні рядки: «“...Слухай, а він тобі казав про якусь дівчину, яку звали Софія?” – “Софія? Його сусідка? Та він її любив. Із дитинства. Тільки... якось... усе сказати не встигав...”» [3, 176]. Мовчання Артура призводить до того, що Софія, вагітна від нього, гине, у пригніченому, напівбожевільному стані потрапивши під потяг. Ця трагедія стає причиною загибелі Артура: Софійн батько, прагнучи помсти, наймає безхатченка, щоб той зарізав хлопця. Марина ж, головна героїня твору, закохана в Артура таємно. Випадково познайомившись з ним в інтернеті, вона вважає Артура спорідненою душею, але не наважується відкритися хлопцю в реальному житті. Ця невизначеність породжує в Артура марне сподівання на те, що загадкова незнайомка з «мережі» – Софія. Ситуація ускладнюється тим, що Артур має стосунки з Юлею, легковажною подругою Марини, а сама Марина – із його найкращим другом Олегом. Хлопців поєднує таке міцне побратимство, що спочатку здається: саме Олег найсильніше і найстрашніше переживає смерть товариша. Але згодом оголюється прихований зміст його страждання: Олег переживає не так загибель Артура, як перше зіткнення із раптовістю, безжальністю й безповоротністю смерті як такої. У лінії Олега зовнішній сюжет виходить із площини побутово-любовних перипетій у площину філософську, у першу чергу, завдяки обігруванню шумерського міфологічного первня – історії про смерть Енкіду з епосу про Гільгамеша.

Кожен з героїв є уособленням певного образу шумерсько-аккадської міфології, іноді й кількох: Марина – богині Інанни, Олег – героя Гільгамеша, Артур – його побратима Енкіду й бога Таммуза, коханого Інанни, Юля – Шамхат, коханки Енкіду, і Гештінанни, сестри Таммуза, Софія – Ерешкігаль, богині смерті, Наташка – потойбічного вартового Неті, горобець Елфі – слуги Інанни Ніншубура тощо. У сюжеті цей прийом обґрунтований фантастичним припущенням: боги шумерів досі ходять по землі, переістотнюючись у тілах смертних, переважно українців: «Енкі каже, що він мій пра-пра... предок, одним словом, колись його звали Іван Богун. І був він полководцем мудрим, аж до того дня 1664-го року, тобто тої ночі, коли вмирав при ньому якийсь вояк-бусурман. І треба ж було трапитися такій напасті, що більше нікого не було, а воїн той мусив передати комусь свою тяжку ношу, інакше смерть його не брала. Так Іван Богун став шумерським богом Енкі» [3, 41]. Марина, яку обирають новою Інанною, богинею тілесного кохання та плодючості, спочатку лякається, але зрештою приймає свою роль як належне, ставлячись до інших богів без захвату, подиву чи страху: «“Вибачте, – звернулася до бомжа, що

рився в смітнику, – ви не скажете...” – “Інанно! – перебив її бомж, обернувшись. – А ти що тут робиш?”<...> “Енкі! – сказала, бо це був її добрий знайомий, бродячий древній шумерський бог Енкі. – Я ж просила сто разів – ніякої “Інанни” на вулиці!” Енкі був розумний дід, добрий дід, тільки трохи... ну як то – шумерський бог. Марининого хлопця він, наприклад, називав Гільгамешем. Спробуй вимови! Артура називав Енкіду» [3, 12].

Шумерські боги в Україні ніяк не виявляють своїх надприродних сил, не мають намірів щодо зміни світоустрою, ведуть звичайне життя. Цю особливість інтерпретації міфологічних образів у повісті «Сім воріт» помітив письменник-фантаст Радій Радутний: «...але вештаються нашою країною не хто-небудь, а боги. Шумерські. <...> все, що вони роблять, на світ аж ніяк не впливає. Нема, не показана, або ж неясно показана божественна надзадача» [4]. Утім, у тексті є мікроепізоди, які натякають на те, що таке «надзавдання» в героїв усе-таки є. Зокрема, Енкі говорить малій Марині, новій Інанні: «Але ж бачиш, часи змінювалися, і боги втрачали свою владу над стихією, над людьми і царями. Могли вони вселятись і в людей. <...> І коли сталося так, що влада їхня зовсім зійшла на ніч, коли вже перестали в них вірити (а боги живуть доти, доки в них вірять) – тоді порятувалися вони від забуття і смерті тим, що вселялися в людей. <...> А ми – лишилися. І світ наш зберігся, в світі, що ти бачиш, є дірочки, є щілинки, є тоненькі місця, як плівочка, і через ті щілинки видно те, що було раніше, до нас...» [3, 102–103]. Тобто головне бажання богів у людських тілах – порятувати себе й рештки свого стародавнього світу. Саме цим прагненням керується Енкі, коли «влаштовує» катабасис Інанни: робить продавщицю Наташку «провідником» у світі мертвих, вбиває Артура (останній факт подано у творі кількома промовистими натяками) і підштовхує Марину до сходження в потойбіччя. На відміну від оригінального міфу, у повісті О. Захарченко Інанна у своєму катабасисі не прагне задовольнити свої амбіції. Нова Марина-Інанна, сягнувши «божественної» зрілості, відтворює своїми діями ту частину сакрального епосу, яка втілює ідею смерті й воскресіння.

Нагадаємо, що в шумерському варіанті міфу про катабасис Інанни наголошено на честолюбстві богині, яка спустилася до царства своєї сестри Ерешкігаль, богині мертвих, аби захопити владу, проте, пройшовши сім воріт, постала перед сестрою безсилою й загинула від її погляду. За цим міфом, слуга Інанни Ніншубур, не дочекавшись богині на третій день, попросив допомоги в інших богів, і зрештою Інанна була визволена, проте мусила залишити по собі заміну. Повернувшись до світу живих, вона обурилася, побачивши, що її чоловік Думузі не оплакує її, а, навпаки, радіє, бо став правителем міста Ереха одноосібно. Розгнівавшись, Інанна наказує демонам забрати Думузі, замість себе, але його сестра, Гештіанна, погоджується на жертву: півроку у світі мертвих перебуватиме вона, а півроку – Думузі. Час, який, чоловік Інанни проводить на землі із дружиною, є теплою порою року. Отже, міф про сходження Інанни до пекла вмотивовує зміну сезонів. Натомість у пізнішій аккадській версії Іштар сходить до пекла вже після смерті чоловіка, тужачи за ним. Такий мотив ближчий до звичного європейському читачеві міфу про

Орфея, адже причиною вчинку Іштар є кохання, а не пиха й прагнення розширити межі своєї влади. За цим міфом, з відходом Іштар земля перестає родити, не народжуються люди й тварини – і навіть сама богиня Ерешкігаль, вагітна, не може розродитися в підземному царстві. Богиня смерті змушена відпустити Іштар, хоч не без умови про її заміну. О. Захарченко в повісті «Сім воріт», вочевидь, спирається на «романтичніший» аккадський міф: Інання-Марина йде в підземний світ несвідомо, бо не може «відпустити» загиблого Артура, а вагітна Софія-Ерешкігаль не може народити своє неживе дитя, доки Марина, відповідно до міфу, «висить на крюку» мертва.

Як зазначає відомий міфолог М. Еліаде, переказ міфу й повторення ритуалів, які символізують перестворення світу, характерний для всіх суспільств із міфологічним світоглядом: «...наприкінці певного циклу і на початку наступного циклу здійснюється низка ритуалів, пов'язаних з оновленням світу. <...> це оновлення є новим створенням, здійснюваним за космогонічною моделлю» [10, 51]. Такий характер мали шумерські, а пізніше аккадські ритуали, пов'язані зі щорічним сходженням Думузі (Таммуза), чоловіка Інани (Іштар), до світу мертвих. Аналізуючи міфи про Інану-Іштар та Думузі-Таммуза і пов'язані з ними культи, М. Еліаде зауважує: «...Таммуз перетворюється на драматичний та елегійний образ юних богів, які щорічно вмирають і відроджуються. Шумерський його прототип був, імовірно, фігурою складнішою. Царі, які його втілювали і в такий спосіб розділяли його долю, щорічно святкували відродження світу. Але, щоб відродитися, світ має бути знищений; докосмогонічний хаос також передбачав ритуальну смерть царя, його спуск до пекла. Іншими словами, дві космічні модальності – життя/смерть, хаос/космос, безпліддя/родючість – складали дві сторони одного процесу. <...> Міф описує невдалу спробу богині любові й родючості завоювати царство Ерешкігаль, тобто відмінити смерть. Відповідно й людина, як дехто з богів, має прийняти чергування життя/смерть. <...> Значущість долі Думузі-Таммуза, ритуально втілена шумерськими царями, полягала в зближенні долі бога й людини. І будь-хто смертний, зрештою, отримував надію на такий царський привілей» [11, 66]. Аналізуючи повість «Сім воріт» відповідно до такого трактування, бачимо, що відтворення міфу у власному житті, до якого Енкі підштовхує Марину-Інанну, набуває значення символічного руйнування й відновлення світу – разом із реактуалізацією віри в шумерських богів, які прагнуть себе зберегти.

Шумерсько-аккадський міфологічний підклад так втілюється у розвитку сюжету повісті: після смерті Артура Марина вирушає на його похорон з Києва до Львова; спізнившись на потяг і маючи обмаль грошей, вона вирішує діставатися до міста призначення електричками. Через це її шлях подрібнено автором на сім частин-розділів: «Київ – Вокзал», «Київ – Фастів», «Фастів – Козятин», «Козятин – Шепетівка», «Шепетівка – Здолбунів», «Здолбунів – Красне», «Красне – Львів». Кожен відрізок руху й зупинки символічно презентують одну з семи брам шумерського царства мертвих, крізь які проходить богиня Інання. У зображенні шляху Марини до Львова втілено

міфологему катабасису – сходження до царства мертвих. Катабасис розгортається одночасно вертикально (символічний спуск) і горизонтально (подорож електричками, перебування в «небезпечному», маргіналізованому просторі приміських вокзалів, «населення» яких складають заробітчани, безхатки й кримінальний елемент). Марину проводить крізь брами Наташка – втілення божества-провідника Неті, а відчиняє ворота її слуга, мертвий циган, який кожного разу бере з Марини певну річ як плату (відповідно до міфу, у якому Інанна так само віддавала біля кожної брами один з «предметів сили», поки не лишилася голою й безпомічною): волосся, читацький квиток, срібні персні, мобільний телефон і все, що лишилося в рюкзаку наостанок. Проте перед четвертою брамою циган не встигає взяти з Інанни плату, а перед останньою сама Неті відмовляється це зробити, і ці деталі порушують визначений сюжет міфу і змінюють його розв'язку: викупною жертвою стає мертва дитина Софії, і ніхто з героїв не гине, замінивши Марину в потойбіччі.

