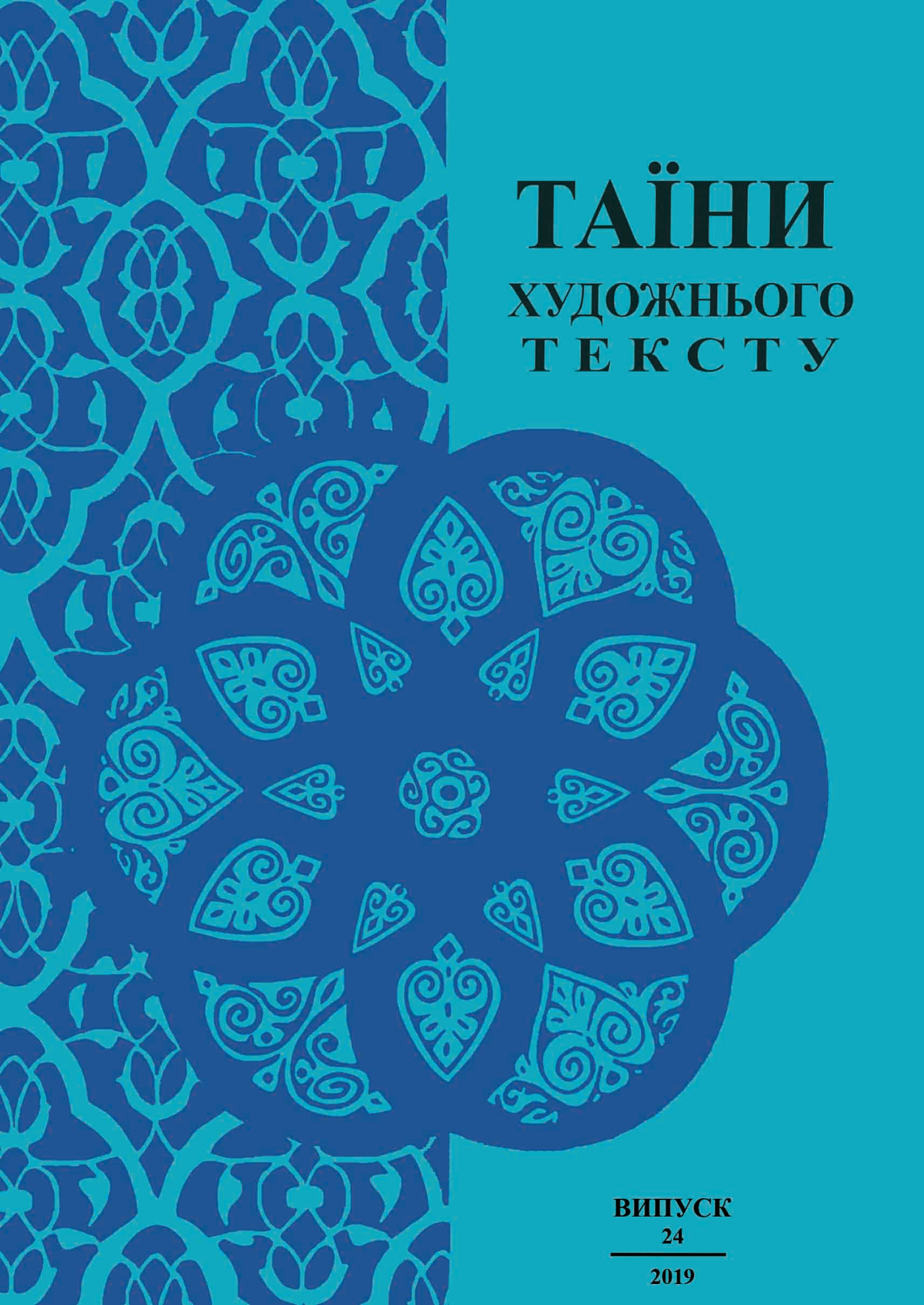




ТАЇНИ

ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ

ВИПУСК

24

2019

Міністерство освіти і науки України
Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара

ТАЇНИ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ
(до проблеми поетики тексту)

Збірник наукових праць

Випуск 24

м. Дніпро
«Ліра»
2019

УДК 821.161.2.09 (062.552)

Т 14

*Друкується за рішенням Ученої ради
Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара
(протокол № 6 від 21.12.2017 р.)*

Редакційна колегія:

д-р філол. наук, проф. Н. І. Заверталюк (наук. редактор), д-р філол. наук, проф. В. А. Гусєв, д-р філол. наук, проф. В. І. Ліпіна, д-р філол. наук, проф. Л. І. Скуратовська, д-р філол. наук, проф. О. Д. Турган, д-р філол. наук, проф. В. Д. Нарівська, д-р філол. наук, проф. В. О. Соболю, канд. філол. наук, доц. 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. Т. 14 праць / Ред. кол.: Н. І. Заверталюк (наук. ред.) та ін. – Дніпро: Ліра, 2019. – Вип. 24. – 144 с.

Матеріали наукового збірника присвячені проблемам рецепції та інтерпретації творчості Павла Загребельного в сучасному літературознавстві у зв'язку з 95-річчям від дня народження письменника.

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,
2019

ЗМІСТ

Матеріалі IV Всеукраїнської наукової конференції «“Неложними устами” про світ і людину у світі», присвяченої 95-річчю від дня народження П. Загребельного

Вступне слово директора Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, академіка, д-ра філол. наук М. Г. Жулинського та декана факультету української й іноземної філології та мистецтвознавства Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара, д-ра філол. наук, проф. І. С. Попової

М. Г. Жулинський

ВІТАЛЬНЕ СЛОВО УЧАСНИКАМ IV ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ НАУКОВОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ, ПРИСВЯЧЕНОЇ 95-РІЧЧЮ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ П. ЗАГРЕБЕЛЬНОГО.....5

І. С. Попова

ВІДКРИТИЙ СВІТОВІ.....6

«“НЕЛОЖНИМИ УСТАМИ” ПРО СВІТ І ЛЮДИНУ У СВІТІ»

(до 95-річчя від дня народження П. Загребельного)

Галич О. А.

«КЛАРНЕТІ НІЖНОСТІ» П. ЗАГРЕБЕЛЬНОГО: ШЛЯХ ВІД КВАЗІБІОГРАФІЇ ДО ХУДОЖНЬОЇ.....9

Голікова Н. С.

ЛІНГВОКОГНІТИВНИЙ ПРОСТІР ХУДОЖНЬОЇ ПРОЗИ ПАВЛА ЗАГРЕБЕЛЬНОГО.....22

Гонюк О. В.

ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОГО ОПИСУ В РОМАНІ П. ЗАГРЕБЕЛЬНОГО «ДИВО».....31

Заверталюк Н. І.

ЛЮДИНА В ПОВОЄННОМУ ЧАСІ В ХУДОЖНІЙ СВІДОМОСТІ ПАВЛА ЗАГРЕБЕЛЬНОГО.....39

Колісник Г. М.

АКТУАЛІЗАЦІЯ ОБРАЗУ МІФІЧНИХ БЛИЗНЮКІВ У РОМАНІ П. ЗАГРЕБЕЛЬНОГО «ЛЕВИНЕ СЕРЦЕ».....51

Корнілова К. О.

КОНЦЕПЦІЯ МИТЦЯ З ПОГЛЯДУ ПАВЛА ЗАГРЕБЕЛЬНОГО.....59

Кулакевич Л. М., Дєєва-Наюк О. А.

ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ОБРАЗУ РОКСОЛАНИ В ПОВІСТІ О. НАЗРУКА «РОКСОЛЯНА, ЖІНКА ХАЛІФА Й ПАДИШАХА СУЛЕЙМАНА ВЕЛИКОГО, ЗАВОЙОВНИКА

І ЗАКОНОДАВЦЯ» ТА РОМАНИ П. ЗАГРЕБЕЛЬНОГО «РОКСОЛАНА».....	70
Наєнко М. К.	
ТРИ ХУДОЖНІХ РОКСОЛАНИ: СТАМБУЛЬСЬКА, ЛЬВІВСЬКО- КИЇВСЬКА І ЗАГРЕБЕЛЬНОГО.....	79
Олійник Н. П.	
СВОЄРІДНІСТЬ ВІДТВОРЕННЯ ЧОЛОВІЧО-ЖІНОЧОЇ СИТУАЦІЇ В РОМАНІ П. ЗАГРЕБЕЛЬНОГО «ЮЛІЯ, АБО ЗАПРОШЕННЯ ДО САМОВБИВСТВА».....	89
Пасько І. В.	
ОБРАЗ ШВЕЦІЇ В ПОДОРОЖНІХ НОТАТКАХ П. ЗАГРЕБЕЛЬНОГО «ЗА ЧУЖИМ МОРЕМ».....	99
Резніченко Ю. О.	
ЧОЛОВІЧО-ЖІНОЧА СИТУАЦІЯ В ПАРАМЕТРАХ НАРАТИВНОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ ТЕКСТУ (НА МАТЕРІАЛІ ПОВІСТЕЙ В. ВОЗНЮКА «ПІРАЇНЬЯ, АБО ВОНА ЗАБИРАЄ СВОЄ», В. ДАНИЛЕНКА «ТІНІ В МАЄТКУ ТАРНОВСЬКИХ», П. ЗАГРЕБЕЛЬНОГО «ГОЛА ДУША».....	109
Степовичка Л. Н.	
АНТИГЕРОЇНЯ ПОВІСТІ ПАВЛА ЗАГРЕБЕЛЬНОГО «ГОЛА ДУША»: МОВЛЕННЄВА ХАРАКТЕРИСТИКА.....	119
Черкас О. О.	
ТАРАС ШЕВЧЕНКО В ПУБЛІЦИСТИЧНОМУ ДИСКУРСІ ПАВЛА ЗАГРЕБЕЛЬНОГО: ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ.....	128
Шарова Т. М., Шаров С. В.	
ПАТРІАРХ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ П. ЗАГРЕБЕЛЬНИЙ: ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ТВОРУ «ДУМА ПРО НЕВМИРУЩОГО».....	135
<i>ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ</i>	143

Матеріалі IV Всеукраїнської наукової конференції «“Неложними устами” про світ і людину у світі», присвяченої 95-річчю від дня народження П. Загребельного

Вступне слово директора Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, академіка, д-ра філол. наук М. Г. Жулинського та декана факультету української й іноземної філології та мистецтвознавства Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара, д-ра філол. наук, проф. І. С. Попової

М. Г. Жулинський (м. Київ)

ВЕЛЬМИШАНОВНИЙ МИКОЛО ВІКТОРОВИЧУ!

Щиро вітаю учасників IV Всеукраїнської наукової конференції «“Неложними устами” про світ і людину у світі», що її Ваша славна установа організувала на пошанування 95-річчя від дня народження Павла Архиповича Загребельного! Постать цього майстра слова в історії нашої національної літератури велична. У його біографії, творчості – ціла епоха з усіма її карколомними зламами, випробуваннями.

Приємно вражає те, як ретельно продумано заходи конференції, упорядковано її програму, яка відбиває чи не всі нюанси творчості Павла Загребельного: жанрове розмаїття, проблематику, концептуально-стильові аспекти, особливості мови творів тощо. Особливо втішно бачити афішку-проспект Студентського театру, який підготував до цього дня виставу за мотивами творів Павла Загребельного «Навіщо людина будує храм?» Яку ж цікаву творчу, а також дослідницьку роботу здійснено студентами та викладачами Вашого університету для цієї постановки!

Дякую всім організаторам цієї наукової конференції, бажаю плідної наукової роботи, глибокої фахової співпраці, щедрих наукових результатів!

*Щиро Ваш,
директор Інституту літератури
ім. Т. Г. Шевченка НАН України,
Почесний доктор Дніпровського
національного університету
імені Олеся Гончара,
академік НАН України*

Микола Жулинський

ВІДКРИТИЙ СВІТОВІ

Шановні учасники IV Всеукраїнської наукової конференції, гості нашого міста, викладачі, студенти, усі присутні! Дозвольте привітати вас із відкриттям наукового форуму, присвяченого творчості нашого славетного земляка, випускника нашого університету, видатного письменника ХХ ст. Павла Архиповича Загребельного, якому в серпні цього року виповнилося 95. Уже склалася прекрасна традиція щоп'ятиріччя збирати в цих стінах знаних і ще зовсім молодих учених, яких полонив його талант. Можна з упевненістю сказати, що науковий інтерес до прози майстра не згасає. З часової дистанції виразнішими постають масштаб творчого мислення митця, його широка ерудованість, глибоке, філософське розуміння історії й сьогодення України. Вражають проникливість погляду письменника в майбутнє нації, слушність його застережень, справедливість суджень щодо дня нинішнього, що знову випробовує українців на силу характеру й громадянську гідність. У прозі Павла Загребельного знаходимо чимало прикладів-дороговказів, адже в ній діє герой, який у надзвичайних обставинах може перевершити себе, людина яскрава і сильна, яка не зупиняється перед перешкодами. Такого героя, відчайдушного й талановитого, «одинокого воїна», письменник шукає в різних епохах – хоч Київської Русі за часів Ярослава Мудрого, хоч сучасної України. Павло Архипович і сам був такою неординарною, інтелектуально багатою, внутрішньо суверенною людиною, ніколи не боявся вступати в полеміку й висловлювати свою позицію. Поки піднімався на другий поверх Спілки письменників, яку тривалий час очолював, наживав трьох ворогів, говорили про нього. «Розхристана душа» – відкритий, відвертий, надто прямий характер – таким запам'ятали Загребельного його друзі й побратими по перу. Один з них, Анатолій Дімаров не перебільшив, коли сказав, що Павло Загребельний – з тих, хто народжується раз на століття.

Надзвичайна масштабність доробку Павла Загребельного – близько 40 романів, кілька збірок оповідань, п'єси, публіцистика, де широко й різногранно охоплено життя нації від часів її формування та впродовж її багатовікової історії, – підтверджує слушність і не менш високої оцінки його творчості Володимиром Яворівським: «Написаного Павлом Загребельним достатньо, щоб сказати, що в Україні є література, якби навіть не було жодного іншого письменника». В одному з інтерв'ю Павло Архипович розповідав, що років з двадцять узагалі спав години по чотири на добу — так заповзятливо, самовіддано писав, викроював час для літератури з-поміж редакторських, громадських, політичних справ. Любив

усамітнений прихисток Будинку письменників в Ірпені, де, на певний час «тікаючи від світу», до самозабуття поринав у творчість. Колеги й друзі з тих часів згадують невгаваюче вдень і вночі стукотіння його друкарської машинки «Колібрі». Лише як закінчив роман, геть виснажений, Загребельний телефонував дружині, своєму ангелу-хранителю, і говорив: «Елонько, забирай мене». Основний масив його прози, що може скласти добру бібліотеку інтелектуала-книголюба, створений упроміж 60–80-х років минулого століття, однак і до своїх останніх днів і годин Павло Архипович не покидав творити, виношувати й реалізувати задуми нових творів.

Чільною заслугою Павла Загребельного не лише як письменника, а і як патріота України, є реанімація жанру історичного роману, до нього цілком нежиттєвого за сильного ідеологічного пресингу. Він не побоявся взятися за дражливу тему тяглості української історії, її старокиївського періоду в резонансному романі «Диво». Сумні й славні сторінки минулого своєї землі увічнені й у його інших романах. Микола Жулинський слушно помічає, що в романі «Я, Богдан» усупереч соцреалістичним догмам перший план відведено внутрішньому світу цього видатного гетьмана, його непростим душевним колізіям. Людина, її свідомість, переживання, світосприйняття крізь призму епохи найбільше цікавлять письменника й у багатьох інших творах на історичну тему.

Сприйнятливий до нового, свіжого художнього слова, Павло Загребельний підтримав молоде покоління шістдесятників у часи, коли очолював редакцію «Літературної газети», з його легкої руки перейменовану на «Літературну Україну». На цілих розворотах публікувалися вірші творчої молоді – Івана Драча, Миколи Вінграновського та інших. Багатьом – нині класикам нашої літератури – Павло Архипович простягнув у той час руку допомоги, надав підтримку. Ні заздрості, ні кар'єрних інтриг, ні чинопочитання не знав. «За нього Спілка письменників була як Запорозька Січ», – згадує Анатолій Дімаров і наголошує на атмосфері свободи, розкутості, що перетворила цей ідеологічний орган на товариство одностудців. За головування Павла Загребельного було, наприклад, запроваджено вивчення читабельності книжок, які виходили у видавництвах, а також обговорення літературних новинок. Павло Загребельний любив і цінував людей, по-справжньому талановитих: «Єдине, що я ненавиджу, – це нудні твори і нудних людей», – зізнавався він у приватному колі.