Скруппульозне відтворення історії катабасису Інанни поглиблюється шляхом цитування уривків з шумерського гімну. Під час своєї подорожі Марина натрапляє на написи шумерською, наприклад: «Блукаючи поглядом між фотографій і анекдотів, я помітила щось дрібно написане олівцем, так дрібно, що насилу розбереш, шумерським, звичайно: “Коли в підземний світ зійду я, – було там написано, – коли в підземний світ ввійду я, на кручах поминальних заплач про мене, забий у барабани, богів обійди, лице роздери...”» [3, 68]. Окремі деталі актуалізуються сприйняттям міфу. Це, зокрема, числова символіка – Інанна наказує Ніншубуру, роль якого в повісті виконує горобець Елфі, за три дні шукати допомоги, якщо вона не повернеться: «Та Енкі! Нічого не сталося. Енкі, я тобі за три дні передзвоню, добре?» [3, 19]; «Елфі! Мій горобчику, слухай мене! <...> Слухай тепер! Я можу втрапити в якусь халепу. <...> Елфі, лети зараз до Львова, але якщо настане день і ти не знайдеш мене у Львові, то дочекайся вечора і лети на Личаківській цвинтар, пошукай там капличку, де буде світитися» [3, 55]. До структури міфу про катабасис Інанни вплітаються образи з міфу про катабасис Гільгамеша в пошуках безсмертя. Це, зокрема, образ Утнапішті – аккадський аналог образу Ноя в християнській традиції: «Ей! – закричала Наташка, закинувши голову. – Ей, Утна.... Унта... Діду Ной! Оглохли? Ей!!! Це ми! Спускайте вірьовки!» [3, 111]. Саме він перевозить Інанну й Неті підземним океаном, у темряві. Ці образи втілюють аккадське уявлення про те, що людський світ омивається великими водами, які постали з хтонічного чудовиська Тіаммат. Крім того, темрява є одним з обов'язкових випробувань героя, який зважається на сходження до пекла. На міф про Гільгамеша натякає й образ риби, монолог якої чує Марина під час цього останнього випробування: «...це просто втілення зла <...> що відриває чоловіка від чистоти дикого звіра, від усесильності... хто забирає в чоловіка всесвіт і веде його в брудну, тісну хижу, затулену від волі і від вітру... там, між вогкими, липкими звіриними шкурами, чоловіка годують солодким, медовим місивом... <...> забирає чистоту дикого звіра і гострий розум палаючого вогню... а коли чоловік жахнеться і покине все, втече назад, у волю, в холод –

то звір, брат його, вже тікатиме від нього, і птах минатиме його... і побачить він, що нема йому тут більше щастя і волі, а там, у хижці, вона чекатиме його назад...» [3, 108–109]. Цей стилізований фрагмент асоціюється з образом Енкіду – героя, якого боги створили диким і чистим і якого, за наказом Гільшамеша, звабила блудниця Шамхат. Помираючи від хвороби, Енкіду проклинає її за втрату своєї первісної чистоти, проте боги нагадують йому, що Шамхат натомість подарувала йому любов і вигоди цивілізації. У цьому контексті в повісті «Сім воріт» викристалізовується ідея: жінка, з одного боку, веде чоловіка до загибелі, з іншого – без неї його життя беззмислово й нічим не відрізняється від тваринного.

Образ риби, а саме риби-тарані, у повісті пов'язаний також з іншою сюжетною лінією – Кирила Мефодійовича, лікаря. Ім'я цього персонажа засвідчує його слов'янське походження, чужість шумерсько-аккадському міфу. Справді, Кирило Мефодійович увесь час намагається завадити Марині-Інанні, відмовити її від катабасису, а коли в нього це не виходить, принаймні рятує від смерті Юлію, яку переслідують демони-галла, адже через ревності Інанна призначила її на роль викупної жертви. У потойбічному світі Кирило Мефодійович постає в гротескній подобі сушеної тарані, риби, яка підходить до вживання із поминальним пивом, принесеним Інанною. Такий непривабливий образ асоціюється з образом гнилої риби з роману Ю. Андруховича «Московіда», у якому теж, до речі, реалізовано мотив сходження героя до пекла. З іншого боку, риба є христологічним образом, асоційованим зі скороченням «Іхтіс» від «Ісус Христос». Отже, через образ Кирила Мефодійовича презентовано протистояння «старого» і «нового» світів, він втілює новозавітні ідеали милосердя. Невипадковою сцена першої появи цього персонажа в повісті – поховання Сфінкса, віджилого представника «старого» світу.

Якщо міф про катабасис Інанни є основою сюжету повісті «Сім воріт», то історія Олега, який своїми пригодами відтворює найтрагічніший момент епосу про Гільгамеша, є своєрідною вставною новелою. У частині «Парад героїв» Олег уперше усвідомлює власну смертність: «Кланяйся всім, усі плещуть тобі, і все – пішов у ту чорну діру, в ту смерть, і якась скотина наступить на твою цю творчість, твої оці уламки світу, що, як дитячі кубики, ти в пірамідку тулив, бо воно нікому не треба, ніякій скотині не треба. А ти знай це і живи, і думай, от ще не вмер, день прожив, два прожив, і добре. Сиди і слухай своє серце, чи нормально воно б'ється, чи в боці ніде не болить, оглядайся, чи не крадеться за тобою бомж п'яний із ножом...» [3, 23–24]. Олег приголомшений раптовою загибеллю, як Гільгамеш – смертю свого побратима Енкіду, вона приголомшує його. У частині «Люди і нелюди» Олег у таємничий спосіб «переноситься» з київських пагорбів до Львова, до того ж Львова «виворотного», «потойбічного». Цей простір населений нелюдами, мертвими митцями, оживленими пам'ятниками. Зокрема, у кав'ярні Олег зустрічає поетів Сергія Єсеніна й Богдана-Ігоря Антонича – образ останнього в дискурсі сучасної української літератури пов'язаний із тим образом поета, який створив

Ю. Андрухович у романі «Дванадцять обручів». На те, що такі асоціації закономірні, письменниця натякає недвозначно, уводячи образ самого Андруховича: «Розумієте – пан Юрій ходить тут, зазирає, а потім пише про нас. Він шпигун» [3, 145–146]. Отже, О. Захарченко вдається до постмодерної гри не лише з міфологічними кодами, але й із сучасними українськими постмодерністськими творами. Прикладом такої гри, на нашу думку, є і постійне використання ампліфікації, нагромадження предметних образів у змалюванні потойбічного світу (цей прийом характерний саме для творчості Ю. Андруховича).

Олег, як Гільгамеш, здійснює катабасис в гонитві за безсмертям. М. Еліаде трактує катабасис Гільгамеша як невдалу ініціацію: «В “Епосі про Гільгамеша” бачимо драматичну картину людської долі, визначену невідворотністю смерті. З іншого боку, цей перший шедевр світової літератури дає зрозуміти, що дехто може розраховувати на безсмертя без допомоги богів за умови, що витримає низку випробувань ініціаційного типу. З цього погляду історія Гільгамеша – це радше повість про провал ініціації» [11, 78]. У «потойбічному» Львові Олег знаходить провідника, який допомагає йому знайти чарівну квітку безсмертя в підземній ріці Полтві. Олег зриває квітку, але не встигає нею скористатися: її краде «панна Лахудра», в образі якої акцентовано подібність до змії (саме змія в міфі про Гільгамеша з’їдає залишену без нагляду квітку безсмертя, доки той купається). Міфологічний інтертекст історії Олега скеровує на думку: людина не може досягти безсмертя, навіть пройшовши ініціаційні випробування, і має прийняти свою долю.

Отже, у повісті «Сім воріт» О. Захарченко вдається до інтерпретації шумерських та аккадських міфів, причому обирає міфологічний матеріал за критерієм привабливості його образів і мотивів для художнього переосмислення в межах позірно «масової» історії нещасливого кохання. Фантастичні мотиви, любовна лінія, драматичні страждання персонажів можуть зацікавити у творі читача «наївного», натомість можливість декодування міфологічного коду – читача обізнаного, «елітарного».

Список використаних джерел

1. Бондар-Терещенко І. Тіло і доля у царстві Хроносу [Електронний ресурс] / Ігор Бондар-Терещенко // Україна молода. – 25.10.11. – Режим доступу: <http://www.umoloda.kiev.ua/number/1967/164/69981/>
2. Дубинянська Я. Казус ОЗ, або Чим крук схожий на капшук? [Електронний ресурс] / Яна Дубинянська // ЛітАкцент. – 1.06.11. – Режим доступу: <http://litakcent.com/2011/06/01/kazus-oz-abo-chym-kruk-shozhyj-na-kapshuk/>
3. Захарченко О. Сім воріт: повість / Олена Захарченко. – К.: Маузер, 2011. – 177 с.
4. Радутний Р. О. Захарченко – «Сім воріт» [Електронний ресурс] / Радій Радутний. – Режим доступу: <https://radutny.livejournal.com/167306.html>

5. Санченко А. Передмова [Електронний ресурс] // Сім воріт: повість: сторінка книги. – Режим доступу: http://fiol.pub/books/326?fbclid=IwAR14bw1ZtG2DJA3NIi6838kRanhg_vfSsyg4X5ynPylrkyePxhDZKL4ko

6. Санченко А. Сім воріт, або Електричка Фастів-Вавілон [Електронний ресурс] / Антон Санченко // Сумно. – 26.05.11. – Режим доступу: <http://sumno.com/literature-review/sim-vorit-abo-elektrychka-fastiv-vavilon/>

7. Славінська І. Книжка травня: Маузер для Забужко [Електронний ресурс] / Ірина Славінська // Українська правда. – 31.05.2011. – Режим доступу: <https://life.pravda.com.ua/culture/2011/05/31/79640/>

8. У Києві презентували інтерактивну книжку «Сім воріт» [Електронний ресурс] // Zaxid.net. – Режим доступу: https://zaxid.net/u_kiyevi_prezentovali_interaktivnu_knizhku_sim_vorit_n1130001

9. Шульга Д. Давній Рим – Вавилон – транзит [Електронний ресурс]/ Дмитро Шульга // Весь Кіровоград. – 18.07.2011. – Режим доступу: http://old.kirovograd.net/science_culture/2011/7/18/davnii_rim_vavilon_tranzit.hm

10. Элиадэ М. Аспекты мифа / Мирча Элиадэ; пер. с фр. В. П. Большакова. – 4-е изд. – М.: Академический Проект, 2010. – 251 с.

11. Элиаде М. История веры и религиозных идей: В 3 т. – Т. 1: От каменного века до Элевсинских мистерий / Мирча Элиадэ; перев. с фр. – 2-е изд., исправл. – М.: Критерион, 2002. – 464 с.

Annotation

Pasko I. V. Intertextuality of Olena Zakharchenko's novella "Seven Gates"

The purpose of the article is to research the intertextual peculiarities of Olena Zakharchenko's novella "Seven Gates". The phenomenon of "double addressing" in the novella are studied: a "naive" reader can perceive and understand this text as love story with drama and adventures, but a professional, or "elite", reader can understand Sumerian intertext in the novella and interpret the whole story as a mystery of re-creation the world. Such an option of "double reading", or "double addressing", let us consider Olena Zakharchenko's novella a postmodern one. It's investigated that using the images and motives from the Sumerian mythology the writer creates a multidimensional world and a dynamic plot in her text. Every character has its own prototype in Sumerian pantheon, for example, Arthur presents the fate both of the hero Enkidu and of god Dumuzid, Oleg embodies the image of Gilgamesh, Yulia plays the roles of Shamhat and Geshtinanna, Dumuzid's sister, Sofia is the reincarnation of Ereshkigal, the goddess of death, etc. Marina, the main female character of the novella, embodies the image of Inanna, Sumerian goddess of love, fertility and lust. The main plotline of "Seven Gates" is connected with Marina's trip from Kyiv to Lviv for visiting Arthur's funeral. This travel becomes the representation of Inanna's katabasis (descent to the underworld, to Ereshkigal's domain) – one of the most famous plots in Sumerian mythology. Marina's descent reveals the hidden aspects of her life and fillings and becomes a symbolic

representation of re-creation the old Sumerian world by repeating the ancient mythological plot in present day events and actions.

The postmodern intertext is also presented in the novella, especially on the stylistic level, by using a lot of gradation and allusion to Yuri Andrukhovych's writing. Sumerian and postmodern intertext in Olena Zakharchenko's novella "Seven Gated" becomes the base of reconsidering a traditional love story making the text attractive for both a "naive" and an "elite" reader.

Key words: *Sumerian mythology, intertext, popular literature, postmodernism, OlenaZakharchebko, katabasis.*

УДК 821.161.2–31.09

Ю. О. Резніченко (м. Дніпро)

РОЛЬ ПАРАТЕКСУАЛЬНИХ ЕЛЕМЕНТІВ У ВИЗНАЧЕННІ НАРАЦІЇ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ПОВІСТІ

У статті висвітлюються результати дослідження низки сучасних українських повістей з погляду оприявнення ознак наративної організації тексту через паратекст. Основна увага зосереджена на визначенні співвідношення маркерів нарації, задекларованих в назві, жанровому підзаголовку, передмові тощо, і специфіки позиції оповіді / розповіді. З'ясовуються особливості низької продуктивності паратексту стосовно його прогностичної ролі в названому аспекті, розглядаються способи презентації авторського всезнайства та актуалізація відсилань до заголовків під час конструювання нарації в контексті жанрових ознак повісті.

Ключові слова: *автор, жанр, заголовок, назва, нарація, паратекст, передмова, повість, присвята.*

В статье освещаются результаты исследования ряда современных украинских повестей с точки зрения демонстрации признаков нарративной организации текста через паратекст. Основное внимание сосредоточено на определении соотношения маркеров наррации, декларируемых в названии, жанровом подзаголовке, предисловии и т.д., и специфики повествования. Выясняются особенности низкой продуктивности паратекста в связи с его прогностической ролью в названном аспекте, рассматриваются способы презентации авторского всезнайства и актуализация отсылок к заголовкам в конструировании наррации в контексте жанровых признаков повести.

Ключевые слова: *автор, жанр, заглавие, название, наррация, паратекст, предисловие, повесть, посвящение.*

Елементи художньої тканини твору, які передують основному тексту (назва, присвята, передмова тощо), попри свою додаткову, зовнішню щодо художнього світу роль аж ніяк не можуть залишатися поза увагою літературознавців. Вони розкривають авторський задум, презентують «творчу лабораторію» письменника та переважно адресовані читачеві тощо. Упродовж тривалого часу дослідники не звертали належної уваги на важливість названих елементів у художньому тексті, однак ґрунтовну розробку цього питання здійснив Ж. Женетт, виклавши результати своїх наукових пошуків у праці «Паратексти: пороги інтерпретації» (1987). Французький теоретик структуралізму вдається до влучної паралелі між паратекстом та «порогом», своєрідним «вестибюлем», у якому реципієнт вирішує, чи прагне він продовжувати знайомство з твором [26, 1–2]. З-поміж вітчизняних науковців, які працюють у царині цієї теми, доречно згадати дослідницю прагматичних особливостей функціонування паратексту – М. Сокол [21].

Сучасні українські літературознавці у своїх студіях, присвячених вивченню повісті, що здебільшого принагідно звертаються до осмислення специфіки функціонування паратексту, не оминають питання про релевантність визначення автором жанру або жанрового різновиду повісті відповідно до розглянутого твору. Наприклад, аналізуючи співвіднесеність тексту Г. Пагутяк «Новий рік у Стамбулі» (2015) із задекларованим письменницею жанром, Г. Улюра апелює до авторської передмови, виокремлює в повісті ознаки ходіння, проповіді, сповіді, екзистенційної прози, «конспекту роману» [25]; Г. Бокшань, дисертація якої присвячена дослідженню неоміфологізму художньої прози Г. Пагутяк, акцентує на визначальних рисах щоденника та есею в названому творі [1, 61]. В. Кизилова у статті, присвяченій феномену «повісті для дівчаток» другої половини ХХ ст. – початку ХХІ ст., указує на цілком умотивоване маркування І. Андрусяком деяких своїх творів як «дівчача» повість [9, 74]. У контексті аналізу екзистенціальних констант повісті С. Процюка «Бийся головою до стіни» (2013) О. Соловей торкається питання концептуальності назви, проектує її на ідейні орієнтири твору [22, 95–97] тощо. Отже, опрацювання повісті під кутом зору вивчення позатекстових елементів здійснюється спорадично.

Цілком закономірно, що дослідження сучасних, нещодавно виданих художніх творів (і повісті зокрема), не складають об'ємні томи літературно-критичних праць, однак їх репрезентація лише кількома науковцями засвідчує потребу подальшого розгляду таких текстів. Пропонована розвідка покликана розширити означену сферу літературознавчих студій. У зв'язку з цим метою нашої статті є встановлення ознак заголовків українських повістей 2010-х років, зокрема з погляду реалізації їх прогностичної функції, а саме – продуктивності «анонсування» нарації в назві твору. Вибір цього аспекту дослідження мотивується передусім тим, що названому жанру властива особлива увага до процесу «повісткування, розповіді про минуле» [20, 23], яку переважно здійснював автор, адже джерела повісті – в усній традиції [10, 814]. Об'єктом наукового аналізу в пропонованій статті є повісті М. Гримич «Вуле ву чайок,

мсьє?» (2013), В. Даниленка «Сповідь джури Самойловича» (2014), «Сонечко моє, чорне й волохате» (2012), О. Забужко «Після третього дзвінка вхід до зали забороняється» (2017), Р. Іваничука «Як тиха ніч пов'є долину...» (2013), С. Йовенко «Київ, вставай!» (2017), Г. Максимів «Книга амазонок» (2017), О. Малаш «Коли моя мати співає» (2016), Ю. Мушкетика «Іду на ви» (2015), Г. Пагутяк «Новий рік у Стамбулі» (2015), Л. Таран «Тінь оливи інакша, ніж затінок вишні» (2013).

Назва художнього твору, як відомо, виконує низку функцій, серед яких основними є естетична, символічна, типізаційна, моралізаторська, інакомовна та ін. [12, 86]. Як правомірно зауважує І. Кочан, заголовок має здатність «будувати у свідомості читача своєрідну проекцію тексту» [11, 61], тобто йому властива прогностична роль. Ця проекція може бути: прямою; опосередкованою; завуальованою (коли зміст назви оприявнюється після сприйняття всього тексту), а також такою, що вводить читача в оману [11, 61].

З-поміж найбільш помітних сучасних українських повістей, обраних для аналізу, назва лише однієї з них – «Сповідь джури Самойловича» В. Даниленка – прямо вказує на специфіку конструювання нарації. Визначальною характеристикою оповіді в цій повісті є її ретроспективність. Нарація здійснюється від імені головного героя (Я-нарація), на чому акцентовано як у заголовку, так і на початку тексту: «Моє життя добігає свого кінця <...> Я розповім вам, як опинився в цій глухомані, відірваній від політичних чвар <...>» [4, 8]. Як було з'ясовано в одному з попередніх наших досліджень [19], покайнна й щира оповідь у творі В. Даниленка є осердям монологу наратора, зумовлюючи вимір художнього (само)розкриття образу гетьманського зброєносця й осмислення причин відступу героя від войовничого козацького ладу життя. Наратор у повісті Р. Іваничука «Як тиха ніч пов'є долину...» теж називає свою оповідь «незакінчена повість» [6, 11], «недомовлена колись сповідь» [6, 11], ці характеристики нарації «вмонтовані» в текст. В. Даниленко у своєму творі, хоч і відступає від означеної жанром повісті форми нарації, однак зберігає властиву жанрові розповідну домінанту – закріплюючи її і в назві. На таку домінанту в повістях може вказувати жанровий маркер, наприклад: жіноча повість («Коли моя мати співає» О. Малаш), повість у новелах («Книга амазонок» Г. Максимів) тощо. Так, авторське жанрове визначення у творі Г. Максимів узагальнено конкретизує наративну схему як сегментацію тексту на частини. Багато розділів у ньому не вповні відповідають новелістичним параметрам, не завжди пов'язані сюжетною послідовністю, вони скоріше є фрагментами загального дискурсу про жінок-амазонок, які «були нашими праматерями» [13, 10], про що зазначено ще одним елементом паратексту – присвятою до повісті. Вичерпність поняття «книга», яке є компонентом назви повісті «Книга амазонок», означає відповідний спосіб усебічного художнього осмислення дійсності у творі.

Заголовки сучасних українських повістей нерідко мають відтінок інакомовності, їхнє призначення – через певну афористичну формулу підвести до розкриття ідейного змісту твору. У назві низки повістей відбита неначе

«закарбована» думка чи то наратора, чи то героя пропонованої ним історії. Заголовками повістей можуть бути:

- певний усталений вислів («Київ, вставай!» С. Йовенко, «Іду на ви» Ю. Мушкетика, «Після третього дзвінка вхід до зали забороняється» О. Забужко та ін.);

- слова одного з героїв твору («Сонечко моє, чорне й волохате» В. Даниленка, «Тінь оливи інакша, ніж затінок вишні» Л. Таран, «Вуле ву чайок, мсьє?» М. Гримич та ін.);

- цитата як інтертекстуальне посилання (рядки з пісні на слова П. Карманського – «Як тиха ніч пов'є долину...» Р. Іваничука; назва музичного твору Р. Клайдермана – «Коли моя мати співає» О. Малаш та ін.).

Такі назви, як уважаємо, можуть лише асоціативно вказувати на генетично властиву повісті розповідну стихію, однак у багатьох проаналізованих творах вони не засвідчують тип нарації.

Безпосередньо до давньої української літератури (де й зародилася повість як жанр) інтертекстуально апелює назва твору Ю. Мушкетика – «Іду на ви» та наведений письменником жанровий підзаголовок – «повість давно минулих літ» [15, 3; 16, 14]. Названі паратекстуальні елементи не лише означають хронотопічний стрижень твору, а й установлюють зв'язок із літописною традицією, у річищі якої написана визначна пам'ятка києворуської писемності – «Повість врем'яних літ». Наратив повісті Ю. Мушкетика стилізовано під неквапливу достовірну розповідь про події, які змінюють одна одну: «І згоріли деревлянські послы всі до одного. І послала Ольга знову до древлян сольбу, й сказала: “Оце вже йду <...>”» [16, 45]. Особлива функція заголовка цієї повісті в розгортанні нарації полягає в тому, що він є засобом збереження читацької інтриги. Зв'язок між назвою та змістом твору завуальований. Згадки про цей крилатий вислів князя Святослава та роздуми про військову поразку (із проекцією на сучасність) наявні лише у фіналі твору.