Карбою характеру Павла Загребельного є літературоцентричність. Його пієтет до книги, до слова писаного й сказаного засвідчено, зокрема, в його «Спробі автокоментаря». Навіть у романі «Роксолана» піднесено цінність слова-Логосу, яке має бути прочитане-пізнане: «Призначення твоє на землі й у світі: читай!», і далі: «...Вогненні літери, випечені в твоїм серці й у мозку, вийдуть з серця і мозку, засяють яскравіше за всі

самоцвіти землі, запалають яскравіше від усіх вогнів небесних – читай!». На портреті роботи художника Едуарда Семешка, що прикрашає, зокрема, й аудиторію-музей Павла Загребельного в корпусі № 1 його alma mater, письменник зображений із книгою в руках, так, як провів значну частину свого життя. Читанням він заряджав свою творчу уяву, наповнював її міріадами енциклопедичних деталей, вдало сполучав у такий спосіб духовно-креативний та інтелектуальний пошук.

Я щиро переконана, що сьогодні відкриються нові грані творчої особистості Павла Загребельного, що звернення до джерел його богонатхенної творчості духовно збагатить усіх поціновувачів його невичерпно глибокого й красивого слова. Дозвольте ще раз привітати всіх присутніх з відкриттям конференції й побажати плідного, цікавого наукового спілкування.

Пропоную вам переглянути фільм «Далекий, мов зоря, близький, мов промінь сонця», створений викладачами і співробітниками університету, про життєву дорогу Майстра слова, у якій відбиваються і його зв'язки з Придніпров'ям, зокрема і з нашою alma mater.

«НЕЛОЖНИМИ УСТАМИ» ПРО СВІТ І ЛЮДИНУ У СВІТІ»
(до 95-річчя від дня народження П. Загребельного)

УДК 821.161.2–82.94 Загребельний

О. А. Галич (м. Рівне)

**«КЛАРНЕТИ НІЖНОСТІ» П. ЗАГРЕБЕЛЬНОГО: ШЛЯХ ВІД
КВАЗІБІОГРАФІЇ ДО ХУДОЖНЬОЇ**

У статті зосереджено увагу на особливостях біографічного твору П. Загребельного, головним героєм якого є П. Тичина та його кохана. Автор виходить з того, що «Кларнети ніжності» є перехідним жанром – від квазібіографії до художньої біографії. Сповіді Тичини й Наталки є квазібіографічними, оскільки в них домінують фантазії автора, вимисел і домисел, які мають скупу документальну основу. Асоціоніми Поет, Весна розширюють силове поле цих образів, роблять їх символічними, а, отже, художніми. Реальними є локуси подій – Добрянка на Чернігівщині, Київ, Чернігів, а також низка героїв – В. Самійленко, М. Коцюбинський, В. Еллан-Блакитний, родини Папаруків і Коновалів. «Кларнети ніжності» – це есеїчна за будовою біографічна повість, у якій поєднується квазібіографія та біографія.

Ключові слова: біографія, квазібіографія, повість, щоденник, асоціонім, багатоголосся, фантазія, вимисел.

В статье сосредоточено внимание на особенностях биографического произведения П. Загребельного, главным героем которого является П. Тычина и его возлюбленная. Автор исходит из того, что «Кларнеты нежности» являются переходным произведением – от квазибиографии к художественной биографии. Исповеди Тычины и Наталии квазибиографические, поскольку в них доминируют фантазии автора, вымысел и домисел, которые имеют скупую документальную основу. Ассоционимы Поэт, Весна расширяют силовое поле этих образов, наделяя их символическим содержанием, а, следовательно, художественной функцией. Реальны локусы событий – Добрянка на Черниговщине, Киев, Чернигов, а также реальные персонажи – В. Самийленко, М. Коцюбинский, В. Эллан-Блакитный, семьи Папарук и Коновалов. «Кларнеты нежности» – это эсеистическая по строению биографическая повесть, в которой сочетаются квазибиография и биография.

Ключевые слова: биография, квазибиография, повесть, дневник, ассоционизм, многоголосие, фантазия, вымысел.

Уже перший абзац твору П. Загребельного «Кларнети ніжності» пронизаний сумнівами автора щодо його жанрового визначення: *«Як це назвати? Повість-дослідження? Занадто прозаїчно. Маленький роман? Фантазія на тему однієї трагедії? Претензійно. Коли б я, скажімо, був композитором, то назвав би це сонатою для скрипки й кларнета. На жаль, я не композитор. То як же визначити жанр цієї речі? Не знаю, не знаю»* [5, 5]. Справді, жанр «Кларнетів ніжності» визначити не просто. Н. Заверталюк також свого часу висловлювала сумніви щодо цього. Для неї «“Кларнети ніжності” – твір синкретичний у жанровому відношенні. У ньому наявні елементи й опоетизованої оповіді камерного характеру, і біографічні реалії, і риси мемуарного стилю, і вкраплення романного мислення, що скорельовані на вираз глибини почуття, пам’яті про нього, єдність поетичного й епічного» [4, 270].

Для нас жанрове визначення «Кларнетів ніжності» не так уже й важливе. Перш за все ми виходимо з того, що цей короткий твір П. Загребельного є багатоголосим. Він містить дві короткі сповіді, написані від імені головного героя Павла Тичини і його єдиного кохання, Наталки. Обидві ці сповіді є, скоріше, фантазіями автора, що однак спираються на досить скупі документальні факти, які вперше розшукав і оприлюднив Павло Загребельний. Ці документальні матеріали отримують надійне підкріплення щедрим цитуванням тоді ще неопублікованих щоденників Павла Тичини. Крім того, автор не цурається знаходити підтвердження своїх здогадок, а отже власного вимислу й домислу, в поезії українського класика, здебільшого ранній, що увійшла переважно до збірки «Сонячні кларнети». В окремих місцях П. Загребельний звертається до творів інших поетів (В. Еллан-Блакитний, В. Самійленко) і не лише українських (В. Маяковський, Д. Мережковський). Цитується «Інтермеццо» М. Коцюбинського, «Вічний революціонер» І. Франка. Є оцінки творчості П. Тичини, зроблені значно пізніше описуваних подій відомим літературознавцем і критиком Л. Новиченком. У тексті наявні кілька вставних історій. Одна з них – про перебування в Добрянці О. Пугачова, інша – про дзвін, який князь Потьомкін наказав зняти з чернігівського Спаського собору. Проте основу тексту становлять есеїчні роздуми автора про кохання великого українського поета та його добу. Деякі фрагменти твору нагадують драматичні діалоги, носіями яких є головні герої – Він і Вона. Серед героїв «Кларнетів ніжності» є реальні історичні особи, зокрема вже згадані відомий український поет Володимир Самійленко, класик української літератури Михайло Коцюбинський, друг дитинства Павла Тичини поет і редактор Василь Еллан-Блакитний, мати і донька Папаруки, сестри Коновал, Інна і Поліна, знаменитий співак Іван

Козловський тощо. Значна частина подій відбувається в містечку Добрянці на Чернігівщині, де перетнулися на короткий час долі українського поета й ледве знайомої з ним раніше Наталки, кухарки Інни та Поліни Коновал. Саме в Добрянку на запрошення В. Самійленка приїхав підлікувати серце П. Тичина. З хворими легенями на лікування туди ж прибула петербурзька студентка Наталка. У Добрянці спалахнуло полум'я їхнього короткого кохання. Це містечко відоме як один із центрів старообрядництва в Україні. У цьому віддаленому населеному пункті серед соснових лісів тривалий час працював керівником нотаріальної контори В. Самійленко. Інші реальні події з життя П. Тичини презентовано в просторі Чернігова, Києва.

Публікація П. Загребельним твору про кохання юного українського поета і Наталки нехарактерне явище для біографічної літератури ХХ ст. Н. Заверталюк зазначає, що в радянську добу не прийнято було писати про особисте життя відомих людей, а П. Загребельний уперше в українській літературі радянського часу порушив цю традицію: «Його відступ від традицій не лише в тому, що він оповідає про людину, яку знав особисто за її життя – Павла Тичину, а й у виборі ракурсу життєвих, більше того, особистих, перипетій долі поета (свідком яких він не був), до того ж таких, про які в ті часи не прийнято було писати – про кохання видатних людей. Існувало й певне етичне правило: про особисте життя “видатних” писати лише через 60 років після їхньої смерті» [4, 265].

І все ж, на нашу думку, «Кларнети ніжності» – біографічна повість, есеїчна за будовою, у якій поєднуються біографія та квазібіографія. Вона є перехідним етапом у творчості П. Загребельного, що стоїть на шляху від квазібіографії («Євпраксія», «Роксолана») до художньої біографії («Я, Богдан... Сповідь у славі»). У романах «Євпраксія» та «Роксолана» образи головних героїнь Євпраксії Всеволодівни та Насті Лісовської будуються здебільшого на бурхливій фантазії, домислі, вимислі автора, оскільки конкретних фактів з їхнього життя, зважаючи на значну часову відстань, йому відшукати вдалося зовсім небагато. Натомість він добре вивчив історичні події й художньо відтворив добу, у яку жили ці героїні, а тому названі твори є історичними романами.

Різниця між квазібіографією та художньою біографією в «Кларнетах ніжності» простежується вже на рівні портретів головних героїв твору – Наталки й Павла Тичини. Образи молодого поета й петербурзької студентки містять багато портретних характеристик, локалізованих по всьому тексту твору, що становлять так званий розгорнутий портрет героїв. А. Галич слушно зазначав: «Розгорнутий портрет складається з кількох абзаців і дуже рідко є статичним, концентрованим в одному місці твору. Він здебільшого постає деконцентрованим, розкиданим по всьому тексту твору, особливо в текстах художньої біографії» [2, 154]. Саме таким через сприйняття героя на початку твору постає портрет Наталки: «Голос

молодо-молодий і знайомий-незнайомий. Кругла хутряна шапочка, руки глибоко в пухнатій муфті (сама себе ізв'язала!), мовби сповита, але від того – гнучкіша і ставна-ставна. Ставна панна, бліда, оката, мов діва Марія, йшла йому назустріч, йшла швидко, ніби аж бігла» [5, 5]. Спочатку Павло Тичина намагається ідентифікувати голос, пригадати кому він належить, а потім поступово сприймає образ дівчини деталі її вбрання (шапка, муфта), особливості її ходи, порівняння з Богоматір'ю. У наступній портретній характеристиці Наталки, ніби з мороку темряви починає проявлятися окремими штрихами силует дівчини. Це штрихи деталей одягу (полуботки), своєрідності ходи та зовнішнього вигляду: *«А таки ж бігла! Лакованими полуботками – по зашерхлих калюжках. Пошерхлі губенята. І крихка постать, як весняний льодок. Сама себе ізв'язала...»* [5, 5]. Поет концентрує увагу на рухомих очах дівчини: *«Очі її літали за ним, металися сіро-чорними блискавицями, вловлювали гру його лиця, підхоплювали, підтримували, гладили...»* [5, 5]. Через вираз очей пізнається внутрішній світ закоханої в нього героїні, її психологічний стан. Далі увагу П. Тичини привертає рука Наталки: *«Подала йому руку, щоб підтримав, перевів через зашерхлу калюжу. Він узяв ту руку. З неї било сухе тепло, вона пашила жаром майже неземним. А яким же? Небесним? Сонячним?»* [5, 7]. Сухе тепло, що лилося від руки, зайвий раз підкреслює закоханість героїні. П. Тичина вслухається в голос молоді дівчини: *«Молодий голос вабив теплом і крихкістю, аж ставало страшно: ось-ось зламається»* [5, 7]. Він відчуває стан душі Наталки і ніби побоюється того щастя, на яке може розраховувати.

Дівчина нагадувала Павлові Тичині (людині надзвичайно музично обдарованій) скрипку: *«Скрипка грає тоненько-тоненько, в ній немає того глибинного тону, що в кларнеті, і загадковості теж немає, вона відкрита всьому світові, навіть, сказати б, розпростерта й розчахнута»* [5, 9]. Запросивши поета на чай, *«вона (Наталка. – О. Г.) сміялася і ставала схожою на ясний первоцвіт»* [5, 24]. Портретні риси по тому як Тичина все ближче знайомився з дівчиною набували виразного символічного змісту: *«Дівчина з оранжевими губами, схрестивши ноги на світлім потопі, який б'є джерелом з лугів, в оголеності, одягненій райдугами, зеленістю трав, річкою...»* [5, 27]. Весняна природа прогресувала, розквітало кохання й портретні деталі Наталки ставали все відвертішими, еротичнішими: *«Сонце вище й вище, тепліше й тепліше, все в природі відкривалося, і Наталка щодень більше розкривалася, скидала зайвий одяг, і вже він побачив, що тіло в неї золотисте...»* [5, 27]. Далі портрет дівчини доповнюється деталями, що свідчить не лише про її вдачу, але й про наближення смерті, про що, звичайно, Павло Тичина й не здогадувався: *«І строга бестужівка, ставши Весною, крутнулася пустотливо на високім підборі, аж довга сукня пішла дзвоном довкола її струнких ніг,*

і чмокнула його в щоку, ледь доторкнулася йому до щоки, мов зірка променем, як шовк, як пелюстка яблунева» [5, 30].

Різкою зміною тональності позначений останній портрет героїні. Автор твору цитує рядки щоденника П. Тичини, що нагадують своєрідний ескізний портрет-некролог дівчини: *«...Так живо Наталка уявилась. Вся жовта, почорніла з осені. ... Мені здалось, що тут вона у гробі коло мене» [5, 36].* П. Тичину мучило сумління, як могло трапитися, що він не помітив дівчину *«тоді в колі сестер Коновал, чом не запам'ятав? Чи вже так зачарований був Полею і Нюсею, як звав він Поліну й Інну – доньок Івана Омеляновича? Гімназистка? Так Інна й Поля теж тоді були гімназистки. Може, тому, що ті перед очима весь час, в Чернігові, а ця майнула, блиснула – і все, а росла десь далеко, росла і виросла...» [5, 21–22].*

Зрозуміло, що портретна характеристика Наталки є переважно плодом авторської фантазії, недаремно серед літературознавців траплялися вчені, які сумнівалися в реальності її образу. Портрет коханої поета нагадує в «Кларнетах ніжності» той спосіб портретної характеристики, який П. Загребельний використовував не раз у низці попередніх творів, зокрема в романах «Євпраксія» та «Роксолана». Адже автор «Кларнетів ніжності» міг спиратися лише на рефлексії від образу Наталки в поетичних творах самого Павла Тичини, і, можливо, на розповіді когось із тих людей, що вірогідно колись знали дівчину. Сам же поет про своє особисте ніколи не розповсюджувався, тому й про Наталку ніхто, навіть з його близьких і друзів нічого не знав. Автор «Кларнетів ніжності» згадує давнього товариша Павла Тичини Анатолія Карповича Павлюка, який 1941 року, коли поет був змушений покинути українську столицю, *«забрав, щоб зберегти, всі рукописи, документи, фотографії, найцінніші книжки і справді зберіг до визволення Києва» [5, 43–44].* Однак окремі документи загубилися серед власних паперів Павлюка, і лише після його смерті, дружина знайшла списані рукою Тичини аркуші й повернула у квартиру-музей поета: *«І ось тут зблиснуло ім'я Наталки, яке досі ніде не згадувалося в життєписах поета» [5, 44].* Навіть Дмитро Косарик, який тривалий час вивчав життя і творчість Павла Тичини, нічого не знав про Наталку, хоч і часто спілкувався з поетом. Проте в його пам'яті виринав один епізод, про який він розповів П. Загребельному: *«В тридцять шостому... Отак, як перед вами, сидів я в Павла Григоровича, і зайшла мова про перше кохання, я похвалився, що давно-давно була в мене дівчина. Вісімнадцять чи дев'ятнадцять років, та й я тоді теж лише трохи старший... А Павло Григорович:*

– А звали ж, звали як?

– Наталя, – кажу.

– Наталя? Та невже ж?

– Наталя, а що?

Він отак схопився, пробіг по кімнаті туди й сюди, руки сплів:

– Таки ж Наталя?

– Наталя.

Він знов – туди й сюди по кімнаті і так схвильовано, як тільки він умів:

– Гм, Наталя... Наталя!

І – нічого. Ні тоді, ні згодом – нічого нікому, а я ж не здогадався!» [5, 44].

Очевидно, саме згадка імені Дмитром Косариком викликала в пам'яті Павла Тичини історію його єдиного й короткого в житті кохання, про яке він волів нікому нічого не розповідати. П. Загребельний зазначав: «Беатріче в Данте, Лаура в Петрарки, Смаглява леді сонетів у Шекспіра, Незнайомка в Блока – це для нас таке звичне й звичайне. А початки свого найбільшого Поета нового часу виводимо тільки з природи. “Споглядання природи” ... Не з природою наодинці був Поет, а мав коло себе живу душу, ніжну і вірну, мав свою Мадонну, свою Музику, своє Сонце» [5, 37]. У цій авторській констатації багато слів написано з великої літери, а це асоціоніми, тропи надзвичайно великої асоціативної природи, у структурі яких закодовано безліч таємниць і здогадок, однією з таких таємниць і є історія великого кохання. Так, використавши асоціонім Весна в портретній характеристиці Наталки, П. Загребельний розширив силове поле образу, надавши йому глибоко символічного значення.

Асоціонім – це «свідомо створений автором шляхом переходу загальної назви у власне троп, ключовою ознакою якого є асоціативність, котра збуджує свідомість реципієнта, викликаючи в ній певні образи, фантазії, згадки, які поєднують переносне лексичне значення цього художнього значення із семантикою різних слів, що позначають предмети, явища чи факти минулого, теперішнього й майбутнього, залучаючи набуті реципієнтом знання з історії, філософії, мистецтва, релігії, міфології, етики, естетики тощо» [1, 29–30]. Заради справедливості потрібно зазначити, що вперше про асоціоніми заговорила В. Галич, аналізуючи художню творчість Олеся Гончара [3].

Асоціонім Весна є асоціонімом-символом. Загальновідомо, що весна – це пора року, у час якої оновлюється й розквітає природа. У «Кларнетах ніжності» П. Загребельний використовує цей засіб як символ. Зустріч з Наталкою оновила поета, несподіване кохання допомогло подолати хворобу серця, повернутися до звичайного життя. Проте цей асоціонім містить ще і якусь таємницю, котру спробував розкодувати автор біографічного твору про поета.

Здебільшого слово Поет стосовно П. Тичини П. Загребельний пише з великої літери, надаючи цьому образу функції асоціоніма-символа, натякаючи на геніальності його творчості, що несе в собі безліч таємниць, різночитань, розгадувати які будуть наступні покоління.

Звернемо також увагу на портрет Павла Тичини. Він також є деконцентованим і квазібіографічним. Спершу він постає в просторі салону модної губернської дами. Не звиклий до загальної уваги, він ніяково себе почуває в товаристві, до якого ніколи не належав: *«Поет невміло цілує дамам руки, вітається з чоловіками»* [5, 13]. Згодом – у Михайла Коцюбинського: *«Поет був молодий, самотній і розгублений»* [5, 18]. По-іншому охарактеризовано його поведінку в товаристві Володимира Самійленка в присутності Наталки: він то *«ляжливо шулився»* [5, 30], то *«пробував гніватися»* [5, 30], то *«ніяково сміявся»* [5, 31], то *«непомітно моргав Наталі, переманюючи її в свої спільники»* [5, 31]. У ситуації полеміки із Самійленком він *«аж підстрибував»* [5, 31]. У драматичному діалозі Він *«ховає очі. Тільки переблиск поглядів...»* [5, 33]. У такому зображенні майже немає реальних рис зовнішності майбутнього українського класика, більше домінують художні здогадки, моделювання портретних рис, що не прив'язані до будь-якої конкретики, з яких мало що свідчить про його реальну зовнішність.

Квазібіографічними героями тексту твору «Кларнети ніжності» є безіменні особистості, які знайомляться з П. Тичиною в салоні модної губернської дами. Один з них – *«прямошпинний молодик, схожий на перевдягненого жандармського офіцера»* [5, 13], який пізніше ним і виявився, інший – *«вусатий пан, у фрак»* [5, 13], ще *«похмурий пан»*, *«п'яненко́кий вертун»* [5, 14]. Зрозуміло, що всі вони є плодом фантазії П. Загребельного, за якими немає жодних реальних образів. Подібними є образи візника, прикажчика, молодого робітника, учасників подій на майдані: *«Розклекотана беззбройна стіна демонстрантів і мертво-непорушна стіна жандармів»* [5, 17].

Значну частину тексту «Кларнетів ніжності» становить біографія П. Тичини. Її факти наводяться через споми́ни поета, через його внутрішні монологи: *«У нас же десятеро дітей. Чотири брати та шестеро сестер. І така бідність, такий голод. Прийде було матуся аж поночі, не роздіваючись, у чоботях так і засне, бо ж вимучилася, добуваючи клуночок борошна у шкуродьора Базики»* [5, 7]. Щоправда, в іншому місці тексту в діалозі Він – Вона П. Тичина стверджував: *«Тринадцятеро дітей народила моя матуся. Я – сьомий, а всіх – тринадцятеро. Я – посередині. До мене: Василь, Проня, Пелагія, Михайло, Ірина, Іван, після мене: Оксана, Євген, Кость, Олександр, Наталка, Сергій. А я – посередині»* [5, 33]. Розбіжності в цифрах пов'язані з тим, що частина братів і сестер поета померли в ранньому віці. Також окремі фрагменти біографії поета презентовані через сприйняття автора, його внутрішній голос, проте вони мають документальну основу: *«Батько повіз Павлушу до Чернігова, де в бурсі вже вчилися Іван і Михайло. А цей малий і тонкий – дивитися нема на що. До бурси рано, а заспівав – і черстві монастирські душі злагідніли. Взяли малого в півчу. Жив у Євцькому монастирі, а ходив щодня до*

Троїцького собору за три верстви співати на архієрейське служеніє, та ще й голодний. І ніс по півпуда нот. Все те за скудну монастирську трапезу. Отак шість років. Співав, і вчився, і плакав. Плакав і співав» [5, 8]. Завдяки В. Еллану-Блакитному П. Тичина став студентом комерційного інституту, «куди приймали без екзаменів» [5, 9]. Однак новий соціальний статус не рятував молодого поета від бідності: «Голодне студентське життя, та ще й платити треба за кожний семестр по п'ятдесят карбованців. Підробляв то в журналі “Рада”, то в журналі “Світло”. Сидів на об'явах і хроніці» [5, 19].

Сповідь Наталки – це згадки з недалекого її дитинства – арешт батька, потім його робота помічником присяжного повіреного: *«До моїх розваг належала поява на подвір'ї мандрівного “Петрушки” або мавпочки, яка танцювала на спідничці й дрібними холодними пальцями брала з моїх мокрих од хвилювання рук приховану на цей урочистий випадок копійку; часом морська свинка витягала зраненого папірця – “щастя”. “Вас ожидает встреча с блондином”, – читала я по складах» [5, 11]. Родина Наталки була небагатою, дівчина з дитинства розуміла, що «грошей у нас мало і вони завжди потрібні на щось нове, і розуміла це так, як розуміють дорослі» [5, 11]. Єдина зустріч з молодим поетом, яка майже загубилася в його пам'яті, залишила великий слід у свідомості Наталки:*

«Я стежила за вами, пане Павле, всі ці роки. Читала все ваше...

– Ет! Що там читати! П'ять віршиків. Та й що поет сьогодні?» [5, 13]

У сповіді Наталки акцентовано на тому, що по закінченні гімназії батько наполягав, щоб вона вчилася в Києві, де здобував освіту сам, а їй хотілося навчатися в Петербурзі, *«бо там були найкращі наукові сили» [5, 15]. Мама допомогла Наталці влаштуватися в російській столиці, де «на петербурзькому горіщі почалося... самотійне життя» [5, 16]. Документалізуючи оповідь, П. Загребельний перераховує імена відомих учених, чиї лекції нібито слухала дівчина та інших відомих на той час людей: Тарле, Введенський, Сперанський, Турган-Барановський, Платонов, Венгеров, Овсянко-Куликовський, Бодуен де Куртене. Власне, невідомо, кого з них слухала першокурсниця Наталка, тому автор називає всіх, хто гіпотетично міг бути викладачем університету в столиці імперії. У сповіді Наталки йдеться й про те, що на Бестужевських вищих жіночих курсах вирувало політичне життя: «Мамі я дала обіцянку принаймні перший рік навчання не втручатися в політику, яка неодмінно приведе мене до Сибіру, але почуття колективізму, спільності з студентством, захоплення сміливістю ініціаторів, співчуття – не давали спокою» [5, 16]. Павлові Тичині дівчина зізнається, що її таки кинуло у вир політичного життя: «...На першу сходку я не просто пішла, а побігла» [5, 16]. Це зізнання викликало у свідомості поета спомин про те, що й він став свідком, мимовільним учасником політичних заворушень у Києві: «Поет*

опиняється серед людей. Він стиснутий з усіх боків. Його проштовхують у перші ряди. І тут він бачить, що на другому кінці площі стоять жандарми. Їхні гвинтівки націлені на демонстрантів. Дві стіни стоять одна проти другої. Розклекотана беззбройна стіна демонстрантів і мертво-непорушна стіна жандармів. Дула гвинтівок видаються Поетові ширшими за розтруби дзвонів, що віддзвонюють заутреню» [5, 17].

Розгортаючи сюжетну лінію Наталка – Павло, автор устами цього героя наголошує, що присутність Наталки надихала його на вірші: *«Зі страхом містичним, а тоді з радістю він помітив, що поезії народжуються в ньому самочинно, спонтанно й самодзвонно від самої тільки Наталиної присутності» [5, 25].* Проте про це він ніколи не говорив дівчині. Та й потім жодна з жінок, а їх у його молоді роки траплялося немало, не надихала так, як Наталка. П. Загребельний цитує у цьому зв'язку запис з щоденника від 7 березня 1922 року: *«Характерно: за винятком моєї Весни, яка могла, здавалось, зрозуміти Павлуся, жодна жінка не підносила мене на височінь, а навпаки, я їх з землі відводив» [5, 26].* Підтвердженням такого впливу є й епізод, у час, коли кохання Павла й Наталки було в розпалі, приїхав з Чернігова товариш П. Тичини В. Елланський (Еллан-Блакитний) і запропонував повертатися до роботи статистом у земстві. *«Наталя сказала йому:*

– Їдь.

– А ти ж? – злякався він. – І як же ми?

– Тобі треба – їдь. Про мене не турбуйся. Напишу тобі» [5, 33].

Як виявилось це була остання розмова Павла й Наталки. Вона знала, що помирає, але нічого не сказала про це йому, а він навіть не здогадувався. Щоправда, дівчина йому пізніше написала прощальний лист, який передали П. Тичині вже після її смерті. У зв'язку з цим, автор констатує:

«Через чверть століття в книжці “Сталь і ніжність” Поет напише:

*Без кінця воно тоді,
Без кінця прощалося.
Пахли нам кущі бузові,
Ледве мріли бірюзові –
Тінь, тінь, тінь, тінь,
Й трохи розвиднялося*

.....

*Й ми розстались, розійшились, –
Чи то, може, снилося?
А я думкою літаю,
В молодих літах витаю, –
Так, так, так, так,
Так-бо захотілося» [5, 34].*

Документальну основу в книзі П. Загребельного має й оповідь про стосунки П. Тичини з сестрами Коновал, Інною та Полею, які були кузинами Наталки. Коли двадцятилітній поет прочитав свої вірші на поетичному вечорі в домі Івана Коновала, то *«одразу наитовхнувся на гостро-ніжних доньок Івана Омеляновича. Одна – Поля – налітала на молодого поета, звинувачуючи його в наслідуванні, в символізмі й ще в чомусь, інша – Інна – стала на захист юнака. Так і супроводжували відтоді вони його писання: одна – суворою вимогливістю, друга – ласкавою підтримкою, але поет – о незбагненність людської природи! – більше хилився до суворої...»* [5, 35]. Факт смерті Інни (Тичина називав її Нюся) у П. Загребельного підтверджена посиланням на запис у щоденнику поета від 24 квітня 1920 року: *«Померла Нюся. З сухот. От тепер для мене Поля не існує. В Нюсі я довго любив Полю. Ні та, ні друга, звичайно, цього не бачили»* [5, 35].

Відповідно до часу зображених подій П. Загребельний вживає нехарактерні для радянської дійсності форми звертання Пан, Панна. «Пан Павло» звертається до поета Наталка в ситуації, де вперше побачила його в Добрянці. «Пане поет», – так звертаються до П. Тичини гості салону модної губернської дами. *«Я стежила за вами, пане Павло, всі ці роки. Читала все ваше...»* [5, 13], – говорить господиня салону, знайомлячись. *«А паняй-мо, пане Павле, до мене в Добрянку, а там бори і тиша й спокій...»* [5, 21], – запрошував П. Тичину підлікуватися В. Самійленко. П. Загребельний згадує запитання, яке пролунало під час творчого вечора в Дарницькому клубі вагоноремонтного заводу 21 травня 1941 року: *«Чому у вас було “Панно Інно”, а пізніше надруковано “Ніжна Інно”?»* [5, 35]. Тут же наведено відповідь поета: *«Чому не дасте нам права переробляти, поліпшити свої твори? Блок переробляв, інші переробляли. Інна – вчителька з Борисполя. До речі, вона померла»* [5, 35]. У зв'язку з цим П. Загребельний констатує: *«Відповідь навіть великого поета не завжди переконує»* [5, 35]. Очевидно П. Тичина поміняв «Панно Інно» на «Ніжна Інно» з ідеологічних причин. Звертання «пан» чи «панна» стали анахронізмом у радянських умовах. П. Загребельний це знав, а тому він пише, що відповідь поета «не завжди переконує». Автор «Кларнетів ніжності» вживає застарілі для радянських часів форми для того, щоб документувати оповідь, надати їй більшої історичної вірогідності. Адже саме такі звертання були поширеними в Російській імперії. Функцію документування оповіді має й наведений П. Загребельним факт, що П. Тичині доводилося писати *«сірим олівчиком на розлінієних віддрукованих бланках дублікатів і корішків накладних якоїсь загадкової установи, що звалася: “В. С. Г. Комитет Ю.-З. фронта”. Там стояло:*

*“Отпущено из
Находящ. въ
По требованию №*

*Кол. ф. Цена руб.к.
Сдал
Принял С указ. должности
Заведующий учреждением”» [5, 36].*

П. Загребельний підсилює документальність твору введенням реальних персонажів, до характеристик деяких з них додано короткі портретні характеристики. Наприклад, портрет В. Самійленка: *«...Невисокий, кругловидий, завжди усміхнений, завжди привітний, стріпував своїм чорно-сивим (сивенький, сивенький!), ще доволі буйним чубом...» [5, 30].* Перелік населених пунктів на шляху з Києва до Чернігова, куди пароплавом добирався П. Тичина, також конкретні реалії: *«Пливи до Чернігова на старому-престарому пароплаві “Тарас Шевченко”. Був повен богомольців, ледь повз по Десні, зачіпався за всі мілини й перекази, вже починаючи біля Десенки, тоді коло Новосілок, Зазим’я, Пухівки, Літок, Дубешні, Варикаєва, Боденьок, Євминки, в урочищі Столицина пливи, біля Остра, Біликів, Рудні, Мороська, в урочищі Кам’яний Ріг, коло Соколівки, Руцького й Кохичівки» [5, 20].* Відзначено й реально існуючі на початку ХХ ст. підручники, за якими вчилися діти в Добрянці: *«“Наше Родное” Баранова, “Азбука” Бунакова, “Родное слово” Ушинського, “Зоряка” Добровольського, “Книга для чтения” Толстого і теж “Книга для чтения” Водовозова, а там зовсім інші книжки: “Книга для чтения” Паульсона, “Книга для чтения” Баранова, “Зернышко” Лубенця, “Малютка” Корора, “Хрестоматия” Польового, “Доброе слово” Дяченка, “Букварь” Андріяшева» [5, 25].* Збережено й реальні топоніми й годоніми Києва: Бібіковський бульвар, вулиця Кузнечна, Миколаївський сад, Велика Підвальна, Фундуклеївська, Терещенківська вулиці... Деякі топоніми побутують і сьогодні: Володимирська гірка, Хрещатик...

На реальні факти спирається П. Загребельний в описі знайомства П. Тичини з родиною Папаруків, які здавали йому кімнату для проживання: *«Студент ішов “по объявлению”. Прочитав у “Київському листку” чи так хтось сказав, що на Кузнечній здається кімната “без удобств”. Якраз для студента. Бо “без удобств” означає – дешево. І близько до комерційного інституту, що на Бібіковському бульварі. Хоча Кузнечка й довга – не знати, де воно той сто сьомий номер» [5, 39].* Знайшовши потрібний будинок, чорновусий студент спитав у дітлахів, де можна побачити пані Папарук. Ті загукали: *«Пані Папарук! Пані Папарук! До вас студент з бандурою!..» [5, 39].* Насправді – це була не бандура, а кларнет. Там же на подвір’ї поет уперше побачив доньку господині квартири гімназистку Ліду, яка через багато років стане дружиною П. Тичини. П. Загребельний коротко характеризує родину Папаруків: *«Покійний господар дому селянський син Петро Папарук добрався до невеличкого капітальцю і став власником перонних кіосків по продажу*

газет од Києва до Одеси. ... Папарук недавно помер, лишаючи вдовою дружину свою Катерину Кузьмівну і доньку Ліду, гімназистку Ольгинської гімназії, що на Терещенківській вулиці» [5, 39]. П. Загребельний акцентує увагу на тяжких обставинах, з якими доводилося стикатися квартиранту, якого нерідко рятував від голоду та переслідувань його давній товариш В. Елланський: *«Добуваючи десь хліба, то й від денікінського розстрілу, влаштуваючи ночувати в якомусь католицькому склепі на Байковому кладовищі»* [5, 40], та на тих змінах, які були спричинені появою збірки віршів П. Тичини *«Сонячні кларнети»*: поет став надзвичайно популярним, до нього *«на Кузнечну йшли поети, художники, молоді вчені, хористи з робітничої капели, організованою Тичиною, йшли, як додому, і їх зустрічали там, як удома, за накритим столом, хай і небагатим, часом з самим чаєм, але з якою ж ласкавістю і людяністю!»* [5, 40].