«Декодування» в сучасних повістях заголовка в здійсненні нарації відбувається або безпосередньо на початку твору, або ближче до завершення оповіді / розповіді. У творах В. Даниленка «Сонечко моє, чорне й волохате» та Л. Таран «Тінь оливи інакша, ніж затінок вишні», як і у вищеназваній повісті Ю. Мушкетика, слова героїв, закріплені в назві, актуалізуються наприкінці текстового полотна. У заголовку повісті Л. Таран сказане героєм постає в модифікованому вигляді. Варіативність образів-символів у назві (олива, вишня) та власне і в тексті повісті («Занурююся в затінок сосен і тінь від одвічних гір <...> Затінок від пінії інакший, аніж від пальми чи евкаліпта» [23, 81]) увиразнює ідейну основу повісті про нелегку долю українських жінок-заробітчан. Опинившись за межами рідної країни, мігранти здебільшого відчують потребу у своєрідному прихистку, який не можуть дати тамтешні дерева. У повісті В. Даниленка «Сонечко моє, чорне й волохате» символічний зміст заголовка розкривається в заключній частині тексту: саме в такому образі, як стверджує наратор, уявляється героїні твору її чоловік («Мама <...> підійшла до батька, занурилась рукою в його густе волосся і щасливо сказала: –

Сонечко моє, чорне й волохате» [3, 80]). Винесення в заголовки повістей слів героїв, які оприявлені лише у фіналі текстів, зумовлює художню реалізацію інтриги в розгортанні нарації, хоч і не вказує прямо на наративну стратегію в повісті (оповідь у названому творі В. Даниленка здійснюється від імені героя, а в повісті Л. Таран – від імені трьох героїнь).

Заголовки не є дотичними до маркування нарації і в повістях, у яких уже від початку (або впродовж) конструювання розповіді презентується контекст, із якого походить назва, з'ясовується її символізм. Найпоказовішими з цього погляду є твори «Вуле ву чайок, мсьє?» М. Гримич, «Після третього дзвінка вхід до зали забороняється» О. Забужко, «Як тиха ніч пов'є долину...» Р. Іваничука, «Київ, вставай!» С. Йовенко, «Коли моя мати співає» О. Малаш та ін. Прикметно, що в них визначальною є саме авторська розповідь, а через роз'яснення назви реалізується всезнайство наратора (який повідомляє «більше, ніж усі персонажі знають» [24, 26]). У повістях С. Йовенко та М. Гримич вираз його «всевідності» відтінюється за допомогою авторських приміток, а в інших художніх творах заявлений заголовками зміст розкривається в основному тексті. Виноска в повісті С. Йовенко, яка прикріплена до назви («Київ, вставай!»), демонструє чіткі хронотопічні координати тексту зображеного у творі: заголовок є «усталеною формою вітання часів Майдану» [8, 2]. Походження цієї фрази-заклику зі сфери народного мовлення відсилає реципієнта художнього тексту до усної традиції творення нарації. Подібну функцію виконує й назва твору М. Гримич «Вуле ву чайок, мсьє?» – транслітерованій запис звертання, яким послуговується провідник потяга «Париж-Лемберг-Москва» [2, 18]. В одній з авторських приміток уточнюється синтез французької та російської мов у цій просторічній сентенції («З фр. *Voulez-vous du thé, monsieur* – Чи бажаєте чаю, пане?» [2, 7]), що увиразнює епізодичний художній образ провідника.

Заголовки повістей О. Забужко «Після третього дзвінка вхід до зали забороняється» та О. Малаш «Коли моя мати співає» аналогічно скеровують увагу читача на певний контекст: театральний і музичний відповідно. Завдяки цьому окреслюються штрихи до портретів героїв. Символізм назви в цих повістях розкривається в розвитку нарації. У розповіді твору О. Забужко художнє осмислення «жіночого досвіду» [5, 397] охоплює, зокрема, проекцію дитячого страху – з'явитися до «глядачевої зали» [5, 387] після третього дзвінка – на страх дорослої жінки пропустити важливий момент у спілкуванні з донькою. Нарація повісті О. Малаш теж презентує жіноче самоусвідомлення. Слова із заголовка є назвою п'єси, яку за сюжетом героїня-оповідач спочатку «розучує» [14, 387], а потім як виконавиця виступає перед публікою. У процесі нарації цей музичний твір згадується неодноразово, що актуалізує одну з порушених у повісті проблем фізичного і фактичного материнства. Жанровий підзаголовок «жіноча повість» конкретизує специфіку наративної організації твору О. Малаш: ще до прочитання тексту зроблено припущення, що оповідачем у повісті буде жінка. Подібно до повісті «Коли моя мати співає», заголовок твору Р. Іваничука «Як тиха ніч пов'є долину...» теж є інтертекстом.

Ця, за влучним визначенням наратора, «найпечальніша пісня» [6, 14], що «назавше вкарбувалася в <...> пам'ять» [6, 18], є лейтмотивною в повісті. Вона повертає оповідача в роки молодості, відображає щемливу ностальгію за тими часами. Назви проаналізованих повістей здебільшого не виконують прогностичну роль щодо подальшої нарації, їхня художня значущість розкривається вже в процесі конструювання оповіді / розповіді в тексті.

Авторські передмови як елементи паратексту наявні в сучасних повістях доволі рідко. Лише в деяких із досліджуваних нами творів – «Як тиха ніч пов'є долину...» Р. Іваничука, «Київ, вставай!» С. Йовенко, «Новий рік у Стамбулі» Г. Пагутяк – між назвою та основним текстом повісті є вступне слово автора, яке поряд із вираженням інтенцій письменника змістовно є нотатками про жанрові особливості твору. У передмові «Від автора» до книги Р. Іваничука «У корчмі Лисого Мацька», де згадано, що повість була видана під однією обкладинкою з двома іншими творами, акцентовано автобіографізм цієї частини художнього доробку автора. Письменник зауважує, що «Як тиха ніч пов'є долину...» є повістю «з певною дозою домислу» [7, 6]. Відзначений письменником жанровий маркер – узагальнений штрих в аспекті проектування нарації всього тексту. Потреба в осмисленні певного життєвого відтинку як одна з причин написання повісті артикулюється також у передмові «Про книжку» Г. Пагутяк. Уточнення необхідності «засвідчити пережите» [18, 5] в художньому тексті й коротка оповідь про реальні події, які лягли в основу сюжету, моделюють курс подальшої відавторської нарації. Порівняно з повістями Р. Іваничука та Г. Пагутяк, у передмові до повісті С. Йовенко (а також в епіграфах) не актуалізовано вказівки на образ розповідача в тексті повісті. Висловлена письменницею сентенція про те, що «З <...> епізодів особистісного складається макрокосм часу» [8, 2], увиразнює обшир охопленого автором (і, відповідно, наратором) життєвого матеріалу.

Отже, дослідження паратекстуальних елементів у сучасній українській повісті в аспекті передбачення подальшої нарації засвідчує нечисленність оприявлення таких маркерів. Зокрема, зрідка вони можуть бути винесені в назву твору («Сповідь джури Самойловича» В. Даниленка, частково – «Книга амазонок» Г. Максимів), у лаконічне жанрове визначення («жіноча повість» О. Малаш, «повість у новелах» Г. Максимів, «повість давно минулих літ» Ю. Мушкетика), промовистою щодо особливостей оповіді є і передмова (повість «з певною дозою домислу» Р. Іваничука; твір, який покликаний «засвідчити пережите» Г. Пагутяк). Заголовком багатьох повістей (М. Гримич, В. Даниленко, О. Забужко, С. Йовенко, Л. Таран та ін.) виступає виокремлена з контексту нарації думка. Розкриття афористичного звучання останньої вплетене в розповідь / оповідь у творі. Така особливість відсилає до однієї з іманентних жанрових ознак повісті – традиції усного наратування, однак нарація низки повістей засвідчує відхід від цього канону. Вивчення модифікацій наративної організації творів названого жанру є перспективним для подальших досліджень у напрямку з'ясування динаміки розвитку сучасної повісті.

Список використаних джерел

1. Бокшань Г. І. Неоміфологізм художньої прози Г. Пагутяк: дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література» / Г. І. Бокшань. – Херсон, Київ, 2017. – С. 61.
2. Гримич М. Вуле ву чайок, мсьє? / М. Гримич. – К.: Дуліби, 2013. – 84 с.
3. Даниленко В. Сонечко моє, чорне й волохате / В. Даниленко // Тіні в маєтку Тарновських. Повісті. – Львів : ЛА «Піраміда», 2012. – С. 5–80.
4. Даниленко В. Сповідь джури Самойловича / В. Даниленко // Грози над Туровцем: родинні хроніки. – Львів : ЛА «Піраміда», 2014. – С. 8–53.
5. Забужко О. Після третього дзвінка вхід до зали забороняється / О. Забужко // Після третього дзвінка вхід до зали забороняється. Оповідання та повісті. – К. : КОМОРА, 2017. – С. 367–413.
6. Іваничук Р. Як тиха ніч пов'є долину... / Р. Іваничук // У корчмі Лисого Мацька. – Львів : Срібне слово, 2013. – С. 9–95.
7. Іваничук Р. Від автора : [передмова] / Р. Іваничук // У корчмі Лисого Мацька. – Львів : Срібне слово, 2013. – С. 5–6.
8. Йовенко С. Київ, вставай! / С. Йовенко // Київ. – 2017. – № 1–2. – С. 2–43.
9. Кизилова В. «Повість для дівчаток» у літературі для дітей та юнацтва II пол. XX – поч. XXI століття: специфіка моделювання образів / В. Кизилова // Слово і Час. – 2013. – № 5. – С. 70–76.
10. Кожинов В. Повесть / В. В. Кожинов // Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А. Сурков. – М. : Сов. энцикл., 1962–1978. – Т. 5. – 1968. – С. 814–816.
11. Кочан І. Заголовки малої прози І. Франка як актуалізатори художнього тексту [Електронний ресурс] / І. Кочан // Проблеми гуманітарних наук. Серія : Філологія / Дрогоб. держ. пед. ун-т ім. І. Франка. – Дрогобич: [б.в.]. – 2016. – Вип. 38. – С. 57–65. – Режим доступу: <http://phph.dspu.edu.ua/article/view/115691/109933>
12. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-укл. Ю. Ковалів. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – Т. 2. – 2007. – 624 с.
13. Максимів Г. Книга амазонок : повість у новелах / Г. Максимів // Дзвін. – 2017. – № 3. – С. 10–46.
14. Малаш О. Коли моя мати співає : жіноча повість / О. Малаш // Дніпро. – 2016. – №1. – С. 92–111.
15. Мушкетик Ю. Іду на ви : повість давно минулих літ (початок) / Ю. Мушкетик. – Кур'єр Кривбасу. – 2015. – № 302–303–304. – С. 3–39.
16. Мушкетик Ю. Іду на ви : повість давно минулих літ (закінчення) / Ю. Мушкетик. – Кур'єр Кривбасу. – 2015. – № 308–309–310. – С. 14–54.
17. Пагутяк Г. Новий рік у Стамбулі: Повість / Г. Пагутяк. – Львів : ЛА «Піраміда», 2015. – 84 с.
18. Пагутяк Г. Про книжку : [передмова] / Г. Пагутяк // Новий рік у Стамбулі : Повість – Львів : ЛА «Піраміда», 2015. – С. 5–6.