П. Загребельний наводить чимало й інших фактів, що засвідчені спогадами. Зокрема, в *«Кларнетах ніжності»* йдеться про те, як Варвара Кузьмівна Папарук потайки лагодила єдиний верхній одяг П. Тичини: *«Шинеля в нього була стара й зношена. Замість підкладки – самі гноти, а вата вся осіла. Катерина Кузьмівна лагодила ту шинелю нишком, щоб квартирант не знав, бо не дозволяв нічого для себе робити»* [5, 40]. Донька Катерини Кузьмівни Ліда здебільшого насміхалася з нього, а він кепкував з неї, записував різні кумедні її вислови: *«Сьогодні заметуха» (заметіль).* *«Сьогодні у нас голодашки» (нічого їсти)»* [5, 41]. Автор твору зазначає: *«За звичкою, Поет занотовував кожен такий химерний вислів, мабуть, і в гадці не маючи, що симпатія до людини приходить навіть такими шляхами і що ця маленька Лідусь через багато років стане його дружиною Лідією Петрівною – хранителькою його пенат і генія»* [5, 41]. На цьому тлі П. Загребельний розгортає вкотре мотив кохання, повертаючись неодноразово до образу Наталки, який не забувався. П. Загребельний наводить запис зі щоденника: *«І раптом серед пожовклх папірців один надірваний, і на ньому олівчиком, як розпач: “Як зачинив двері хатні, зразу чогось Наталку згадав. Ні, я...” – і відірвано. А на звороті: “Сьогодні я щасливий тим, що в гурті юних, співучих душ пройшовсь по морозу. Темний Київ думав: що воно таке по вулицях колядує? Я щасливий з того, що в безкінечних явищах, формах можу ловити ту красу, до якої мене непереможно тягне. Ось звідки моє страждання” (25 грудня 1921 р.)»* [5, 43].

Есеїчні роздуми автора – це блискуча характеристика природи поетової ніжності: *«Здалося мені, що ім'я це (Наталки. – О. Г.) осяяло всі глибини тичинівської поезії, відкрило очам нашим те, що ми чомусь уперто не помічали в поета, відкрило його велику ніжність. Власне, він і сам не приховував ніколи особливої, сказати б, рідкісної, неймовірної ніжності своєї, навіть одну з своїх найвизначніших книжок назвав “Сталь*

і ніжність”, але ми все одно не помічали ніжності, наполягаючи на сталі та на сталі, хоч треба було читати:

*І народ як нива грає,
голосом відповідає:
– Сталь і ніжність, любий мій,
поєднать в собі зумій» [5, 45].*

І ще одне важливе спостереження П. Загребельного: «Слово “кохана” він адресував лише Наталці. І яка ж сила почуття, яка пам’ять серця!» [5, 45].

Таким чином, «Кларнети ніжності» П. Загребельного – це повість про велике кохання Поета, яка є органічним містком між квазібіографічними та біографічними творами, написаними автором протягом життя. Усе, що стосується образу Наталки – це здебільшого квазібіографія, даремно серед літературознавців були такі, що сумнівалися в реальності образу дівчини. Та ж частина твору, що стосується постаті Павла Тичини, є біографічною, оскільки автор тексту здебільшого спирається на реальні документи й факти, а також щоденники й поетичні твори поета. Багато героїв твору є реальними особами. Твір П. Загребельного є багатоголосим. У ньому органічно поєднуються, здавалося б, непокдані фрагменти сповіді, драматичного діалогу, есе, художньої біографії. Асоціоніми Поет, Весна розширюють силове поле образів головних героїв, роблять їх символічними, художніми. Реальними є локуси подій – Добрянкa на Чернігівщині, Київ, Чернігів, топоніми й годоніми Києва, а також значна частина героїв – В. Самійленко, М. Коцюбинський, В. Еллан-Блакитний, родини Папаруків і Коновалів.

Отже, «Кларнети ніжності» П. Загребельного – це есеїчна за будовою біографічна повість, у якій поєднується квазібіографія та біографія.

Список використаних джерел

1. Галич А. О. Естетичні пошуки в українській постмодерній літературі: асоціонічний вимір: монографія / А. О. Галич. – Луганськ: Книжковий світ, 2011. – 192 с.

2. Галич А. О. Портрет у мемуарному та біографічному дискурсах: семантика, структура, модифікації: монографія / А. О. Галич. – Старобільськ: Вид-во ДЗ «Луганський нац. ун-т імені Тараса Шевченка», 2017. – 449 с.

3. Галич В. М. Антропонімія Олеса Гончара: природа, еволюція, стилістика / В. М. Галич. – Луганськ: Знання, 2002. – С. 136–175.

4. Заверталюк Н. І. Специфіка жанру твору Павла Загребельного «Кларнети ніжності» / Н. І. Заверталюк // Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Сер.: Філологічні науки. – 2013. – № 2. – С. 265–270.

5. Загребельний П. А. Неложними устами: Статті, есе, нариси / П. А. Загребельний. – К.: Рад. письменник, 1981. – 479 с.

Annotation

Halych O. A. «Klarnety nizhnosti» by P. Zahrebelny: a path from quasibiography to fiction

The article focuses on the peculiarities of the biographical work of P. Zahrebelny, the protagonist of which is the poet and his lover. The author comes from that, «Klarnety nizhnosti» is a transient work of quasibiography («Yevpraksiya», «Roksolana») to a fiction biography («Ya, Bohdan... Spovid u slavi»). The confessions of Tychyna and Natalka are quasibiographic, since they are dominated by the imagination of the author, the fiction and preaching, which have a scumbagging documentary basis. The author does not hesitate to find confirmation of his guesses, and hence his own fiction and preaching, in the poetry of the Ukrainian classics, mostly early, which came mainly to the collection «Soniachni klarnet»ю. Associative Poet, Spring, He, She expands the force field of these images, makes them symbolic, and, consequently, artistic. The real are events: Dobrianka in Chernihiv, Kyiv, Chernihiv, hodonymy (street names) of Kyiv at the beginning of the 20th century, as well as a significant part of the heroes – V. Samiilenko, M. Kotsiubynskyi, V. Ellan-Blakytnyi, families of Paparuky and Konovaly. «Klarnety nizhnosti» is a biographical novel that resembles an essay in structure, which combines quasibiography and biography.

The difference between quasibiography and fictitious biography in «Klarnety nizhnosti» is felt also at the level of portraits of the main characters – Natalka and Pavlo Tychyna. The images of the young poet and Petersburg student contain a lot of portrait characteristics, localized throughout the text of the work, forming a detailed portrait of the heroes. Biography of Natalka is more fictitious, quasibiographic, biography of Tychyna is largely documented.

Key words: biography, quasibiography, novel, diary, association, polyphony, fantasy, fiction.

УДК 811.161.2'42

Н. С. Голікова (м. Дніпро)

**ЛІНГВОКОГНІТИВНИЙ ПРОСТІР
ХУДОЖНЬОЇ ПРОЗИ ПАВЛА ЗАГРЕБЕЛЬНОГО**

У статті досліджено специфічні риси лінгвокогнітивного простору романістики П. Загребельного. Комплексно проаналізовано його найважливіші складники: концепти, лінгвокультурні та етномовні знаки-

стилістими, індивідуально-авторські узагальнені висловлення. Визначено релевантні ознаки різнотипних інтертекстем – цитат і фольклоризмів. Узагальнені висловлення – мудрослів'я письменника систематизовано за ідеографічним принципом. Обґрунтовано їх структурно-смыслову диференціацію на поняттєві групи, у межах яких виокремлено афоризми, крилаті слова, філософські роздуми.

Ключові слова: індивідуально-мовна картина світу, художній дискурс, концепт, інтертекстема, цитата, фольклоризм, узагальнене висловлення.

В статье освещены специфические особенности лингвокогнитивного пространства романистики П. Загребельного. Комплексно проанализированы его важнейшие составляющие: концепты, лингвокультурные и этноязыковые знаки-стилистемы, индивидуально-авторские обобщенные высказывания. Определены релевантные особенности разнотипных интертекстем – цитат и фольклоризмов. Обобщенные высказывания – мудрословия писателя систематизированы с учетом идеографического принципа. Обоснована их структурно-смысловая дифференциация на понятийные группы: афоризмы, крылатые слова, философские размышления.

Ключевые слова: индивидуально-авторская картина мира, художественный дискурс, концепт, интертекстема, цитата, фольклоризм, обобщенное высказывание.

Проза Павла Архиповича Загребельного – знакова сторінка в історії української літератури, культури загалом, національної літературної мови, її багатогранного художнього стилю. Творчу спадщину митця – романи, повісті, оповідання, п'єси, кіносценарії, статті, рецензії – понад півстоліття глибоко вивчають літературознавці, критики, письменники, зокрема В. Г. Дончик [6], М. Г. Жулинський [10], Н. В. Зборовська [21], Ю. М. Мушкетик [23], С. М. Нестерук [24], Н. Д. Санакоєва [26], М. Ф. Слабошпицький [27; 28], В. В. Фащенко [29], С. М. Шаховський [31], інші дослідники, які вже досить чітко окреслили «колективний портрет письменника» в історії української літератури.

Художнє мовомислення П. Загребельного ословлене в численних прозових творах. Воно є невід'ємним компонентом концептосфери української нації другої половині ХХ ст. та переломного періоду її розвитку (рубіж ХХ – ХХІ ст.). Дослідження індивідуально-мовної картини світу (ІМКС) письменника – це одне з актуальних завдань сучасної лінгвостилістики, що, на думку С. Я. Єрмоленко, «прагне до синтетичного, узагальнювального аналізу, до виходу в коло проблем “мова і культура”, “мова і людина”, “мова і ситуація спілкування”» [7, 115], а також до розгляду зв'язку мови з іншими суспільними категоріями,

зокрема: мова – втілення думки, мова і національна свідомість, мова й особистість тощо [9, 3]. Саме тому мовно-маркувальні засоби ідіолекту П. Загребельного варто вивчати в тісному взаємозв'язку мовознавчих галузей тексто-, дискурсо- та антропоцентричного спрямування, залучаючи до аналізу стилістичний, прагматичний, когнітивний, культурологічний аспекти. Останнім часом певний теоретико-практичний досвід щодо опрацювання концептуальних і культурологічних особливостей складників лінгвокогнітивного простору мови художньої прози П. Загребельного зафіксовано в наукових розвідках Л. В. Голоюх [5], Н. А. Карпенко [22], І. М. Ходаревої [30], Т. Г. Юрченко [32] та ін. Проте всебічного розроблення й виявлення структурно-поняттєвої специфіки ІМКС письменника у зв'язку з лінгвокультурним універсумом та українською національною картиною світу в мовознавчих працях немає.

У цій статті ставимо за мету структурувати лінгвокогнітивний простір мовосвіту П. Загребельного, проаналізувати семантико-функціональну сутність його найважливіших констант.

Опис мовного портрета прозаїка через призму механізмів пізнання, розроблених, зокрема, у межах тих чи тих напрямів когнітивної лінгвістики, передбачає вивчення ІМКС митця, його власного когнітивного простору. Цей обшир авторської мовотворчості становлять різні складники, найперше – лінгвокультурні та художні концепти, текстові «запозичення» – інтертекстеми, перлини усно-народної творчості – фольклоризми, міфологеми тощо.

Найважливішою ознакою авторської концептосфери є художньо-літературна низка еквіполентних мисленнєвих категорій на зразок *свій – чужий, сучасне – минуле, добро – зло, чоловік – жінка, село – місто*, що в мові романістики зреалізовані антонімічними концептами. У наших попередніх дослідженнях [2; 4] проаналізовано надскладну когнітивно-польову структуру низки логіко-семантичних утворень, які в художньому дискурсі П. Загребельного репрезентують сутність релевантних протиставлень *свій – чужий* і *село – місто* (лінгвокультурні концепти «земля», «держава», «Київська Русь», «місто», «Київ», «Дніпропетровськ»). Художню прозу митця впізнаємо й за специфічним наповненням її просторів інтертекстуальними та лінгвокогнітивними компонентами. Наприклад, увесь масив «чужих» слів, актуалізованих у мові прози П. Загребельного, репрезентують міжтекстові зв'язки з численними протоджерелами – від Святого Письма до різних мовно-жанрових виявів усної народної творчості. Наприклад: *«Але Бог не полишив молодого князя і в тій далекій землі. „Справедливість Твоя – як високі гори, суди Твої – як глибінь велика”»* [12, 197]; *«Як сказав колись Курцій: квос віцерес каве амікос тібі ессе кредас – бережись дружби переможених тобою»* [20, 508]; *«О, скільки держав і народів оддали б усе, що мають, за такий демократичний дарунок! О, не даремно, ні,*

в стенах ревли гармати і лялась наша кров і падали брати...» [17, 184]; «...хоч як тяжко іноді буває: не розкисай, не падай духом, засукуй рукава, берись за діло!» [18, 424] тощо. Вони підкреслюють ерудицію, активну життєву позицію письменника в лінгвокультурному універсумі. Вертикальний контекст художньої прози письменника пронизують цитати й імена із сакральних, філософських, документальних, художньо-літературних текстів і творів масової культури, що органічно переплітаються з авторськими роздумами, нерідко постають знаковими компонентами аксіологічного поля художньої прози романіста. Зокрема, в інтерсеміотичному просторі художнього дискурсу П. Загребельного важливу семантико-сміслову та стилістичну роль виконують вторинні тексти, запозичені із творів українських і зарубіжних письменників. Про істотні наслідки мовопошуків прозаїка в царині художньо-літературних текстів М. Ф. Слабошпицький зазначає: «У якомусь зі своїх численних інтерв'ю Загребельний сказав: кожен із нас повинен мати жадобу знати всю світову класику» [27, 19]. Сам письменник насправді дуже добре знав класичну й сучасну художню літературу. У семантичну та комунікативно-когнітивну структуру лінійних і вертикальних контекстів усіх його романів «уписані» численні влучні вислови, що актуалізують інтертекстуальні зв'язки мовотворчості П. Загребельного з національною та світовою культурою. Такі контекстуальні «вкраплення» ущільнюють сутність інтертекстів митця змістовним і виражально-зображальним багатством «чужих» слів. Вони відбивають одну з мовностильових норм художньої літератури, яка полягає в цитатному перегукові різножанрових творів.

У романістиці П. Загребельного найцитованішими є фрагменти із філософських трактатів і художніх творів таких письменників, як В. Шекспір, Й. Гете, О. Пушкін, І. Котляревський, Т. Шевченко, І. Франко, П. Тичина, В. Сосюра, А. Малишко. Наприклад: «Що він (Твердохліб) міг? Хіба безмовно посилати навздогін Наталці рядки двадцять дев'ятого Шекспірового сонета її і того, кого вона ніколи не забуде: **“Я промінять ніколи б не хотів твою любов на славу королів”**» [16, 350]; «Як сказав Гете: **“Відрікатися ти мусиш, відрікатись”**» [14, 411]; «...хтось прозвав її (Клементину) **“Как мимолетное виденье”**, бо робітничий клас теж читає вірші і знає класиків!» [18, 396]; «Американський президент Лінкольн в молодості був свинопасом, і Микита Хрущов пас телят, і національний наш геній Тарас Шевченко не соромився свого дитинства: **“Мені тринадцятий минало, я пас ягнята за селом”**» [17, 24]; «Прокляття, прокляття! І хоч битий стидом, а безсилий. Мов той герой з Франкового вірша: **“ах, та й це не той гнів, що шаблюку стиска, це лиш злоба низька і сердитість рабська”**» [19, 275–276] та багато ін.

Показовим для всієї мовотворчості письменника є розміщення власне текстових цитат у двох протилежних напрямках розгортання / згортання інтерсеміотичного простору – вертикальному та

горизонтальному: 1) ті самі стилістеми нерідко фігурують у різних інтертекстах (вертикальний контекст); 2) кілька різнотипних стилістем «сходяться» в одному текстовому сегменті (лінійний контекст).

Вертикальний контекст романістики письменника пронизують такі цитати: *«И всюду тайною раздавлен человек»* (Шарль Бодлер. Крышка); *«Как мимолетное виденье»* (А. Пушкин. Я помню чудное мгновенье...); *«Свинину їли там до хрїну і локишину наперемїну»* (І. Котляревський. Енеїда); рядки з поезій В. Сосюри *«О, недаремно, ні, в степах гули гармати!»*; *«Коли потяг у даль загуркоче»* тощо. У художньому дискурсі П. Загребельного одні з них не втратили первинної поетично-метафористичної семантики та призначення, інші змінили внутрішньозмістову форму.