19. Резніченко Ю. Особливості нарації в повісті В. Даниленка «Сповідь джури Самойловича» / Ю. Резніченко, Н. Олійник // Філологічні науки. Збірник наукових праць студентів та викладачів факультету / Упорядник О. І. Панченко. – Дніпро : Акцент ПП, 2018. – С. 176–180.

20. Сивкова І. Про специфіку повістєвого жанру. Стаття перша / І. Сивкова // Черкаський державний університет ім. Б.Хмельницького. Вісник : Серія «Філологічні науки» / Гол. ред. І. І. Кукурудза. – Черкаси, 2004. – Вип. 58. – С. 12–24.

21. Сокол М. О. Прагматичні аспекти паратексту (на матеріалі повісті І. Франка «Захар Беркут») : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / М. О. Сокол; Тернопільський нац. пед. ун-т ім. В. Гнатюка. – Тернопіль, 2011. – 20 с.

22. Соловей О. Набої для розстрілу // Оргазм і відчай: Випадок Степана Процюка (Пролегомени до вивчення творчості) / О. Соловей. – Вінниця : Простір Літератури, 2017. – С. 82–98.

23. Таран Л. Тінь оливи інакша, ніж затінок вишні : повість / Л. Таран // Березіль. – 2013. – № 1/2. – С. 56–84.

24. Ткачук О. М. Наратологічний словник / О. М. Ткачук. – Тернопіль : Астон, 2002. – 173 с.

25. Улюра Г. Зі Стамбула з неврозом / Г. Улюра // Інтернет-видання «Збруч». – 2015. – 23 листопада. – Режим доступу : <http://zbruc.eu/node/44187>

26. Genette G. Paratexts : thresholds of interpretation / G. Genette; [Foreword by Richard Macksey, Translated by Jane E. Lewin]. – Cambridge : Cambridge University Press, 1997. – 427 p.

Annotation

Reznichenko J. O. Function of Paratextual Elements in Prediction of Narration in Modern Ukrainian Story

The main objective of this study is to investigate the role of paratext in the modern Ukrainian story of the 2010–2018s. It aims at exploring if the paratextual elements of the above-mentioned genre express the author's position, denote the type of narration or represent the narrator of the subsequent text. This paper analyses markers of narration in the titles, forewords, dedications, genre indications, subtitles of numerous stories by V. Danylenko, S. Iovenko, R. Ivanychuk, Yu. Mushketyk, L. Taran, G. Pahutiak, O. Zabuzhko and other well-known writers. The author of the paper pays essential attention to the examining story titles and subtitles that contain the terms “confession”, “story”, “woman's story” etc., which determine the manner of storytelling. In the research the author attempts to categorize the other stories titles (that do not possess such clear signs of narration) into three distinct types. These types are related to sources of the titles: heroes' quotations, idiomatic phrases, intertextual references. The investigation elucidates how the presented title types are connected with the essence of the narration, compares the significance of various approaches to the interpretation of the stories titles. For instance, S. Iovenko identify the definition of the title “Kyiv, wake up!” at the beginning, whereas Yu. Mushketyk

only in the end of the story “I come against ye!” mention this idiom. Moreover, the study searches for and analyses notices in the forewords (by S. Iovenko, R. Ivanychuk, G. Pahutiak), which offer sparse characteristics of the narration. The findings obtained from the research enable the author to evaluate the insufficient capacity of paratextual elements to predict the narration in the modern Ukrainian story, since numerous titles only allow suggesting its features.

Key words: author, genre, title, head, narration, paratext, foreword, story, dedication.

УДК 821.161.2-3.09

А. В. Тараненко (м. Дніпро)

ДИТЯЧА ПСИХОЛОГІЯ: НАУКОВИЙ ДИСКУРС

Стаття має теоретичний характер, презентовано осмислення праць науковців – психологів, педагогів, філософів та ін., ознайомлення з якими сприятиме пізнанню психології дитини, своєрідності рефлексій особистості, які унаочнюють її внутрішнє життя. Вивчення окремих теоретичних матеріалів пов’язаних з психологією дитини, дало підстави зробити висновок, що дослідження порухів дитячої душі, зародившись давним-давно, не припиняється вже не одне століття. Питаннями внутрішнього світу дитини цікавилися і культурологи, і літературознавці. Психологія, на думку науковців, вивчає зазвичай психічний світ особистості, її рефлексії, спосіб їхнього унаочнення, виявлення. Останні ж акцентують увагу на конкретних «відтінках» світовідчуття, світосприймання, світорозуміння тощо. Такі акценти повсякчас розставляють і письменники в художньому зображенні, звертаючись до непростого світу дитини. Вибір останніми психологічних «інструментів» його розкриття уможливорює психологізацію оповіді, підкреслює реалістичність і глибоку внутрішню організацію героя.

Ключові слова: психологія, вікова психологія, дитяча психологія, особистість, психіка дитини, внутрішній світ, вік.

Статья имеет теоретический характер, представлены разработки – психологов, педагогов, философов и др., способствующих познанию сущности психологии ребенка, своеобразия рефлексий личности, с помощью которых наглядной становится ее внутренняя жизнь. Принимая во внимание теоретические исследования психологии ребенка, пришли к выводу, что изучение детской души, зародившееся давным-давно и продолжают уже не одно столетие, что внутренний мир ребенка интересовал не только названных выше специалистов, но и культурологов, и литературоведов. Психология, по мнению ученых, обычно изучает психический мир личности, ее рефлексии, своеобразия их наглядности, проявления. Последние приобретают конкретные

«оттенки» в процессе мироощущения, мировосприятия, миропонимания и т. п. Такие акценты всегда расставляют и писатели, обращаясь к художественной реализации непростого мира ребенка. Именно выбор ими психологических «инструментов» позволяет психологизации повествования, подчеркивает реалистичность и глубокую внутреннюю организацию героя.

Ключевые слова: психология, возрастная психология, детская психология, личность, психика ребенка, внутренний мир, возраст.

Багатогранний і непростий світ особистості, специфіка її світобуття, простір внутрішньої її організації завжди, глибоко чи і в загальних рисах, цікавив (і сьогодні є актуальним аспектом) багатьох дослідників, починаючи від Арістотеля, Яна Амоса Коменського, Джона Локка, Жан-Жака Руссо, Вільгельма Прейєра, П'єра Жане, Карла-Густава Юнга, Володимира Бехтерева, Лева Виготського, Василя Зеньковського, Петра Лесгафта, Лідії Божович, Миколи Левітова, Івана Сеченова, Костянтина Ушинського, Антона Макаренка, Давида Фельдштейна та ін. Праць, присвячених концептуальним проблемам внутрішньої сутності індивіда, написано багато. Проте єдиної думки щодо структурної організації, умов / передумов становлення внутрішнього «Я» індивіда, його духовної сфери загалом серед науковців немає й досі. Послугуючись теоретичними розвідками цього питання попередників, можна виокремити найбільш прийнятні, як нам видається, виокреслені дослідниками уявлення про світ дитини, її психологію тощо.

Оскільки нас цікавить своєрідність світу дитини, її психологія, зупинимося на трактуванні передусім поняття «психологія». Останнє, наприклад, В. Шапар, автор «Сучасного тлумачного психологічного словника», інтерпретує з кількох позицій: по-перше, стверджуючи, що психологія – це «наука, що вивчає процеси активного відображення людиною і тваринами об'єктивної реальності; найважливіший предмет психології – вивчення людської психіки та її вищої форми – свідомості» [0, 393], по-друге, «сукупність психічних процесів, що зумовлюють будь-який вид діяльності» [0, 393], по-третє, «наука про закономірності розвитку і функціонування психіки як особливої форми життєдіяльності» [0, 394]. Автори-укладачі «Психологічної енциклопедії» [0], «Літературознавчої енциклопедії» [0] аналогічно визначають поняття «психологія»: «наука про закономірності виникнення, розвитку, функціонування психіки живих істот» [0, 294], а психіка як «особлива форма життєдіяльності» [0, 304] – це «здатність суб'єкта відображати довкілля та порухи внутрішнього світу людини у формі різних відчуттів, уявлень, афектів, думок, регулювати власну поведінку, усвідомлювати своє єство» [0, 289].

На думку дослідників, «психічні явища, процеси – особливі вияви рефлекторної роботи мозку» [0, 139], що виникають як реакція на навколишню дійсність, котра функціонує «поза свідомістю людини, незалежно від неї і відображається в формі суб'єктивних образів об'єктивного світу, пов'язаних

з ними переживань і спонукань» [0, 140]. В епіцентрі подібних рефлексій, що їх осмислюють науковці, «психічні процеси (відчуття, сприймання, пам'ять, мислення та ін.), психічні стани (спокій, зацікавленість, схвильованість та ін.) і психічні властивості (рішучість, наполегливість, витримка та ін.)» [0, 273–274]. Саме такі психічні вияви цікавлять письменників, які художньо зображують людину (дитину), розкриваючи її внутрішнє «Я».

Як відомо, рефлексії внутрішнього світу, «тобто всі форми відображення» [0, 12], унаочнюються через контакт із навколишньою дійсністю. Ці «відображення» – це «єдність суб'єктивного (залежного від людини, властивого їй) і об'єктивного (від людини не залежного)» [0, 13]. Виходячи з цього, психіка, як і душа, «невловимі» [0, 395], проте «для кожного очевидне існування якоїсь суб'єктивної реальності, світу психічних явищ у формі думок, переживань, уявлень, почуттів, спонукань, бажань тощо» [0, 396]. І своєрідність психології полягає в тому, що, «залишаючи психіку як об'єкт міркувань, вона не може зробити її об'єктом безпосереднього дослідження: доводиться шукати інші об'єкти і через їхнє вивчення – побічно – робити висновки про власне психіку» [0, 396].