Наприклад, цитата з *«Енеїди»* І. Котляревського загалом передає прототекстовий емоційно-оцінний відтінок гумористичної художньо-оповідної тональності. Утім, у висловленнях прозаїка вона функціонує як смислово трансформована мовна одиниця, пор.: *«...тут, здається, те й знали, що їли чотири рази на день <...>, вже зранку об'їдалися котлетами, млинцями, запіканками, бабками, обжирання, мов у «Енеїді» Котляревського (“свинину їли там до хрїну і локишину наперемїну, потім з підливою індик...”)*...» [16, 321–322] та *«Коло сільради вона (Котя) перескочила до Самуся, коло ферм знов до Левенця, так і їздила поперемінно, як ото в «Енеїді»: “Свинину їли там до хрїну і локишину наперемїну”. Хто був свининою, хто локишиною, – не важило»* [11, 151]. У першому контексті стилістема, зберігаючи первинний зміст, набуває додаткових іронічно-сміслових конотацій; у другому, – навпаки, цитата відбиває ту саму гумористичну аксіологію, що й у протоджерелі, але оприявлює метафоризацію первинної сутності за схожістю характеру протікання дій, означених слововживаннями *поперемінно* (метатекст) – *наперемїну* (прототекст).

Важливою стильовою нормою, що індивідуалізує мовотворчість П. Загребельного, є ущільнення художньо-оповідного простору кількома цитатами. Наприклад: *«...нова держава прагнула утверджуватися не добрими й благородними ділами, а надмірною тихою і плебейськими розкошами володарів “на фоні Пушкіна и птичка вылетает”, новий присидент стверджувався і утверждався, і ніхто не міг збагнути, звідки в нього такий розмах, такий смак до пишноти і така залюбленість у суєту суєт, геть не притаманна тим простим людям, які його породили»* [17, 57]. У цьому контексті з роману *«Стовпо-творіння»* зафіксовано чотири інтертекстеми: цитата із тексту пісні Б. Окуджави (На фоні Пушкіна снимається семейство) та ремінісценції, що відсилають адресатів до художніх творів П. Тичини (Я утверждаюсь), І. Карпенка-Карого (Суєта), М. Гоголя (Тарас Бульба).

У прозі П. Загребельного актуалізовані й *етномовні знаки* різних типів та функціонального навантаження. Вертикальний контекст романів прозаїка переважно пронизують фразеологізми, прислів'я, приказки, народні пісні; рідше вжито каламбури, загадки, уривки з казок, байок, а також з легенд, билин та міфів. Виконуючи різні ролі, народнорозмовні одиниці «сходяться» із вторинними текстами лінгвокультурного походження в інтертекстуально-функціональному полі авторського тексту. Так само, як і «чужі» слова, вони репрезентують той чи той тип міжтекстової взаємодії та способи реалізації категорії інтертекстуальності.

Концептосферу мовотворчості прозаїка формують не лише антонімічні концепти та різнотипні «чужі» слова, а й інші лінгвокогнітивні складники, що оприявлюють невичерпні глибини авторського філософського мовомислення. Індивідуальний стиль П. Загребельного не можна уявити без узагальнених висловлень – мовно-естетичних знаків (термін С. Я. Єрмоленко [8]), що помітно розширили простір лінгвокультурного всесвіту. З погляду теорії інтертекстуальності вони відбивають зв'язок «текст у тексті». Глибоко філософські висловлення П. Загребельного підтверджують думку Р. Барта про те, що «текст не можна розглядати як завершений продукт, а лише як безперервну взаємодію між текстами, висловленнями, символами, іменами, цитатами тощо. Узятий окремо текст є міжтекстом по відношенню до якогось іншого тексту» [1, 415]. У лінгвокультурному всесвіті подекуди міжтекстовий зв'язок літературних цитат є справжнім перегуком змістів і їхнього смислового навантаження. Наприклад, оцінюючи філософську глибину змісту висловлення з роману «Євпраксія» П. Загребельного *«Неминуче по святах мають настати будні, бо навіть найвищі особистості на цій землі покликані не до відбування урочистостей, а до сповнення обов'язків»* [13, 237], згадуємо смислово й асоціативно зближені поетичні рядки Д. Павличка: *«Не стануть святами ніколи будні, / Хоч як би там гне мудрували трутні, / Трудиться має кожен, як бджола»* [25, 404].

Самобутні мудрослів'я П. Загребельного насправді є джерелом для цитування іншими письменниками і прихильниками його творчості, путівником для вдумливих читачів у різних життєвих ситуаціях.

У лексикографічній праці «Мудрослів'я Павла Загребельного» [3] узагальнені висловлення письменника диференційовано за ідеографічним принципом. Такий підхід до аналізу фактичного матеріалу дав змогу виокремити 42 поняттєві групи афоризмів, крилатих слів і філософських роздумів письменника-інтелектуала. Їх систематизація засвідчує, що складники низки виділених груп здебільшого репрезентують опозитивні та асоціативні логіко-семантичні відношення зближених понять. У такому разі їх вербалізують *антонімічні* (багатство – бідність; війна – мир, перемога; добро – зло; життя – смерть; рідна земля – чужа земля; чоловік – жінка) та *синонімічні* (біль, страждання; велич, значущість; воля, свобода;

героїзм, хоробрість; мудрість, розум, думка; освіта, наука; правда, істина, справедливість; час, вічність, вік та ін.) назви відповідно.

Семантико-функціональні особливості афористики прозаїка загалом дають змогу стверджувати, що мовомислення П. Загребельного тяжіє переважно до софійного способу філософствуння, орієнтованого на відкритість людини світові можливостей, на поліфонію і творче розкрилля людської думки. Попри тематичний розподіл висловлень, відчуваємо їхню смислову єдність, оскільки центральним компонентом змісту узагальнених висловлень постає людина в найрізноманітніших сферах суспільного буття: *«Людина – безмежна. Вона живе для безкінечності. Вона сама в собі безмежність, безкінечність і вічність, як всесвіт»* [15, 67].

Індивідуально-авторські висловлення загалом наділені низкою релевантних ознак і функцій: вони можуть бути варіантними (пор.: *«...ліпше військо оленів з вождем левом, аніж військо левів з вождем оленем»* [20, 399] і *«Армія оленів, керована левом, дужча за армію левів, керовану оленем»* [14, 444]; трансформованими (пор.: індивідуально-авторський афоризм *«Хто не сіє, в того не вродить»* [13, 81] та українське прислів'я *«Що посієш – те й пожнеш»*); стилізованими під усну народну творчість (*«...як живеш, так і вмиєш»* [13, 315]; *«Трава росте, щоб її косили, а люди – щоб жити»* [20, 411] тощо.

Увагу читачів привертають ті з них, що виконують прогностичну функцію. Наприклад, низка мудрослів'їв з роману «Я, Богдан» дає змогу кожному читачеві спроектувати сутність минулих подій козацької доби на сьогодення України, зокрема: *«Що війни? Війни минають, а життя зостається, і потрібна мудрість йому (народові) і праця – вперта й щоденна»* [20, 225]; *«...в кожного народу своя земля, як своя мова і свій розум. І людина кожна має свої межі, які, відділяючи її від інших людей, дають їй цілість і сутність. То чом же народ не може мати своїх кордонів і не тільки мати, а й захищати їх?»* [20, 457].

Отже, вивчаючи структуру лінгвокогнітивного простору художньої прози П. Загребельного, переконуємося, що сутність його складників потрібно й надалі розглядати в комплексі внутрішньо- та зовнішньомовних ознак цих маркувально-стилістичних одиниць. Розвідки в царині мовотворчості письменника стануть у нагоді дослідникам його ідіолекту, своєрідне потракткування особливостей мовотворчості П. Загребельного слугуватиме формуванню однієї з наймолодших галузей сучасного мовознавства – лінгвоперсонології.

Список використаних джерел

1. Барт Р. От произведения к тексту / Р. Барт // Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – С. 413–423.

2. Голікова Н. С. Мова художньої прози Павла Загребельного: від слова до концепту: монографія / Н. С. Голікова. – Дніпро: Акцент ПП, 2018. – 432 с.
3. Голікова Н. С. Мудрослів'я Павла Загребельного: словник / Н. С. Голікова. – Дніпро: Ліра, 2019. – 180 с.
4. Голікова Н. С. Художній дискурс П. А. Загребельного: лінгвокогнітивний і прагмастилістичний аспекти: автореф. дис. ... доктора філол. наук: 10.02.01 «Українська мова». – К., 2018. – 53 с.
5. Голоюх Л. В. Мовні концепти відкритого простору в романі П. Загребельного «Роксолана» / Л. В. Голоюх // Культура народів Причорномор'я. – 2007. – № 110. – Т. 1. – С. 130–132.
6. Дончик В. Істина – особистість (проза Павла Загребельного): літ.-крит. нарис / В. Дончик. – К.: Рад. письменник, 1984. – 246 с.
7. Єрмоленко С. Я. Лінгвостилістика: основні поняття, напрями й методи дослідження / С. Я. Єрмоленко // Мовознавство. – 2005. – № 3–4. – С. 112–125.
8. Єрмоленко С. Я. Мовно-естетичні знаки української культури: монографія / С. Я. Єрмоленко. – К.: Інститут української мови НАН України, 2009. – 352 с.
9. Єрмоленко С. Я. Сучасні аспекти дослідження мови Тараса Шевченка / С. Я. Єрмоленко // Одеський лінгвістичний вісник. – Одеса, 2014. – Вип. 3. – С. 57–67.
10. Жулинський М. Роздуми над українською прозою 60–80-х років / М. Жулинський // Радянське літературознавство. – 1987. – № 11. – С. 18–27.
11. Загребельний П. А. Вигнання з раю: Романи / П. А. Загребельний. – К.: Рад. письменник, 1986. – 456 с.
12. Загребельний П. А. Диво: Роман / П. А. Загребельний. – Харків: Фоліо, 2006. – 638 с.
13. Загребельний П. А. Євпраксія: Роман / П. А. Загребельний. – Харків: Фоліо, 2002. – 382 с.
14. Загребельний П. А. Європа 45: Роман / П. А. Загребельний. – Харків: Фоліо, 2002. – 605 с.
15. Загребельний П. А. Зло: Роман / П. А. Загребельний. – Харків: Фоліо, 2008. – 379 с.
16. Загребельний П. А. Південний комфорт: Роман / П. А. Загребельний. – Харків: Фоліо, 2004. – 351 с.
17. Загребельний П. А. Стово-творіння; Кавтаклізма / П. А. Загребельний. – Харків: Фоліо, 2005. – 286 с.
18. Загребельний П. А. Твори в шести томах: Том 6 / П. А. Загребельний. – К.: «Дніпро», 1981. – 560 с.
19. Загребельний П. А. Тисячолітній Миколай: Роман: Ч. I / П. А. Загребельний. – Харків: Фоліо, 2003. – 399 с.

20. Загребельний П. А. Я, Богдан / П. А. Загребельний. – Харків: Фоліо, 2008. – 672 с.
21. Зборовська Н. Влада і свобода в романах Павла Загребельного / Ніла Зборовська // Слово і Час. – 2011. – № 10. – С. 3–23.
22. Карпенко Н. А. Концептуалізація жіночих власних назв у романах П. Загребельного / Н. А. Карпенко // Лінгвістичні дослідження. – Харків, 2011. – Вип. 32. – С. 69–74.
23. Мушкетик Ю. Гіркий досвід Стовполандії: про книжку П. Загребельного «Стовпотворіння» / Юрій Мушкетик // Вітчизна. – 2004. – № 7/8. – С. 99–101.
24. Нестерук С. Образи-символи в творчості Павла Загребельного / С. Нестерук // Слово і Час. – 1999. – № 8. – С. 62–65.
25. Павличко Д. В. Твори: В 3 т. / Д. В. Павличко. – К.: Дніпро, 1989. – Т. 1.: Поезії. – 501 с.
26. Санакоєва Н. Д. Почуття провини – рушійна сила життєвої філософії Роксолани і Євпраксії з однойменних романів П. Загребельного / Н. Д. Санакоєва // Вісник Запорізького державного університету. – Запоріжжя, 2002. – № 2. – С. 1–4.
27. Слабошпицький М. Він Загребельний, бо він – Загребельний / М. Слабошпицький // Загребельний П. А. Євпраксія: Роман. – Харків: Фоліо, 2002. – 382 с.
28. Слабошпицький М. За гамбурзьким рахунком: читацькі маргінали та варіації на тему Павла Загребельного / М. Слабошпицький. – Київ: Ярославів Вал, 2004. – 222 с.
29. Фащенко В. Павло Загребельний. Нарис творчості / В. Фащенко. – К.: Дніпро, 1984. – 207 с.
30. Ходарева І. М. Лексико-семантичне й асоціативне поле *любов* у мові творів Павла Загребельного: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.01 «Українська мова». – Харків, 2009. – 211 с.
31. Шаховський С. Романи Павла Загребельного. Літературно-критичний нарис / С. Шаховський. – К.: Рад. письменник, 1974. – 175 с.
32. Юрченко Т. Г. Лінгвокогнітивний потенціал антропонімів та специфіка їх функціонування в художньому тексті (на матеріалі мови прози Павла Загребельного) / Т. Г. Юрченко // Вісник Запорізького національного університету. Філологічні науки. – 2012. – № 1. – С. 513–518.

Annotation

Holikova N. S. The linguocognitive space of the writer's prose of P. Zagrebelny's

The specific features of the linguocognitive space of P. Zagrebelny's novel are investigated. Its most important components are thoroughly analyzed: concepts, linguocultural and ethno-linguistic stylistic signs, individual author's generalized statements. The most important features of the conceptual sphere of

the writer's prose, defined by a number of equipolar thinking categories, are realized, which are realized in romance by antonymic linguistic and cultural concepts. Relevant features of various types of intertexts – quotations and folklorisms – are identified. There is an emphasis on "borrowing", the protocources for which are works of fiction of Ukrainian and foreign writers. Functional-semantic connections of quotations and folklore in the intersemiotic field of P. Zagrebelny's fiction are revealed. Generalized statements – The writer's wisdom is organized ideographically. They substantiate their structural-semantic differentiation into conceptual groups, within which aphorisms, wing words, philosophical reflections, which mostly represent antonymic and synonymous semantic relations between components, are distinguished. The conclusion is made that P. Zagrebelny's linguistic thinking tends to gravitate mainly to the Sofia method of philosophizing, which is oriented to the openness of man to the world of possibilities, to polyphony and creative diversity of human thought. Relevant features of individually author's generalized utterances, which are structurally-semantic variant, transformative about ethno-linguistic signs of the linguistic-cultural universe, are identified. It is emphasized that in speech-making prose many wisdom appear as a result of stylization of pearls of oral folk art. The functions of aphorisms, winged words and philosophical reflections in the writer's novels are analyzed.

Key words: individual-linguistic picture of the world, artistic discourse, concept, intertext, quotation, folklore, generalized expression.

УДК 821.161.2–06.09

О. В. Гонюк (м. Дніпро)

ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОГО ОПИСУ В РОМАНІ П. ЗАГРЕБЕЛЬНОГО «ДИВО»

У статті висвітлено специфіку семантико-функціонального навантаження художніх описів у романі П. Загребельного «Диво». Визначено такі маркери індивідуально-авторського стилю, як розважлива оповідність та розлогі, емоційно-експресивно забарвлені описи. Розглянуто своєрідність портретного, пейзажного описів та інтер'єру, їх ретардаційну, інтродуктивну, психологічну та символічну функції. Увагу акцентовано на виразній антропоцентричній спрямованості пейзажів як засобу поглибленого розкриття образу персонажа та моделювання його внутрішнього стану.

Ключові слова: опис, ретардація, наративна пауза, візуалізація, «якір сприйняття», внутрішній світ, стан, психологізація.

В статье освещается семантико-функциональная сущность художественных описаний в романе П. Загребельного «Чудо». Выделены маркеры индивидуально-авторского стиля: рассудительная повествовательность, широкие эмоционально-экспрессивные описания. Рассматривается специфика портретного, пейзажного описания, интерьера, их ретардационная, интродуктивная, психологическая и символическая функции. Внимание акцентировано на выразительности антропоцентрической направленности пейзажа как средства углубленного раскрытия образа персонажа, моделирования его внутреннего состояния.

Ключевые слова: *описание, ретардация, нарративная пауза, визуализация, «якорь восприятия», внутренний мир, состояние, психологизация.*

Жанрово неоднорідний, тематично багатий доробок П. Загребельного, незважаючи на велику кількість літературознавчих праць, сьогодні остаточно не досліджений і не поцінований. Проза «великого зодчого» української літератури представлена майже всіма літературними жанрами: авантюрний роман, пригодницький детектив, історичний роман, традиційний роман характерів тощо. Історичну романістику майстра слова презентують твори «Диво» (1968), «Первоміст» (1972), «Смерть у Києві» (1973), «Євпраксія» (1975), «Роксолана» (1980), «Я, Богдан» (1983).