У результаті взаємодії психології з іншими науками виникла, а згодом і відділилася низка самостійних утворень, які сьогодні міцно вкорінилися й активно розвиваються. Серед них вікова психологія, дитяча психологія, психологія особистості тощо, що значною мірою розставляють акценти в осмисленні внутрішнього світу і маленької особистості. Наприклад, для однієї з гілок психологічної науки – психології особистості – пріоритетним є «структура і закономірності розвитку особистості людини, становлення її інтелектуальної, емоційної і вольової сфер, процеси соціалізації особистості» [0, 284]. Вікова психологія «виникла як дитяча психологія» [0, 486], і певний час вона «обмежувалася вивченням закономірностей психічного розвитку дитини» [0, 486], проте вимоги часу зумовили цілісне осмислення «закономірностей психічного розвитку людини на різних етапах її онтогенезу і розкривають особливості переходу від одного вікового періоду до іншого на основі зміни провідного виду діяльності» [0, 277]. Остання галузь психології «виявляє структурні зміни, новоутворення, які виникають з віком у психічній діяльності дітей, підлітків, юнаків, дорослих» [0, 277]. Дитяча психологія «вивчає умови і рушійні сили онтогенезу людської психіки на стадії дитинства, закономірності перебігу пізнавальних, вольових, емоційних та інших психічних процесів у дитячому віці, особливості формування дитини як особистості» [0, 44]. У «Психологічній енциклопедії» [2] зазначено, що предметом дитячої психології до того ж є і «формування різних типів діяльності і якостей особистості, а також вікових та індивідуальних особливостей дітей» [2, 278]. За Т. Дуткевич, дитяча психологія – це певна структурна одиниця вікової психології, «що вирізняється самостійним предметом досліджень» [0, 15], останній «задається тим відтинком індивідуального життєвого шляху особистості, який прийнято називати дитинством» [0, 15]. Авторка наголошує на тому, що домінантною «особливістю психічного факту є те, що він

становить внутрішнє єство людської поведінки» [0, 28]; а вивчення «психічних фактів дитини носить опосередкований характер на основі фіксації їх зовнішніх проявів, насамперед у мовленні та поведінці» [0, 29]. Саме так розкриваються внутрішні процеси індивіда, його емоційний стан, а «додатковими показниками слугують виразні рухи: міміка, інтонація, мовлення» [0, 28].

Як зазначає Т. Дуткевич [0], перші спроби пізнання розуміння психіки дитини простежуються ще до XVIII ст. У «Психологічній енциклопедії» [0] і монографії В. Зеньковського [0] читаємо про те, що окремі кроки до осмислення дитячої психіки були зроблені ще у XVIII столітті (Руссо, Тідеман та ін.). В епіцентрі розвідок того часу, що відзначалися значною описовістю, були «поява і розвиток чутливості у дітей, розвиток сенсорних і моторних процесів, розвиток мовлення та інших психічних якостей» [0, 278]. Поступово дослідження світу дитини набувало глибшого характеру, і вже у XX столітті (праці Л. Божович, Л. Виготського, П. Гальперіна та ін.) учені «розробляли питання рушійних сил психічного розвитку дитини, співвідношення процесів дозрівання і розвитку, становлення пізнавальної сфери у дітей, розвиток окремих психічних якостей і здібностей, вплив гри на психічний розвиток дітей, формування внутрішніх розумових дій із зовнішніх практичних» [2, 278] тощо.

Поняття «дитинство», «дитячий вік» науковці також трактують неоднозначно. Наприклад, у «Психологічному словнику» за редакцією В. Войтка «дитячий вік (дитинство)» подається як «період інтенсивного фізичного й психічного розвитку індивіда, протягом якого відбувається підготовка його до життя дорослих. <...> Роль дитинства у людини далеко не вичерпується біологічним дозріванням, а передбачає формування готовності до участі у суспільно-трудовому житті дорослих. Ця готовність забезпечується системою навчання та виховання і є наслідком засвоєння індивідом досвіду людства, здобутків його матеріальної та духовної культури» [0, 44]. Т. Кочубей [0] вважає таке трактування не зовсім правомірним, зазначаючи, що, «по-перше, багато науковців, як педагогів, так і психологів, не розглядають дитинство як “підготовчий період до життя”, але визначають його самоцінність. По-друге, два поняття – “дитячий вік” і “дитинство” – тут зведені до одного. Це недоцільно робити, бо кожне з них несе різне змістове навантаження» [0, 17]. Д. Фельдштейн трактує дитинство як «процес постійного фізичного росту, накопичення психічних новоутворень, освоєння соціального простору, рефлексії всіх відносин у цьому просторі, визначення в ньому себе, власної самоорганізації» [0, 4] тощо.

Варто заакцентувати увагу на віковій періодизації дитини, яку свого часу апробували багато дослідників (праці Л. Божович, В. Давидова, В. Зеньковського, Н. Ткачової та ін.). Як відомо, «вікові періоди (ступені), хоч і пов'язані з дозріванням організму, визначаються місцем, що займає дитина в системі людських стосунків, характерними для нього типами діяльності» [0, 92]. Пріоритетним «для характеристики ступенів розвитку дитини має не кількість засвоєних знань та вмінь чи особливості окремих психічних процесів

<...>, а специфічна для кожного віку внутрішня позиція дитини, її ставлення до навколишньої дійсності, а також своєрідність тих способів, за допомогою яких дитина відкриває, пізнає нові сторони навколишнього світу» [0, 92].

Т. Дуткевич [0], осмислюючи так званий «період дитинства», посилається на «Конвенцію про права дитини», що свого часу була прийнята Генеральною Асамблеєю ООН, за якою дитиною є особа до 18 років [див. 0, 15]. В. Зеньковський [0] зазначає, що «раніше вважали, послуговуючись доволі типовою для всіх часів містикою цифр, що періоди розвитку складають 7 років» [0, 60]. Наприклад, дослідник розрізняє «перший період – перший рік життя» або «грудний» [0, 59–60], другий – це так званий «ранній» період або «перше дитинство» [0, 60], що закінчується до 7 років, третій – «друге дитинство» або «героїчний період» [0, 67], наступним є період отрочтва (у дівчаток він триває приблизно з 12 до 16 років, у хлопчиків – з 14 до 17–18 років) [див. 0, 70] і завершальним етапом (у широкому розумінні) дитинства є юність [див. 0, 70], яка, дотримуючись наведеної вище гіпотези про орієнтовне тривання кожного періоду, закінчується, вірогідно, після 20 років. Автори «Психологічного словника» [0] виокремлюють «дитячий вік (від народження до 1 року), ранній вік (від 1 року до 3 років), дошкільний вік (від 3 до 7 років), молодший шкільний вік (від 7 до 10 років), підлітковий вік (від 11–12 до 14–15 років), ранній юнацький вік (від 14–15 до 17–18 років)» [0, 92]. Акцентуація на віковій ієрархії нерідко зумовлює вибір та осмислення тих чи тих індивідів у прозі певного часопроміжку.

Отже, психологія дитини завжди була й залишається в епіцентрі наукових зацікавлень. Розкриття її відбувається на рівні психічних виявів: внутрішніх процесів (відчуття, сприймання та ін.), станів (спокій, радість та ін.), властивостей (рішучість, витримка та ін.), що нерідко супроводжуються мімікою, жестами, рухами тощо.

Список використаних джерел

1. Дуткевич Т. В. Дитяча психологія : [навч. посібн.] / Тетяна Вікторівна Дуткевич. – К. : Центр учбової літератури, 2012. – 424 с.
2. Зеньковский В. В. Психология детства / Василий Васильевич Зеньковский. – М. : Академия, 1996. – 348 с. – (Серия «Философско-психологическая библиотека»).
3. Кочубей Т. Дитинство : наукові підходи до його розуміння / Тетяна Кочубей // Рідна школа. – 2003. – № 12. – С. 17–20.
4. Літературознавча енциклопедія : [У 2 т.] / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – Т. 2. – 624 с. – (Енциклопедія ерудита).
5. Пальм Г. А. Загальна психологія : [навч. посібн.] / Галина Аркадіївна Пальм. – К. : Центр учбової літератури, 2009. – 256 с.
6. Психологический словарь / Под ред. В. П. Зинченко, Б. Г. Мещерякова. – [2-е изд., перераб. и доп.]. – М. : Педагогика-Пресс, 1999. – 440 с.

7. Психологічна енциклопедія / Автор-упорядник О. М. Степанов. – К. : «Академвидав», 2006. – 424 с. – (Енциклопедія ерудита).
8. Психологічний словник / За ред. В. І. Войтка. – К. : Вища школа, 1982. – 215 с.
9. Словарь практического психолога / Сост. С. Ю. Головин. – Минск : Харвест, 1997. – 800 с.
10. Фельдштейн Д. Детство как социально-психологический феномен и особое состояние развития / Давид Фельдштейн // Вопросы психологии. – 1998. – № 1. – С. 3–19.
11. Шапар В. Б. Сучасний тлумачний психологічний словник / Віктор Борисович Шапар. – Х. : Прапор, 2005. – 640 с.

Annotation

Taranenko A. V. Child psychology: scientific discourse

Many researchers have been interested in many-faceted and complicated world of the personality, specificity of his/her being, the deep pr general dimension of the inner structure. This aspect is very relevant today as well. There are a number of works on the conceptual problems of the individual. At the same time, scholars do not have a unified idea about the structure, conditions of the development of the inner 'I' of the individual, his/her mental zone in general.

This article is of a theoretical character and it attempts to systematize the works of the researchers psychologists, educationalists, philosophers etc. It helps understand the essence of child psychology. It distinguishes the peculiarities of the reflections of the personality which embody her inner life.

Having studied some theoretical aspects connected to child psychology, we have come to the conclusion that the process of understanding of the movements of the child's has been carrying on for longer than a century. Culture experts, philosophers, educators, psychologists and literary critics were interested in the problems of the child's development of inner world. Scholars believe that psychology studies the psychic world of the personality, his/her reflection, the way of its embodiment. The reflections acquire definite 'shades' in the process of the feeling, perception and understanding of the world etc. Such

Such emphasis are constantly done by the writers that address to the inner world of the difficult inner world of the child. It is the selection of psychological 'tools' that enables the psychological organization of the narration, underlines the realistic and deep inner organization of the hero. The accent on the age hierarchy often enables the choice and understanding some individuals in the prose of a definite time space.

Thus, child psychology has always been in the centre of research works. Its revelation is done on the level of inner processes (feelings, perception etc.), conditions (calmness, joy etc.), features (determination, endurance etc.) that are often accompanied by mimics, gestures, movements etc.

Key words: *psychology, developmental psychology, child psychology, personality, child's psychic, iner world, age.*

ФЕМІНІННІ ДОМІНАНТИ ЛІРИКИ ІРИНИ ЖИЛЕНКО

Розглядається фемінінна поетикальна специфіка творчості Ірини Жиленко на рівні тематичної зорієнтованості на ліричне відображення суб'єктивності героїні: її переживання привабливості / непривабливості власної зовнішності, зокрема, через концептуалізацію одягу, перспективи старіння, її рефлексій життєвого призначення продовжувати родовід, ретроспективної візії її дитинства як ланки особистої історії, її евдемонічно-вітальної установки щодо світу та його мікромоделі – дому.

Ключові слова: лірика І. Жиленко, лірична свідомість, фемінінна поетикальна стратегія, фемінінна техніка письма.

Рассматривается фемининная поэтикальная специфика творчества Ирины Жиленко на уровне тематической проекции на лирическое отображение субъективности героини: ее переживания привлекательности / непривлекательности собственной внешности, в частности, через концептуализацию одежды, перспективы старения, рефлексии ее жизненного предназначения продолжить свой род, ретроспективной картины ее детства как части личной истории, ее эвдемонично-витального отношения к миру и его микромоделю – дому.