Романний дискурс П. Загребельного всебічно досліджений у наукових розвідках В. Дончика [6], М. Наєнка [15], В. Панченка [17], М. Слабошпицького [18], В. Фашенка [19] та ін. На думку В. Балдинюк: «Павло Загребельний належить до того типу авторів, які невпинно еволюціонують і тематично, і стилістично, переосмислюючи культурні архетипи і символи» [1, 15]. Роман «Диво» відкриває цикл творів митця про Київську Русь, П. Загребельний працював над ним протягом 1962–1968 років. Це твір про «золотий вік» Київської Русі, правління Ярослава Мудрого та створення Софії Київської. Роман неодноразово привертав увагу літературознавців. Багато з них зупинялися на розгляді питання історичності зображеного в ньому світу (Ю. Бондаренко [3], М. Ільницький [10], Н. Зборовська [9]); на визначенні жанрової його специфіки (О. Ковальчук зазначає, що «Диво» – роман-фреска [11], а М. Кондратюк переконливо доводить, що твір належить до романів «зв'язку часів» [12]). Наукові пошуки І. Грищенко [5], Р. Котляренко [13] спрямовані на вивчення особливостей художньої реалізації концепції митця й мистецтва в романі «Диво»; Н. Білик [2], С. Нестерук [16] зосереджують увагу на ключовому знакові-символі твору – Софії Київській.

У вивченні індивідуального стилю автора «Дива» важливе місце має посідати дослідження специфіки художнього опису. Проте до сьогодні цей аспект твору П. Загребельного є недослідженим, що й зумовлює актуальність нашої розвідки. Отже, мета – класифікувати описи в романі та з'ясувати їх семантико-функціональне навантаження.

У літературознавстві традиційно під художнім описом розуміють «поширений композиційно-стилістичний спосіб викладу матеріалу в художньому, передусім епічному творі» [14, 156]. За «Літературознавчою енциклопедією», функція опису, або дескрипції, полягає «у послідовному відтворенні логічних зв'язків між явищами, поняттями, фіксуванні окремих ознак, рис, властивостей персонажів, зображуваних краєвидів, інтер'єрів, предметів тощо» [14, 157]. Він складається з теми та сукупності підтем, може мати різні ступені детальності, точності, бути об'єктивним, суб'єктивним, типовим, стилізованим, декоративним, пояснювальним тощо. Проявом суб'єктивізації опису є тяжіння письменників-сентименталістів і романтиків до пейзажних описів та всього того, що може виявити ліризм, розчулити читача, реалістів – до стислих, зосереджених на виразних деталях, психологічних описів, модерністів – до експресивного опису, що підсилює напругу події.

За Ж. Женеттом [7], опис – статична композиційно-мовленнєва форма, тісно пов'язана з особою, місцем, умовами, у яких відбувається перебіг дії. Учений розрізняє три типи опису: портретний, пейзажний, опис інтер'єру. Завжди номінативним й оцінним описом є портретний, саме цей тип опису експліцитно містить авторську оцінку, вказує на розподіл симпатій чи антипатій. За пейзажем традиційно закріплене значення статичного тла подій, проте пейзажні описи мають виразну антропоцентричну спрямованість, оскільки образ природи постає не як самоціль, а як засіб поглибленого роз'яснення образу персонажа та його стану. На думку науковця, найважливіше правило під час опису – візуалізація, «створення в голові читачів візуальних образів» [7, 24].

О. Горшенєва відзначає такі функції описів: створення яскравої, зрозумілої читачу картини того, що відбувається: «Працюючи над створенням “картинки”, автор повинен зберігати послідовність подій, використовувати деталі, емоційно значимі слова. Водночас опис дозволяє створити “якір сприйняття” – опис героя за допомогою яскравої деталі, що запам'ятовується й “чіпляє” читача» [4, 55]. Дослідниця акцентує ретардаційну функцію опису щодо розгортання дії, зазначаючи, що опис стосовно неї є різновидом інформаційної ампліфікації: подається на початку твору (панорамна презентація місця подій і характеристика головного героя) і під час вводу нових персонажів виконує важливу «інтродукційну» роль [4, 49]. Як зауважує М. Шимон, у творах реалізуються такі функції опису, як інформативна, композиційна, фокалізаційна (як спосіб передачі імплікованої інформації про суб'єкт

опису), естетична, індексальна (висловлювання, що опосередковано сигналізує про спливання часу), пізнавальна й інтерпретаційна, метатекстова та метасюжетна [22].

У романі П. Загребельного «Диво» своєрідним маркером стилю письменника є розважлива оповідність та розлогі, емоційно-експресивно забарвлені описи. Завдання пейзажного опису – бути загальним тлом подій або виконувати психологічну функцію: розкривати внутрішній світ героїв, передавати їх внутрішній стан. Наприклад, посварившись із товариством у кафе через вродливу жінку, художницю Таїсу, Борис Отава прагне тиші й споглядання морських краєвидів: *«Дивна порожнеча була в нього в грудях, у голові, йшов швидко, широкі білі плити твердо слалися йому під ноги, здаду долинали до нього уривки людських розмов, накочувалися раз по раз пошуми моря...»* [8, 18].

Описи в «Диві» виконують загальну ретардаційну функцію, зокрема на початку кожного нового розділу роману подається панорамна презентація місця подій, характеристика героїв. Вступне слово автора-оповідача на початку кожного розділу традиційно супроводжується розлогим описом, який локалізує місце дії, вписує оповідь у час і простір. Таким, наприклад, є опис, поданий у першому розділі «1965 рік. Провесінь. Надмор'я», інтер'єру кафе «Ореанда» та краєвиду, що відкривається з вікна, у якому збиралися інженер, поет, лікар та професор Борис Отава: *«якщо вже всі вони збиралися щодня в кафе “Ореанда”, зваблені широким небаченим вікном, то важило не саме вікно і море, що заливало його вщерть, а просто гілочка невідомого дерева, яке росло перед кафе, росло десь унизу»* [8, 8]. За допомогою прийому «ока камери» увага фіксується на дрібниці, образі-деталі, гілочці, *«що несміливо стриміла збоку, ще по-зимовому чорна, кострубато-незграбна, мов уламок абстрактної скульптури або небачений корал...»* [8, 9]. З образом дерева, що ось-ось має вибухнути цвітом, пов'язана семантика буяння весни, молодості, оновлення життя, духовного відродження, і саме споглядання квітучого дерева створює атмосферу релаксу курортників: лікаря, інженера, поета й Отави.

Ретардаційну функцію виконують екскурси в минуле, своєрідні історичні довідки, що допомагають відтворити колорит доби: *«А то були дивні, каламутні часи. Часи, коли люди дозрівали швидко, старіли рано, часи, коли чотирнадцятилітня королева наказувала задушити вночі свого шістнадцятилітнього чоловіка <...>. То були часи, коли ніхто нікому не вірив, коли вчорашній союзник, одержавши зарплату, сьогодні виступав проти тебе, коли князь, поклявшись на хресті перед іншим князем, що дотримуватиметься миру, влучивши хвилю, відрубав мечем голову тому, з ким тільки-но замирився»* [8, 64]. Описи давніх слов'янських звичаїв, обрядів вкладені в уста діда Родима, Ситника: *«Звичай у нас був класти*

небіжчикові в могилу одіж, зброю, коштовності. Жертви приносили до вогнища, на якому спалювали вмерлих...» [8, 44].

Портретний опис виконує інтродуктивну функцію, оскільки вводить у текст нових персонажів, як головних, так і другорядних. Наприклад, за допомогою портретно-психологічного опису інженера повідомляється, що це *«кучерявий молодий здоровань, наймолодший з усіх, трохи по-жіночому кокетливий і надзвичайно сучасний у кожному поруху, в кожному вчинку й навіть слові» [8, 8].* Портретно-психологічні описи героїв (Сивоока, князів Володимира та Ярослава, Гордія Отави, Адальберта Шнурре) у тексті переважно розпорошені й поступово доповнюються новими штрихами. Монолітно виписаними є, як правило, жіночі образи (художниця Таїса, Забава, Величка) та ін. Портретно-психологічний опис Бориса Отави та опис його життєвого шляху розпорошений, ретроспективний, твориться поступово, шляхом нанизування деталей. У першому розділі «1965 рік. Провесінь. Надмор'я» зображено зрілого чоловіка, професора Бориса Отаву, а в розділі «1941 рік. Осінь. Київ» він впізнається в образі зляканого підлітка, високого худого хлопця, котрий серед старих і молодих, серед дітей і сивих дідів за колючим дротом виглядав свого ув'язненого фашистами батька – професора Гордія Отаву.

Портретно-психологічний опис князя Володимира побудований на візуальних враженнях Сивоока, при цьому акцентовано на виразі очей князя: *«Він наштотхнувся на тверді очі, байдужі, як виступаючий з води камінь, ті очі дивилися на нього і не на нього, вони дивилися мовби крізь нього, але й не крізь нього, вони все бачили і водночас – нічого, для них не існувало нічого на світі, крім них самих, вони жили власним світом, власними клопотами, втомою, знаннями, занепокоєністю» [8, 167].* Опис Володимира Великого подається також крізь призму свідомості та сприйняття непокірного сина Ярослава, якого з дитинства матір Рогніда навчила ненавидіти батька: *«Ненависть прийшла передовсім од матері, Рогніди, прийшла в нічному притаєному шепоті...» [8, 190].* Деталі одягу героїв психологізують опис, набуваючи функції оцінних характеристик, зокрема таким є опис картуза безіменного торговця антикваріатом, котрий відвідав Гордія Отаву: *«Картуза свого тримав у руці, то був типовий передвійський винахід наших кравців: щось наполовину військове, наполовину міліціонерське, наполовину жокейське, але його охоче носили, надто ж ті, хто велику вагу надавав одягові, сподіваючись з його поміччю надолужити все те, чого не вистачало в характері: насамперед чоловічої твердості й мужності» [8, 170].*

Символічну функцію виконує опис Софії Київської як осередку духовності, культури, історії. Образи храмів у романі набувають символічно-сакрального значення духовності та краси й відтворюються очима Сивоока, при цьому автор наголошує на впливі краси на душу героя: *«він не знав, де він і хто він, забув про все на світі, хотілося плакати, як*

давно колись на темному шляху, але плакати вже не від ляку й безнадії, а від захвату тим буйно-дивним світом барв, який він носив у собі, та не знав про це, а відкрив тільки нині, тільки тут, у сизо-вишневих безмежжях співаючого, сяйливого храму» [8, 97].

Інтертекстуальним вкрапленням у творі є опис синьої квітки, котру Сивоок здобуває для дівчинки Велички, що є алюзією на образ цвіту папороті або відсилає до «Червоненької квіточки» С. Аксакова.

Київський простір – це не лише відкритий простір вулиць і майданів міста, а й локалізований простір житлових помешкань, храмів і кав'ярень. Інтер'єр є своєрідним маркером доби, оскільки виражає тогочасні архітектурні смаки. Описи довкілля суголосні відчуттям Гордія та Бориса Отави, Сивоока, Адальберта Шнурре. Просторовий образ Києва твориться переважно за допомогою колористичної художньої деталі: *«Тепер Сивоок знав, що Київ – це й не білі боярські дома, і не гостроверхі церкви з дерева потемнілого й восково-чистого, і не хрести, чорні а чи золоті, і не кам'яні тереми, сірі, з червоними наличниками вікон, і не зелена трава захисних валів, і не жовта глина пагорбів, і не сріблясті піски Дніпра і Почайни, – Київ назавжди тепер позостанеться для нього вишнево-сизим розспіваним світом, в якому живуть усі барви, вичарувані колись для малого дідом Родимом» [8, 108].* В описі входження Сивоока й Лучука в Київ використана дієслівна градація, що посилює динаміку дії: *«то не вони вступали в Київ, а Київ наступав на них, спадав з своїх пагорбів, приголомшував, знетямлював. Диво брало, як могло вміститися на такому скупому клапті землі стільки будівель, стільки люду, стільки руху, гуку, клекотняви. Хтось кудись ішов, квапився, а хто й просто собі стояв, видивляючись на світ божий, рипіли вози, іржали коні...» [8, 92].* Реальність образу Києва підкреслюється і через використання ономастичних та топографічних деталей: назви будинків і вулиць, конкретні адреси.

За допомогою описів у романі П. Загребельного уповільнюються оповідь, дія, створюються «нарративні паузи». Наприклад, описуючи внутрішній стан князя Ярослава, який сидів біля озера й не відчував холоду (*«Князь Ярослав сидів над гарним озерцем – синювата латочка серед старих білих беріз, сидів уже давно, не помічав, що його чоботи з дорогого тіму, саджені по швах і на підборах самоцвітами, глибоко вгрузли в м'яке дерновиння.., м'яка шкіра розмокла, ноги князеві, власне, викупувалися в воді, але він того не зауважував, а може, так було ще й ліпше, бо холод у ногах відтягував пекучі думки, якими нуртувала князева голова» [8, 194].*), автор вмотивовує його ставлення до батька, князя Володимира. За допомогою екскурсу в минуле, спогадів про дитинство обґрунтовується нелегке рішення Ярослава підняти Новгород проти Києва: *«...Ще довго сидів Ярослав над озеречком, ноги йому зовсім закоцюбли в просиненій першими осінніми прихолодками воді, але він уперто не*

помічав того, ворухив губи в молитві, загинав пальці на руках, перелічуючи всі гріхи, неправди й кривди, завдані йому, його матері...великим князем Володимиром» [8, 199].

Отже, у романі П. Загребельного «Диво» своєрідними маркерами стилю письменника є розважлива оповідність та спостережливі описи. Наративний темпоритм твору уповільнюється завдяки описовості. Провідні функції описів – ретардаційна, інтродуктивна, символічна та психологічна. За допомогою описів у романі передаються окремі ознаки, риси, властивості героїв, пейзажів, інтер'єрів, предметів. Опис охоплює часовий і просторовий аспекти, а також спрямований на відтворення ліричного переживання, специфічної атмосфери.

Список використаних джерел

1. Балдинюк В. Наративні моделі сучасної прози (за творчістю Павла Загребельного та Валерія Шевчука): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: 10.01.06. – К., 2004. – 20 с.
2. Білик Н. Міфологічний вимір ключового знака-символу в романах П. Загребельного «Диво» і «Первоміст» та І. Андрича «Міст на Дрині» / Н. Білик // Слово і Час. – 2009. – № 10. – С. 66–76.
3. Бондаренко Ю. Феномен історичності в романі П. Загребельного «Диво» / Ю. Бондаренко // Дивослово. – 2006. – № 2. – С. 2–8.
4. Горшенева Е. С. Портрет персонажа в системі целостного художественного тексту / Е. С. Горшенева. – К.: Лыбидь, 1984. – 146 с.
5. Грищенко І. Велике таїнство творення. Урок вивчення роману П. Загребельного «Диво» / І. Грищенко // Дивослово. – 2009. – № 7–8. – С. 68–70.
6. Дончик В. Істина – особистість: Проза Павла Загребельного: [літературно-критичний нарис] / В. Дончик. – К.: Рад. письменник, 1984. – 248 с.
7. Женетт Ж. Повествование и описание / Ж. Женетт // Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Т. 1. – 400 с.
8. Загребельний П. А. Диво: [роман] / П. А. Загребельний. – Х.: Фоліо, 2007. – 638 с.
9. Зборовська Н. Влада і свобода в романах П. Загребельного / Ніла Зборовська // Слово і Час. – 2011. – № 10. – С. 3–23.
10. Ільницький М. Хай відають нащадки (Історична тема в романі С. Складенка «Володимир» та П. Загребельного «Диво») / М. Ільницький // Вітчизна. – 1977. – № 11. – С. 155–165.
11. Ковальчук О. Романи Павла Загребельного. «Диво» / О. Ковальчук // Ковальчук О. Аналіз творів шкільної програми. – Ніжин: «Просвіта», 1996. – 80 с.
12. Кондратюк М. Жанрова специфіка українських романів зв'язку часів / М. Кондратюк // Вісник Житомирського педагогічного

університету. Серія: Філологічні науки. – Житомир: РВВ Житомирського педагогічного університету імені І. Франка, 2004. – Вип. 15. – С. 146–149.

13. Котляренко Р. І. Велике таїнство творіння в романі П. Загребельного «Диво» / Р. І. Котляренко // Вивчаємо українську мову та літературу. – 2004. – № 12. – С. 7–8.

14. Літературознавча енциклопедія: У 2 т. / [авт.-укл. Ю. І. Ковалів]. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – Т. 2. – С. 156–157.

15. Наєнко М. Загребельний під козацьким хрестом / М. Наєнко // Літературна Україна. – 2017. – 31 серпня. – С. 3.

16. Нестерук С. Образи-символи в творчості П. Загребельного / С. Нестерук // Слово і Час. – 1999. – № 8. – С. 62–65.

17. Панченко В. Золота нить історії: ми з Київської Русі / В. Панченко // Сила м'якого знака, або Повернення Руської правди. – К., 2011. – С. 281–289.

18. Слабошпицький М. З книги століть, з голосу історії (історичні романи П. Загребельного) / М. Слабошпицький // Українська мова й література в школі. – 1986. – № 4. – С. 12–17.

19. Фащенко В. Павло Загребельний. Нарис творчості / В. Фащенко. – К.: Дніпро, 1984. – 207 с.

20. Шимон М. Опис як важлива композиційно-мовленнева форма в авторському мовленні роману Е. Хемінгуея «Прощай, зброе!» / М. Шимон // Сучасні філологічні дослідження та навчання іноземної мови в контексті міжкультурної комунікації: Збірник наук. праць / [за ред. В. В. Жуковської, О. А. Черниш]. – Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2014. – С. 307–310.

Annotation

Goniuk O. V Features of artistic description in the novel by P. Zagrebelny "TheMiracle"

The semantic and functional load of artistic descriptions in P. Zagrebelny's novel "TheMiracle" is explored in the article. The specifics of portrait, landscape and interior descriptions are revealed, their retardation, introductory, psychological and symbolic functions are investigated. It is revealed that in P. Zagrebelny's novel "TheMiracle" the writers of the writer's style are sensible narrative and observational descriptions. The narrative temperament of the work is slowed by its descriptiveness. The leading features of descriptions are retardation, introductory, focal, symbolic, and psychological. The descriptions in the novel convey certain features, traits, properties of characters, landscapes, interiors, objects. The description covers temporal and spatial aspects, as well as aimed at reproducing lyrical experience, a specific atmosphere. The specificity of the nominative-evaluative portrait description is revealed, which explicitly expresses the author's evaluation, testifies to the distribution of sympathies or dislikes in P. Zagrebelny's novel.

Landscape description has traditionally served as a static background for events. The distinct anthropocentric orientation of the landscape description, which in the novel is not an end in itself, but a means of in-depth explanation of the character's image and his condition, is traced.

*It is revealed that the description in *Diva* performs a retargeting function of unfolding an action: it is a kind of informational amplification, since it is presented at the beginning of the work as a panoramic presentation of the scene and characterization of the main character. Descriptive excursions into the past also play a retargeting role. These unique historical references help to recreate the color of the day. Consequently, we have become familiar with the markers of the writer's style, such as sensible storytelling and other emotionally-expressive narratives. With the help of the descriptions P. Zagrebelny models the picture of the world, the description creates an "anchor of perception" – the image of the hero, which is based on a bright artistic detail.*

Key words: *description, retardation, narrative pause, visualization, "anchor of perception", inner world, state, psychologization.*

УДК 821.161.2–311.6.09

Н. І. Заверталюк (м. Дніпро)

ЛЮДИНА В ПОВОЄННОМУ ЧАСІ В ХУДОЖНІЙ СВІДОМОСТІ ПАВЛА ЗАГРЕБЕЛЬНОГО

У статті висвітлено своєрідність зображення в прозі П. Загребельного повоєнного світу другої половини 40-х – початку 50-х років ХХ ст., еволюції пафосу його презентації від оптимізму подолання руїн, завданих війною, до драматизму психологічного сприйняття його фронтовиками, зумовленого ідеологічно-політичними засадами влади знецінення людини й переслідування неугодних. Детально розглянуто характер художньої реалізації труднощів входження героїв-фронтовиків у цей світ, функціональність у їх відтворенні опозицій оптимізм / драматизм, «великі переможці» / «жалюгідні гвинтики»; концептів байдужість, беззахисність, життя, вічність; концептуальність питань: «Хто ми сьогодні?», «Чому вчить війна?». У такому контексті розглянуто й специфіку викриття письменником соціуму, держави.

Ключові слова: *повоєнний світ, «жахливі воєнні руїни», пафос, опозиція, герої-фронтовики, «антрацитовий чоловік», травматичний нерв, психологічний стан, сатира.*

В статье освещено своеобразие изображения в прозе П. Загребельного послевоенного мира второй половины 40-х – начала 50-х годов XX ст., эволюции пафоса его презентации от оптимизма преодоления руин войны до драматизма психологического его восприятия фронтовиками, обусловленного идеологически-политическими установками власти на обесценивание человека и преследования неугодных. Детально изложено характер художественной реализации трудностей вхождения героев-фронтовиков в этот мир, функциональность в их интерпретации оппозиций оптимизм / драматизм, «великие победители» / «жалкие винтики»; концептов безразличия, незащитность, жизнь, вечность; концептуальность вопросов: «Кто мы сегодня?», «Чему учит война?». В таком контексте рассмотрено и специфику разоблачения писателем социума, государства.

Ключевые слова: *послевоенный мир, «ужасные военные руины», пафос, оппозиция, герой-фронтовик, «антрацитовый человек», травматический невроз, психологическое состояние, сатира.*

Проблема людини в повоєнному часі – часі миру, здобутого високою ціною, привернула увагу українських письменників відразу після закінчення Другої світової війни, перші ж кроки до її художнього осягнення були зроблені вже після звільнення України від гітлерівської окупації. У пізнанні повоєнного стану людини, яка пройшовши через вогонь війни (рани, нанесені нею, ще живі, як і пам'ять про втрати близьких і рідних, домівки), зіткнулася з труднощами подолання наслідків війни, духовних і матеріальних. Серед перших творів, у яких було активізовано соціально-психологічне зображення повернення людини після випробувань війною до миру, коли все ще нагадувало про неї (О. Копиленко «Лейтенанти» (1947), В. Козаченко «Нові потоки» (1947), О. Гончар «Микита Братусь» (1950) та ін.), за глибиною реалізації усвідомлення людиною глобальності завдань, що постали перед нею, і своєї ролі у відродженні України, вирізнявся роман Юрія Яновського «Жива вода». Його задум визрівав у нарисах письменника ще в часи війни, у яких він оповідав про побачене ним під час поїздки селами, тільки-но визволеної від ворога України, рідним краєм на Кіровоградщині (1943–1944) та в репортажах і нарисах з Нюрнбурзького процесу – суду над фашистськими воєнними злочинцями, де як кореспондент газети «Правда України» перебував майже рік (20.11.1945 – 1.10.1946): «Шляхи війни» (1943); «Сонце України», «Ми чуємо вас» (1944); «По Україні» (1945) та ін.

Роман «Жива вода» було опубліковано в журналі «Дніпро» 1947 року (№ 4–5) і того ж року він вийшов окремим виданням (Київ: Радянський письменник, 1947. 436 с.). У цьому творі Ю. Яновського йшлося не лише про успішну відбудову життя на території (передусім

сільської), зруйнованій гітлерівськими окупантами, а і їх переживання болю втрат і нових випробувань, уже за мирного часу. Людина і світ у «Живій воді» були художньо презентовані в ракурсах героїчного й драматичного. Життєва правда зображеного в «Живій воді», чіткість виокремлення особистості, реалістично-романтичний стиль їх художньої реалізації зумовили популярність твору серед читачів і критиків. Останніми роман був оцінений позитивно. Як літературне явище він був відзначений і на засіданні секції прози СПУ (12.04.1947). Та після постанови ЦК ВКП(б) «Про журнали “Звезда” і “Ленинград”» (14.08.1946) і в Україні розгорнулася огульна, воістину «голобельна» критика творів українських письменників («Слово про рідну матір» і «Я – син країни Рад» М. Рильського, «Любіть Україну» В. Сосюри та ін.). З вересня 1947 року її об'єктом став і роман Ю. Яновського «Жива вода». Після публікації в «Літературній газеті» рецензії М. Мар'ямова «Новий роман Юрія Яновського» її автора обвинуватили в тому, що той не помітив у романі «хибні концепції», і почали їх вишукувати.

На вересневому Пленумі СПУ (16–20.09.1947) жодного позитивного слова про роман «Жива вода» не було сказано. Тональність виступів на пленумі була задана доповіддю Л. Кагановича,¹ який присвятив розгрома роману півгодини. Його оцінки: «Это не живая вода, а мертвая»; у ньому «багато “собак”», «інвалідів», «нелюбові до людей», «желчі» у ставленні до них; герої-селяни показані «босими» й «бідно одягнутими»; «шість інвалідів на шести ногах» [8] тощо. До цих звинувачувальних оцінок роману «Жива вода» Кагановичем надто ретельні критики-слуги влади додали найвражаючу – «націоналізм». Л. Санов навіть виніс це означення в заголовок своєї статті «Націоналістичними манівцями. Про роман Ю. Яновського “Жива вода”» [7]. Авторіві було запропоновано «переписати» твір. Переживаючи цей стан, Ю. Яновський запише у своєму щоденнику: «Поховали “Живу воду” метрів на десять під землею» [1, 289].

Інший її варіант під назвою «Мир» було опубліковано після смерті автора 1956 року. Узагальнюючу оцінку роману озвучив А. Тростянецький у книзі «Крила романтики». Нагадавши, що в «Живій воді» Ю. Яновський не показав належним чином «трудовий подвиг народу», не возвеличив Україну, керовану «партійними керівниками», що «художні настанови автора увійшли в протиріччя із задумом», в основі якого була «велика патріотична ідея» [10, 137–138], саме А. Тростянецький зробив висновок, що Ю. Яновський, переробляючи «Живу воду», «йшов вірним шляхом» [10, 40].

¹ Каганович Лазар (1893–1991) – радянський державний діяч; 1925–1928 – генеральний секретар ЦК КП України – саме в цей період було активізовано політику переслідувань творчої інтелігенції (М. Хвильового, О. Шумського та ін.). З 1947 до початку 1953 знову перший секретар ЦК КП(б) України – і знову переслідування творчої інтелігенції [11, 588–589].

У таких умовах розвитку української літератури повоєнного періоду побачили світ новели Павла Загребельного, у яких виразно простежується своєрідність бачення світу, що тільки-но вийшов з війни, людини в ньому (людини – демобілізованого воїна; людини, звільненої з фашистської неволі, чи й спостерігача на відстані). Зображуючи їх у новелах «Вічне життя», «Вчитель», «Ірка–Борька» та ін., що ввійшли до збірки «Новели морського узбережжя» (1958), якій критики та літературознавці не приділили належної уваги. Саме в цих новелах П. Загребельний виокремив мотиви самотності як результату втрати близьких, рідних, пам'яті про них, самовідданості людини праці в ім'я майбутнього країни. Так, у новелі «Вічне життя» письменник оригінально трактує одвічну опозицію життя – смерть, звертаючись до, на перший погляд, незвичайних ситуацій, в епіцентрі яких у розвитку сюжету постає образ труни. У першій з них герой Панас Федорович Дейнега (односельці називали його Фанасій), коли йому виповнилося 60 років, за традицією свого роду, майструє труну для себе. Наступна ж після цієї характерної деталі заява скорельовує увагу на її (образ труни) актуальність: *«Через тиждень <...> почалася війна»* [2, 213], що одразу ж її заперечує: *«Не до труни було...»*. Його син, голова сільради, *«виводив людей копати окопи»*, організовував вивід корів *«кудись у тил»*, випроваджував разом із жінками *«на фронт чоловіків»* [2, 113]. Не думав про смерть і Панас Федорович, коли під загрозою Вітчизна: він з онуком знищує групу німецьких солдатів, які примушували провести їх до місця розташування партизанського загону, а сам приєднується до останніх. І в повоєнний час йому не до труни: війна забрала багатьох його односельчан, як і його рідних (дружину розстріляли гестапівці, загинули син і онук): *«Не час помирати <...>. Живий про живе думає»* [2, 117].

Символічно-метафоричний зміст образу труни оприявнюється через гумористичні зауваження: простір труни не на кладовищі, а на горищі; у ній – яйця, які збирає на продаж стара жінка, якій Панас надав притулок, бо у війну вона втратила свою хату. Такі, не властиві труні якості, ще й відтінено ситуаційно: хлопчак, дізнавшись про сховану на горищі труну, вирішують її викрасти, аби з її дерева човен зробити. Виявивши їх за здійсненням свого наміру, Панас Федорович віддає їм труну, бо як він вважав: *«Вмирати було ніколи, та й права не мав, бо лишився один з свого роду»* [2, 123]. У такій незвичній формі П. Загребельний утверджував силу духу людини, її нескореність обставинам. Ідея вітаїзму духу людини художньо реалізується в наступній характеристиці героя, у якій ідеться про його працю на фермі, поїздки з тими ж хлопчакми – крадіями труни – по Україні в пошуках, зокрема в інших колгоспах *«Червоної степової породи корів»*, аби відновити продуктивність ферми та про досягнення цієї мети. Логічними в такому контексті є слова зоотехніка, який успадкував місце праці Панаса Федоровича, коли той захворів і – «помирив»: *«Заслуги*

Панаса Федоровича перед нашим колгоспом великі <...>. Вся його сім'я билася за нашу землю, а після війни він сам зробив, мабуть, більше, ніж десяток сімей» [2, 135]. Ця фінальна оцінка героя завершується лаконічною фразою батька Санька-зоотехніка, найближчої по життю до Панаса людини: «заслужив вічну славу і вічне життя своїм героїзмом...» [2, 136]. Геройством, як засвідчено в сюжеті новели, людини праці, творця і захисника своєї рідної землі.

У новелі «Ірка-Борька» не менш оригінально розгорнуто тему пам'яті про тих, хто не повернувся з виру війни. Герой цього твору Федір Петрович Киричок, увінчаний двадцятьма бойовими орденами та вісьма медалями, зберігає стару бритву *«як згадку про битви на фронті»*, про тих *«своїх друзів, яких вже йому ніколи не судилося бачити»* [2, 62]. Не судилося бачити батька і юній героїні новели, яка на знак пам'яті про нього додає до свого імені – Борька, свято дотримується його і в написанні, і в представленні себе іншим, хоч і переживає нерозуміння однокласників, насмішки хлопців. Для неї ж це святе ім'я, бо батько так мріяв назвати хлопчика, а народилася Ірка. От коли батько загинув, вона й озброїлася цим іменем – як повернення до мрії батька. Це почуття вірності пам'яті, у такій незвичній формі, знаходить підтримку вчителя. Саме Федір Петрович, фронтовик, капітан (з розвитком сюжетної лінії вчитель – Ірка-Борька до його характеристики додано чимало деталей і біографічного, і подієвого плану його життя після війни), а в мирний час – учитель своїм словом, співчуттям, словом про стійкість людини в протистоянні незгодам, та й таким, хай ще не зовсім розуміючим світ і людину в ньому підтримує дівчинку, зокрема в розмовах на березі моря. Ця просторова точка спілкування учителя й учениці набуває символічного змісту в розкритті мотиву звільнення дівчини від відчуття відчуженості себе серед однокласників і декого з односельців, пробудження в ній почуття волі.

На тлі зображення стосунків Ірки-Борьки з односельцями й антитетичних їм – з учителем у новелі «Ірка-Борька» виокреслюється опозиція герой / антигерой. Уособленням першого у творі постає образ Кириченка, а антигероя – образ директора школи, тиловика під час війни (*«від передової врятувала дружина-лікар»* [2, 62]), пристосовання. Аналогічна опозиція знайде своє продовження в одному з останніх романів П. Загребельного – «Юлія, або Запрошення до самовбивства» (2001).

Роман «Юлія, або Запрошення до самовбивства» привернув увагу літературознавців передусім своєрідністю художньої інтерпретації мотиву кохання, його спрямованості на опозицію життя / смерть, поєднанням у вираженні почуттів чоловіка і жінки в їх взаєминах «ознак непорочності й сексуальності» [5, 80]. Керуючись гендерною стратегією аналітичного осмислення тексту, літературознавці зосереджуються на розгляді сюжетної лінії героя (Шульги) і жінки – Юлії (їх п'ятеро, але на рівні свідомості та підсвідомості героя вона одна, кохана), специфіці виражених у романі

почуттів чоловіка і жінки, в основі яких його тяжіння до жіночого тіла. Одностайні літературознавці й у визначенні як основної – ідеї пошуку ідеальної жінки, її возвеличенні автором, створенні останнім нової моделі жінки – Бога, ідеалу вічності: «Вище за Бога» [6, 69], «жінка вічність» [9, 68], «втілення ідеалу вічності» [5, 79] тощо.

Нове бачення концептуальності позиції чоловік / жінка оприявлено в статті Ніли Зборовської «Влада і свобода в романах Павла Загребельного». Досліджуючи історичні романи письменника в ракурсі заданої квінтесенції світу влади, ідентичності чи полярності його до світу свободи, їх пов'язаність з ідеєю державності, у досягненні якої формується особистість жінки, не відкидаючи й такого потенціалу (акцентованого в романі) у взаєминах чоловіка і жінки як «еротика української мужності, коли в основі чоловічої історії лежить глибинно пережита, але аристократично пережита стримана пристрасть» [4, 4–5], Ніла Зборовська перекидає місток до роману «Юлія...» П. Загребельного. Поділяючи наявні в критиці тлумачення дій і почувань його героя (Шульги), дослідниця трактує його дії як «незворотно трагічну помилку», зумовлену «егоїстичним тілесним бажанням», «еротичним потягом», що призводить, на її думку, до «неусвідомленого вбивства жінки» і власного самовбивства, завершуючи таким чином «ціле століття, й завершується сам» [4, 5].