Ключевые слова: лирика И. Жиленко, лирическое сознание, фемининная поэтикальная стратегия, фемининная техника письма.

Гендерно-психічний аспект дослідження лірики поетів сучасності дає змогу визначити специфіку індивідуально-стильового варіювання в їхній творчості константних рис маскулінного / фемінінного фенотипу, засад гендерної культури й у такий спосіб поглибити розуміння не лише поетикальної неповторності ліричного мислення того чи того митця, а й особливостей впливу на нього психологічних та соціальних гендерних чинників. Гендерні смисли не завжди знаходять вираження в ліричному тексті, тому увагу гендерних студій зосереджено на доробку тих митців, у яких вони чітко оприявлені. До їхнього числа належить і Ірина Жиленко, авторка двох десятків книг лірики, написаних протягом 60–90-х років минулого століття. Загальновідомо, що творчість цієї поетеси за радянських часів усувалася з літературного мейнстріму начебто за «вузькість тематики», «позакласовість», «абстрактний гуманізм» тощо, тобто власне за трансляцію фемінінної свідомості з її пріоритетами особистісного, родинного, інтимного. З послабленням, а потім і зникненням тоталітарного диктату в мистецтві поезія Ірини Жиленко посіла гідне місце у вітчизняному літературному процесі, хоч її

«камерність» з «пастелями ідилії та півтонами лагідності» [1, 18] залишалася причиною її «непомітності» на фоні шістдесятників-трибунів. Трактуючи «закритості» лірики І. Жиленко в контексті герметизму 70-х (див. [4]) виглядає непереконливим, адже специфіка її письма цілком інша, лише почасти зумовлена самоізоляцією, а переважно – фемінінним зануренням у сферу приватного, інтимного, дитинно-фантазійного, природного. Фемінінне світовідчуття домінує в ліричній свідомості поетеси, наснажує ліричну рефлексію широкого спектра буттєвих явищ, визначає техніку письма, самопрезентаційну, референційну політику ліричної героїні, її сенсожиттєву стратегію.

Гендерне літературознавство, ще досить експериментальний в Україні науковий напрям, уже зацікавилася фемінінними аспектами творчості І. Жиленко. Марина Штолько в розвідці «Фемінінність поезії Ірини Жиленко» (2008) виокремлює риси «жіночого» письма поетеси на рівнях тематики, образної системи, поетичної мови. Серед них: жанровий синкретизм з перевагою епо-жанрів; тенденція до імітації усного мовлення (легкий ритм, запитання, вигуки, зменшено-пестливі слова); теми дому, родини, дітей; деструкція часово-просторових координат, межі між реальністю та фантазією; суб'єктивність, асоціативність; автобіографічний наратив, «цілісний всеохопний погляд на життя», його уподібнення до річних фаз тощо [5]. Однак дослідження М. Штолько має емпіричний характер, адже помічені нею «фемініні» риси поезії І. Жиленко не аргументовані гендерно-психологічними параметрами фемінінності, а лише сконстатовані як такі, що належать жіночій особі (авторці / її ліричній героїні). Окремі з них притаманні ліриці як такі.

Гендерно-психологічні параметри фемінінності чітко виявляються в сприйнятті себе ліричним суб'єктом, зокрема в концептуалізації власної тілесності, зовнішності, у його референції до Іншого, зазвичай протилежної статі (інтимно-сексуальна царина), а також у виборі сенсожиттєвої стратегії, що охоплює рольові пріоритети, цінності, евідемонічні стимули, визначає план особистої історії суб'єкта та його ставлення до перспективи смерті. У різнодисциплінарних дослідженнях висвітлені ті особливості статей, які можуть бути взяті за основу диференціації маскулінної / фемінінної презентаційної, референційної, сенсожиттєвої стратегій, отже, дають достовірні критерії гендерно-психологічного маркування поетичного мислення.

Маркером фемінінної самопрезентаційної стратегії є вираз переживання об'єктності власного тіла, яке споглядає, з яким маніпулює Інший (чоловік). Така стратегія частково зумовлена завищеною оцінкою зовнішності жінки в межах патріархатної культури, відповідно й більшою залежністю фемінінного фенотипу від визнаного соціумом «канону» тіла, що провокує превентивний «погляд на себе». У ліриці І. Жиленко часто об'єктивується зовнішній вигляд ліричної героїні так, як її міг би побачити Інший. Її образ «вписано» в навколишній простір переважно шляхом концептуалізації одягу як атрибуту-продовження її тіла, як-от: «Сьогодні Спас. І дзвін. Я в білім платті. / Вмиваюся. І неба бірюза» [2, 42]; «Я до Вас прийду сьогодні в полудень. / Кину

плащ свій білий на рояль» [2, 36]; «І плаття моє білосніжно розквітло – / біжу по воді нареченою світла», «у джинсах блакитних і в білому светрі / сідаю за стіл...» [2, 56–57]. Здебільшого в текстах поетеси деталізовано колір одягу ліричної героїні, що не лише гармоніює / контрастує з навкіллям, але й доповнює вираз візуальної рефлексії моменту буття, де жінка – один з об'єктів зовнішнього антуражу. Символічність кольорової дрес-деталі, крім того, виражає настрій ліричної героїні. Білий, світлий кольори означають, наприклад, її піднесений душевний стан. Її настрої неабияк покращується й з відчуттям власної привабливості. До речі, від самозамилування не вільна й сама поетеса: у її автобіографічному есе «Не розбийте мій ліхтар!» у характеристиці власної зовнішності підкреслено деталі одягу: «Мені так личить мій сіро-голубий наряд. До засмаги, до синювато-сірих очей, до сивої гривки» [3, 15].

М. Штолько визначає функціональність деталей одягу та його аксесуарів в ліриці І. Жиленко як знаків професійної й соціальної належності, віку, настрою та смаку ліричної героїні й окреслює широкий спектр лексем на позначення одягу, тканин, а також зачісок та інших елементів жіночого побуту в ній (типу «парфуми “Шанель”», «папільйотки», «бігуді»») [5], аргументуючи в такий спосіб визначення типу її письма як «жіночого». Концептуалізація одягу, а також взуття, косметики в ліриці є, безсумнівно, маркером фемінінної техніки письма, якщо вони є самоцінними предметами ліричної рефлексії, суміжні з тілесними презентаційними характеристиками ліричного Я.

Перспектива погляду й оцінки Іншого змушує суб'єкта фемінінної ліричної свідомості об'єктивізувати власний образ у дзеркальному відображенні. М. Штолько окреслює функціональність образу дзеркала в ліриці Ірини Жиленко – виявляти «двоїстість жінки» і водночас фіксувати її «первісну цілісність» [5]. Лірична нараторка в поезії І. Жиленко шукає відображення власного Я у вітринах, прозорих вікнах, вибудовує власний візуальний образ у спогадах та фантазіях, фіксує його ніби в ментальному «дзеркалі». За такої стратегії ліричного самоосягнення набувають значущості якості власної зовнішності та її руйнація першими ознаками старіння. Останні нещадно фіксує дзеркальне відображення: для ліричної героїні поезії «Інтер'єр із дзеркалом» І. Жиленко її постарілий образ у свічаді неприємно контрастує з вечірньою тишею домашнього затишку, з бажаним релаксом, безжально повертає в реальність спазмами суму й болю: «І темне дзеркало тоді / нещадно випхне в коло світла / жіночі вилиці бліді, / ім'я мого буденні титли, / середній вік, огрядний стан, / опущені в печаль уста [2, 315–316]. Останній метафоричний образ акцентує болісне переживання ліричної героїні змін у своїй зовнішності, її життєву втому.

Потрібно зазначити, що перспективу власного старіння лірично осмислено ще в поезіях І. Жиленко 1980-х років, тобто в часи, коли поетеса була в розквіті своїх молодих літ. Значущість мотиву старіння в її авторській свідомості підкреслена не лише частотністю його експлікації, а й неоднозначністю ставлення до вікових змін. Мотив власного старіння

розгортається в ліриці І. Жиленко то в емоційно врівноваженому тоні, бо є закономірним, невідворотнім, часом таким, що обіцяє спокій і душевну злагожденість («Постаріла. Що за горе? / Всі старіють. Не біда» [2, 168]), то в сумовитому («Обважніли спокоєм брови. / І не сняться сни кольорові. / І не личать більше мені / кольорові сукні ясні» [2, 79]), то в болісно-тривожному («...“Що ти [Бог] знаєш про те, як густіє тінь? / Як, старіючи, плаче плоть?...”» [2, 443]). Згадане есе «Не розбийте мій ліхтар!» поетеса розпочинає з констатації невпинної проминальності власного життя, своєї старості, але тут-таки вдається до самозаспокоєння: «Господи, як чудесно бути старою! Такий спокій, мудрість, ласкава рівновага...» [3, 15]. Концептуалізація старіння в автобіографічному та ліричному наративі І. Жиленко виявляє ознаки фемінінного (поетичного) мислення, адже, з одного боку, пов'язується зі змінами зовнішності, а з іншого – з відчуттям реалізованого життєвого призначення, що полягає, зокрема, у розгортанні родового ланцюга, іншими словами, забезпеченні вітальної циклічності.

Позитивізація старіння й смерті в емоційному полі задоволення власним життєвим шляхом, хоч і не без нарцисичного себежаління, зафіксовані в поезіях 1980-х років І. Жиленко «В той день було так тихо на землі...», «Червоні черепиці» та ін. Наприклад, у вірші «Червоні черепиці» візія її власного життя і смерті – фемінінна в багатьох аспектах: розгортається план особистої історії через вагомі віхи жіночого життя – дівочтво, шлюб, творчість, родовід, старість, підкреслена сенсожиттєва цінність нащадків – дочки й онуки, печаль яких наповнює смыслом прожите життя, так само, як і його краса: «Це так було красиво – збігати по сходах вниз!» [2, 70]. Смерть у цій поезії сприймається як спокійний, умиротворений сон: «Мені ж ласкаво спиться... Кому там докорять?». У значно пізніше написаному «Прощанні...» лірична героїня також переживає завершення її життєвого циклу спокійно, умиротворено завдяки його наповненості сенсом, що символічно втілений в образі насінини, зерна як «підсумку», «результату» росту: «Твій дім, твої свята і війни – / усього лишилось на дні. / Ще мить і заснеш супокійно / в своєму маленькім зерні» [2, 337–338]. Проекція власного (і загалом людського) життя на природний цикл (літо – осінь, зерно – плід – зерно) відтінює сприйняття героїнею власної смерті як можливості переродження: «Я лиш на хвилину повіки / склеплю в своїм теплім зерні. / Зайду на хвилинку в гвоздику, / у жито і між лебедів... / Життя наше – це вже навіки» [2, 338].

Пошук сенсожиттєвих стимулів у продовженні роду зумовлює концептуалізацію у фемінінній ліричній свідомості теми материнства. Фемінінна техніка художнього осмислення останнього вирізняється відтворенням пов'язаних з материнським досвідом переживань, передусім емоційно-почуттєвого комплексу радості, любові, тривоги, болю, жалю, ніжності, страху, а також фокусування уваги на образі дитини, трансляцією турботи про неї. Лірична героїня І. Жиленко бажає материнства, тішиться ним, відчуває присутність поряд власної дитини: «...між кульбабок чимчикує доня» [2, 60], «“Ой донечко, мерщій вставай! / Проспали...”» [2, 68]), «Наказую доні:

“Гляди ж не гуляй дотемна!”» [2, 77]). Її позитивне налаштування до власної дитини сконцентовано в переживанні стану вагітності, готовності до неї. Лірична героїня поезії «А я сказала: “Більше не грішу...”» І. Жиленко – у стані щасливо-настороженого прислухання до нового життя, яке зародилося в ній: «...білих вільх такий спокійний шум / вже віддаляв мене (твою!) від тебе. / Та й що тобі, чужому, розкажу / про теплу тишу нерухомих стебел?» [2, 43]. У художній реалізації настрою героїні помітні характерні для вагітних жінок відчуження від чоловіка й концентрація їхньої уваги на дитині. Важлива для фемінінної техніки відтворення материнських почуттів концептосфера вагітності актуалізується в метафоричних варіаціях образу «дитини під серцем»: «Спи під крилечком серця, любе моє дитя...» («Не зачиняю вікна» [2, 100]), «І ворухнулось серце, як дитя» («Перший сніг» [2, 85]). В останній поезії хоч і не йдеться про вагітність, однак актуалізується цей важливий для жіночої історії особистий досвід, конотативно пов'язаний із передчуттям свята, з переходом у новий стан, із вивершенням природного циклу, очищенням світу першим снігом.

Фемінінне переживання власної жіночності ліричної героїні поезії «Тюльпани» І. Жиленко ґрунтується на смисловому сплаві мотивів природного буяння, вибухово-кричущої краси світу та виразу сексуального-репродуктивного бажання. У центральному образі тюльпанів метафорично означено стан *jouissance* – любовно-сексуальної хіті – через тактильно-тілесні асоціації: «гарячі тюльпани / в мені вибухають, / горять і не в'януть», через екстатичне переживання радості, щастя: «коли я сміюсь – від щасливого сміху / не можна пройти / од тюльпанових віхол», нарешті через ледь завуальовану фантазію про коїтус: «Заграє на флейту / рубіновий пан – / тоді я розкриюсь, / мов ніжний тюльпан». Водночас епіцентром сексуального бажання героїні є зачаття й народження сина: «...з криком червоним, / як старші в роду, – / я сина в тюльпановім полі / знайду!» [2, 45]. У заключному образі – «..буду з порога / на тебе гукать / з тюльпановим сином / на білих руках» – оприявнюється її ідентифікація з Мадонною у виконанні найвищої місії в житті – народження дитини.

Віднайдення щасливої життєвої реалізації в продовженні власного роду актуалізує у фемінінному поетичному мисленні ретроспективну рефлексію дитинства як важливої віхи особистої історії ліричної героїні. У низці текстів І. Жиленко (зокрема, циклах «Сьоме небо дитинства», «Сніг іде...») ліричний наратив вибудовано так, що ситуації, враження дитинства постають ніби в реальному часі, що означає їхню важливість для суб'єкта, його ностальгію за дитячими літами («І тоді я знову осягну / мистецтво повертання у дитину»). Трансляція дитинності ліричного Я, дитячих вражень і переживань акумулює в текстах поетеси притаманні фемінінності інфантильно-нарцисичну домінанту особистої історії, ескапічну стратегію втечі в інтимно-приватне.

Названі особливості поетичного мислення І. Жиленко оприявнюються й у концептуальному для її ліриці топосі дому. Лірична героїня «вписана» в його інтер'єр як у своєрідне «тіло», у якому їй затишно, комфортно –

«Я, певно, з отих господиень, / що з дому – ні руш. Хоч пали мене з домом!» («Мій час» [2, 440]). Її позитивне самовідчуття у власному помешканні відтінене деталізацією меблів, посуду. У поезії «Концерт для скрипки, дощу і цвіркуна...» експліковано мотив повернення додому, у родинне коло, у світ власної суб'єктивності («...я зітхнула: “Вдома...” / І привітала радощі прості» [2, 82]). Сталість, звичність побуту, не зміненого від часу її дитинства, заспокоює ліричну героїню: «Мов за віки нічого тут не сталося. / Завжди тут бив годинник у кутку. / Завжди під ним дівчатко виростало. / В товсті косички банти заплітало». Мотив домашнього затишку художньо осмислений як умова самозаглиблення й насолоди світом – бажаних евдемонічних і сенсожиттєвих стимулів: «Я сіла в крісло до вікна лицем, / І милостиво осені кивнула, / <...> Розпочинай класичний свій концерт», «..сутінки торкалися вікна... / Усе мина... Але довіку буде – / твій дім, і осінь, і ласкаве чудо / концерту для дощу і цвіркуна» [2, 82]. У поезіях І. Жиленко (зокрема «Заздрість», «На мотив Тувіма», «Старий дім») топос дому кореспондує зі сталістю, протистоїть руйнівному плину часу, акумулює мрію про тихе, затишне життя, самозаглиблення й гармонійні родинні взаємини.

У моделі художнього світу ранньої лірики І. Жиленко топоси дому (людського) і саду (природного, але естетизованого, окультуреного людиною) поєднані вікном, що, крім номінативного, має символічне значення готовності сприймати світ, відкриватися йому. «Прокинутися з повним домом щастя! / Відкрити вікно в туманний березняк» [2, 32] – у таких мріях-намірах ліричної героїні актуалізовано фемінінний за характером порив до переживання радості весняного пробудження, гармонії та краси в душі й у домі. В іншій поезії вона сама – «вікно, розчинене у сад». Замилування красою світу, радість душевного й домашнього затишку – фемінінні евдемонічні стимули. Їхня лірична експлікація – у центрі збірки «Вікно у сад»: «...я пливтиму, юна і врочиста, / в одному вальсі з цим безсмертним містом, / у вальсі, дзвінко-синім од весни!» [2, 69], «До зойку ніжного, до болю / я тиху землю цю люблю» [2, 66]. Домінанта вітального у світовідчутті ліричної героїні І. Жиленко, підсилена виразом її світлого, врівноваженого настрою, оприявнює характерну для фемінінності залюбленість у життя, переживання позитивної життєвої реалізації – так званого жіночого щастя родинної злагоди, домашнього затишку, душевної гармонії.

Отже, фемінінний модус поетичного мислення І. Жиленко виявляється в самопрезентації ліричної героїні як вродливої жінки, яка милується власним видом, деталізуючи одяг, взуття, уписує свою персону у пейзаж, інтер'єр. Вона боїться старості як особистісного знецінення, але й готова до неї, бо гідно виконала своє життєве призначення – продовжила родовід, бо синхронізує своє життя з природним циклом народження й замирання. Концептуалізація дитинства як вихідної ланки особистої історії ліричної героїні, що акумулює дитячі враження, спогади, інфантильне нарцисичне задоволення від них, властива фемінінній техніці письма. У творах поетеси помітна материнська референція ліричної героїні до дитини, позитивізація стану вагітності, його емоційно-

почуттєве нюансування. Її сенсожиттєві та евідемонічні стимули зосереджені в топісї дому, саду, ширше – природи й усього світу як джерела душевної гармонії, родинного затишку, вітальності, що корелює з ідеалами фемінінності.

Список використаних джерел

1. Дроздовський Д. Поетична суб'єктивність у віршах Ірини Жиленко / Д. Дроздовський // Слово і час. – 2008. – № 1. – С. 10–18.
2. Жиленко І. Євангеліє від ластівки: Вибране з десяти книг / Ред. Рада: Вал. Шевчук та ін., упоряд., вступ. ст. та бібліограф. А. М. Макарова. – Х.: Фоліо, 1999. – 544 с.
3. Жиленко І. «Не розбийте мій ліхтар!» / І. Жиленко // Жиленко І. Євангеліє від ластівки: Вибране з десяти книг / Ред. Рада: Вал. Шевчук та ін., упоряд., вступ. ст. та бібліограф. А. М. Макарова – Х.: Фоліо, 1999. – С. 15–24.
4. Макаров А. Золота свіча на підвіконні / І. Жиленко // Жиленко І. Євангеліє від ластівки: Вибране з десяти книг / Ред. Рада: Вал. Шевчук та ін., упоряд., вступ. ст. та бібліограф. А. М. Макарова – Х.: Фоліо, 1999. – С. 5–14.
5. Штолько М. Фемінінність поезії Ірини Жиленко / М. Штолько // Міжнародна Інтернет-конференція «Українська література і загальнослов'янський контекст»: Офіц. сайт Бердянського державного педагогічного університету [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.bdpu.org/scientific_published/ukr_lit_2008

Annotation

Shaf O. V. Feminine dominants of Iryna Shzylenko's Lyrics

Gender and psychological method of literary investigation of lyrics gives opportunities to define the impact of “gender making” factors on an author's style. Feminine dominants are explicated in Iryna Shzylenko's lyrics exactly through the lyric heroine's image and presentation of her subjectivity. The lyric heroine of Iryna Shzylenko's poems displays feminine “mentality”: she represents herself like an object of physical or / and visual influence of the Other (a man) also through the image of clothes as her body's “prolongation”. She correlates her own personality with her own body, accentuates her good looking. Her self-representative strategy is realized through the motives of self-admiration, of observation her own appearance in mirror, of senescence perspective. Lyric heroine of Iryna Shzylenko's poems finds sense and enjoy of life in her motherhood, in meditative dipping in nature, in calm, quiet private space. The images of her home and garden symbolize the feminine comfortable zone in Iryna Shzylenko's lyrics. Through the motive of returning to childhood and childish fantasy scenes the infantile dominants of author's consciousness are realized according to the principles of feminine writing. Iryna Shzylenko's lyric heroine reflects her own history from her childhood, motherhood to her senescence and death. She feels satisfaction: her life purposes are successfully implemented. She also expresses her female experience of pregnancy, of care of the kids, of being housewife.

Key words: *Iryna Shzylenko's lyrics, lyric consciousness, feminine poetic strategy, feminine technique of writing.*

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Галич О. А. – доктор філологічних наук, професор кафедри державного управління, документознавства та інформаційної діяльності Національного університету водного господарства та природокористування (м. Рівне).

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

Жулинський М. Г. – директор Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, доктор філологічних наук, академік НАН України (м. Київ).

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

Майтак С. В. – магістр факультету української й іноземної філології та мистецтвознавства Дніпровського національного університету (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. – аспірантка кафедри української літератури факультету української й іноземної філології та мистецтвознавства Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара (м. Дніпро).

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

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 8.10.2018
Формат 60х84/16. Гарнітура Times. Ум. друк. арк. 6,74.
Наклад 50 прим. Зам. № 287.

Видавництво і друкарня «Ліра»
49107, м. Дніпро, вул. Наукова, 5
Свідоцтво про внесення до Держреєстру
ДК № 6042 від 26.02.2018