Безперечно, тема пошуку героєм ідеальної жінки в романі «Юлія, або Запрошення до самовбивства» є провідною в розвитку сюжету всіх його частин, їх поєднувальною лінією. Але в кожній із частин виокреслюється й інша, не менш важлива, ідейно-тематична сенсожиттєва формула дійсності і людини в ній, в епіцентрі якої герой і соціум. У такому контексті показовою є актуалізація в частині «Третя пригода. Борисфен» роману «Юлія...» проблеми входження людини, насамперед фронтовика, у повоєнний світ миру. Порівняно із новелами П. Загребельного 50-х років ХХ ст. та й творами інших письменників того часу, у зазначеному романі художньо реалізовано нове бачення цієї теми: не лише успішної відбудови зруйнованої війною країни, самовідданості в ній громади (робітників і колгоспників), а й повернення людини – уже колишнього воїна до миру в країні, де з новою силою відновлюється приниження людини як особистості. Згадаймо, як починається «Пригода третя. Борисфен»: *«Чотири роки по коліна в крові»*. Цією фразою автор вводить у світ іншої для фронтовиків дійсності, відразу наголошуючи на актуальності питань: ціни Перемоги, ціни Миру. У розвитку цієї ідеї і розгортається тема адаптації колишніх воїнів, зокрема тих, хто пішов на фронт ледь не зі шкільної лави, як і сам автор роману, фізичне й духовне дозрівання яких відбулося в полум'ї війни, до мирного життя в рідному краї. Їхній психологічний стан ускладнено не лише травмами війни, а й ідеологічно-політичними настановами влади. Останнє визначило двоїстість становища їх у соціумі: воїна на фронті як уособлення оптимістичного начала

й колишнього воїна, потенційно наділеного відчуттям знецінення його особистості: *«великі воїни – і маленькі люди, безсмертні переможці – і всього лиш жалюгідні гвинтики»* [3, 109]. Така зміна сприйняття самодостатності переможців у повоєнному часі викликає спротив героїв-фронтовиків. *«Не розумію я цього життя <...> – Хоч ти мене ріж, не розумію!»* – проголошує один із них (Андруша Супрун) [3, 109]. У цих словах – вираз несприйняття його поколінням імперських відносин у суспільстві, які нав'язувала влада, керуючись концепцією людини – гвинтика, яке увиразнюється завершальною тезою експозиційного абзацу третьої частини роману «Юлія...»: *«Треба було починати заново»* [3, 109], у підтексті якого прочитується ідея часу – утвердження «Я» особистості, відповідно до якої структурується сюжетна лінія людини в повоєнному часі. У її художній реалізації в «Пригоді третій. Борисфен» автор чимало уваги приділяє відзначенню деталей втрат воєнного часу: лаконічні згадки героя (Шульги) про загибель його батька *«у кременчуцькому концтаборі»*, про те, що їхній з матір'ю будиночок у Великому Лузі *«ось-ось мав би втонуту в хвилях Дніпрогесівського водосховища»* [3, 109]; образи-знаки абсолютизації повоєнних труднощів життя (глиняна хатинка Олі, зліплена нею разом із тіткою, *«вузька, як школярський пенал»* [3, 153]), підсумовуючи їх узагальнюючою тезою: *«жахливі повоєнні руїни»* [3, 163].

У частині «Пригода третя. Борисфен» П. Загребельний не конкретизує простір героїв назвою міста, як це зроблено ним в інших частинах роману «Юлія...». Він обмежується характеристичним образом: *«придніпровське залізне місто, де заводів більше, ніж людей...»*, підкреслюючи таким чином типовість буття людини не лише в межах окремого міста, а й усієї України. І все ж, письменник своєрідно розсекречує реальне місце подій, оригінально репрезентуючи в цій частині роману топографічну карту міста, місць проживання й пересування героїв (назви вулиць, районів (Карла Маркса, Дзержинського (Новодворська), Поля з її спусками до залізниці, Ігрень)), природних, культурних і побутових центрів (парк Шевченка, Озерка, лікарня Мечникова), за якими прозоро прочитується Дніпропетровський текст. Останній підтверджено прізвищами тих, реально існуючих осіб, з якими контактував Павло Загребельний під час навчання в Дніпропетровському університеті (1946–1951)¹: аспірант Вася Хоменко, Туркін, Юбкін та ін., згадані й доценти Чапля та Колбовський. Їхні характеристики неідентичні біографіям реальних персонажів із цими прізвищами. Найближчий до реального прототипа хіба-що образ Андруші Супруна, який постає уособленням Юбкіна, фронтовика-офіцера, який помер, уже будучи студентом, від ран, одержаних у боях. У ДДУ багато років по тому

¹ У романі як навчальний заклад, де навчаються герої, названо Нижньодніпровський електротехнічний інститут.

в пам'ять про нього проводилися спортивні змагання. У романі П. Загребельний залишив його – Юбка – живим, поховавши героя твору Супруна. Та це не так і важливо. Актуальною на час, зображений в романі, була проблема входження в мирне життя того покоління, свідомість якого формувалася в обставинах «по коліна в крові», пізнання ним своєї значимості в будівництві сучасного і майбутнього – свого і тих, хто поруч. Повернувшись із фронтів, вони прагнуть утвердитися в умовах «свободи духу». Але зіткнулися в мирному житті з невідповідністю їхніх прагнень світові «лакеїв», життєвим кредом яких була бездіяльність і байдужість, що ретранслювалося в їхніх тривіальних заявах: *«Нащо нам з тобою думати, коли за нас думає партія і товариш Сталін? І марксизм-ленізм за нас думає. І газета “Правда”»* [3, 111]. Логічне в цьому контексті винесене в епіцентр висвітлення теми через свідомість героїв-фронтовиків запитання: «Хто ми сьогодні?», звернене і до самих себе, і до соціуму. У зв'язку з його постановкою в зображенні опозиції Вони – соціум виокреслюється ще один аспект як психологічний, так і соціодуховний, проблеми сприйняття ними іншого, ніж сподівалися, світу після війни, що значною мірою спричинило поглиблення травматичного неврозу – як наслідку війни.

Питання «Хто ми сьогодні?» пов'язується із асоціативно розгорнутим у попередній, другій, частині роману «Юлія...» – «Пригода друга. Європа»: «Чому вчить війна?» Відповідь на нього неоднозначна. Шульга вважає, що війна *«зробила його мудрішим за всіх філософів світу»* [3, 100]. У фіналі другої частини роману висунуто проблему травматизації внутрішнього світу людини в обставинах війни. Її герої – Шульга та його співслужбовці – за обставинами часу не на передовій, на щойно очищеній від гітлерівських військ території – в одному із німецьких міст – у чеканні капітуляції ворога. Перед очима в них (не в уяві, а в дійсності) жінки з того ворожого світу, вони в одному з ними будинку. Збуджене ними тяжіння до жіночого тіла пробуджує в чоловіках-офіцерах радянської армії код завойовника, що відтінений жаданням задовольнити свої статеві потреби. Ніякі спроби завуалювати агресивність сексуальної поведінки Шульги в ситуації із Ульрікою – Улею, зокрема і його візійним відчуттям у ній його першої, ташкентської Юлії, його першого кохання і першого пізнання жінки, не здатні її приховати, як і нутро завойовника, у цьому випадку жінки. В атестації поведінки Шульги в ситуації сексу автор передусім наголошує саме на цій його рисі: *«Він ішов на цю німецьку жінку, як на останню фортецю в найбільшій <...> війні людства»* [3, 93]. Якщо йти за філософією З. Фрейда, герой П. Загребельного, принісши задоволення собі, завдав страждання іншій людині (жінці). Травмованість війною зумовила розвиток садизму в чоловікові, позбавила його почуття «велелюбства», замінивши його «насильством», що призвело до «смерті» його жертву [12, 109]. Саме в такому форматі оприявнюються в романі

стосунки Шульги з Ульрікою. Проведена з нею ніч подарувала йому насолоду й зумовила самогубство жінки.

У вираженні реакції Шульги на вчинок Ульріки П. Загребельний, відзначивши одну емоційно-подієву деталь – «здригнувся» – розгортає роздум героя про те, що ж примусило Ульріку зробити такий крок: обірвати «трагічно, безглуздо і незбагненно» своє життя. Оце «безглуздо» саме і є найвиразнішою деталлю оприявлення істинного ставлення Шульги до того, що сталося. У його роздумах про причини самогубства конкретної в даній ситуації особи, увага переключається на типовість такого явища, на його можливі причини. «Каяття за гріх, вчинений з чужинцями? Страх помсти?» – такі питання постають перед героєм. Відповідь на них, що подається в дусі фрейдівських міркувань, є сенсожиттєвим узагальненням опозиції чоловік – жінка: *«Вчора мстився переможець, сьогодні міг мститися чоловік, коли б повернувся. А вона між двома помстами <...>. І немає рятунку. Немає захисту. Чоловікові дають зброю, щоб захищаючи вітчизну, захищали й себе. А хто захистить жінку? Держава, батьківщина, залізні армії? У них завжди свої клопоти, а жінка завжди забута, завжди жертва»* [3, 102].

Така, висловлена героєм, концепція помсти є своєрідним підсумком відповіді Шульги на питання «Чому вчить війна?» («зробила його мудрішим?»). У зв'язку з цим презентовано ще одне питання: У чому ж ця мудрість? За його розумінням, як і інших героїв роману, зокрема в третій його частині, це усвідомлення того, що потрібно *«жити тільки життям одностороннім, як метелик»*, оскільки *«керують усім суцільним життям і смерть»* [3, 100]. Ця парадигма безнадійності є ознакою травмованої війною психіки, що посилюється в повоєнному середовищі, у якому опинилася людина, в душі якої поступово *«відмирає почуття “танка”, заліза»* [3, 112]. Опинилася у світі *«безнадійного убозтва»* [3, 163], голоду в *«сорок сьомому»*, здирства *«на щорічну сталінську позику, яку виривали з горла фін-агенти та всі начальники звідусюдно <...> аж до самого Кремля, до його кривавих червоних рубінових зірок»* [3, 192–193], з одного боку. А з іншого, що є найстрашнішою мітою людини – беззахисність: *«в цій нещасній державі переможців нікому було скаржитись»* [3, 165].

У такому повоєнному катастрофічному світі процвітають типи людей, яких Павло Загребельний таврує означенням «антрацитовий чоловік». Його уособленням у романі П. Загребельного є образ прокурора, типового представника влади «диктаторів», «нікчем» і «шкідників» [3, 115], як її рекомендує автор. Діяльність таких, як зображений в романі прокурор, зводиться до «переслідування», «знищення неугодовних». У його портреті акцентовано риси камінності як ознаки черствості, жорстокості в ставленні до інших (*«постать важка, масивна <...>, з кам'яним мертвим полиском, ніби антрацит»*), що відтінено кольоровим означенням «чорний» і градаційним повторюваним «антрацитовий», навіть

у згадці про його одяг (*«антрацитове пальто», «антрацитові очі і рот», «антрацитовий костюм», «антрацитовий портфель»* [3, 137]), як і неодноразово повторюване – *«антрацитовий чоловік»*.

У світі таких, як *«антрацитовий чоловік»* для героїв-фронтовиків, які душею ще там, де були *«життя і смерть»*, і щоночі яким ще сняться *«вбиті, згорілі в танках, підірвані на мінах, зариті в “братухах”, де не імен, нічого»* [3, 189], за інтерпретацією П. Загребельного, не було *«первісної чистоти»*. *«Зовнішнього ворога знищили»*, – наголошує він. Але в мирному житті, у своїй країні, зіткнулися з не менш жахливим лихом: у ній *«стали шукати ворогів у себе вдома, бити своїх, били письменників, філософів, композиторів, євреїв <...>, біологів-генетиків, мовознавців, економістів, партійних керівників і рядових комуністів»* [3, 190]. За цим переліком у романі П. Загребельного реальні партійні постанови з питань літератури і мистецтва, переселення значної частини населення із Західної України в малозаселені райони Росії, арешти й заборони життєдіяння, справа лікарів, упереджене ставлення до тих, хто не зі своєї волі опинився на окупованій ворогом території чи в концтаборах, у полоні ворога. Останнім часом, так звана нині, *«розсекречена історія»* розкриває маловідомі ще й сьогодні факти таких злочинів держави СРСР проти народу.

Роман *«Юлія...»*, як зазначено на останній сторінці, писався протягом *«1.VIII.1993 – 15.XII.1994. Конча-Озерна»* [3, 350], опубліковано через кілька років, тобто і писався роман, і прийшов до читача в час, вільний від цензорів-ідеологів комунізму. І письменник говорить відверто про *«темні каламутні життя»* людини повоєнного часу [3, 190], про *«жертви електрифікації і ... комунізму»* [3, 191]. До них світ байдужий. Такий стан приховується зовнішньою урочистістю, що ідентифікується із цинізмом фальшу: *«Місто чавуну і сталі. Урочисте місто для урочистих громадян. Урочисто ідуть на роботу. Ще урочистіше повертаються з роботи. <...> Надзвичайно урочисто святкують Перше травня і день Жовтневої революції. Урочисто живуть в комунальних квартирах, тісних, мов мурашники...»* [3, 187–188]. Ця характеристика передує наведеним вище оціночним концептам повоєнного світу. Вона його і наслідок і передтеча. У ній урочисто-пафосно відзначено кожен крок громадян у їх самовідданій праці, у згадках революційних свят. В одному невеличкому абзаці оповіді про людину у фокусі такої патетики зображення тогочасної дійсності автор шість разів вживає означення *«урочистий»* [3, 187]. Антитеза позитиву й негативу в характеристиці міста, визначеного як простір героїв (*«привабливому й страшному, прекрасному й жахливому»*), що передує тій узагальнюючій картині райського соціуму та заключне узагальнення життя окремої людини (*«Урочисто живуть в комунальних квартирах, тісних, мов мурашники. Де вони там сплять, як харчуються, як розмножуються, навіщо живуть. Хіба це має якесь значення для суспільної електрифікації»* [3, 187–188]) є своєрідною формою викриття

соціуму. У такому контексті значимими є й лаконічні сатиричні характеристики держави, на зразок: «Голодрана соціалістична держава» [3, 150]; «перебування в цій страшній і незбагненній юдолі» [3, 198].

У форматі визначеної вище антитези в романі «Юлія...» П. Загребельний виокреслює концепцію «чоловічого синдрому» як головної травми війни, що набуває апокаліптичного змісту в обставинах уже повоєнного радянського світу, у межах якого народжується відчуття своєї «неприсутності» у світі загалом [3, 114]. Його зміст розкривається шляхом градації деталей у вираженні внутрішніх переживань та поведінкових прикмет пошуків героями себе в тому «хворому» соціумі. І один із перших кроків на цьому шляху постає ситуація п'янки. У трактовці її сприйняття героями активізовано запитально-стверджувальними визначеннями того психічного стану героїв, що штовхнув їх до такого вибору: чи слабкість? Відчуття відчаю чи втрати, віри в життя? Відповідь на них ще на початку частини «Пригода третя. Борисфен», в епізоді похорону Андруші Супруна в роздумах Шульги про себе в нових для нього обставинах, порівняно із воєнними: «безправний», «безмовний», «нікому не потрібні воїни», «приречений коли не на переслідування і знищення, то принаймні на закінчення і вічне забуття» [3, 114]. Але саме життєвий код людини в ньому («Я живу всупереч усім законам природи, усім диктаторам, нікчемам, негідникам і невдатникам, я живу за себе самого і за тебе, Андрушо...» [3, 114–115]). Це внутрішнє переконання героя згодом породжує ще одне пояснення – звернення колишніх фронтовиків, а нині – студентів до алкоголю: «для великої свободи душі» [3, 111]. А саме цей порив до свободи, що започаткований у вогні війни, його «молодий дух» виводили героя у світ його майбутнього життя і пошуків своєї Юлії.

Список використаних джерел

1. Гнатюк М. Юрій Яновський: текст і авантест: монографія / М. Гнатюк. – К.: Аспект-Поліграф, 2006. – 328 с.
2. Загребельний П. Новели морського узбережжя / Павло Загребельний. – К.: Радянський письменник, 1958. – 270 с.
3. Загребельний П. Юлія, або Запрошення до самовбивства / Павло Загребельний. – Х.: Folio, 2001. – 352 с.
4. Зборовська Ніла Влада і Свобода в романах Павла Загребельного / Ніла Зборовська // Слово і Час. – 2011. – № 10. – С. 3–33.
5. Котенко К. Образ жінки як втілення ідеалу в романі Павла Загребельного «Юлія, або Запрошення до самовбивства» / К. Котенко // Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту): зб. наук. праць / Ред. кол.: Н. І. Заверталюк (наук. ред.) та ін. – Д.: Пороги, 2010. – Вип. 10. – С. 79–84.

6. Логвиненко О. Шекспірівські пристрасті у царстві Юлії / О. Логвиненко // Київ. – 2004. – № 11. – С. 158–160.

7. Санов Л. Націоналістичними манівцями. Про роман Ю. Яновського «Жива вода» / Л. Санов // Літературна газета. – 1947. – 18 вересня.

8. Семенчук І. Метаморфози з «Живою водою». Як Лазар Каганович аналізував останній роман Юрія Яновського / І. Семенчук // Літературна Україна. – 1982. – 26 серпня.

9. Тараненко А. П. А. Загребельний і фемінізм / А. Тараненко // Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту): зб. наук. праць / Ред. кол.: Н. І. Заверталюк (наук. ред.) та ін. – Д.: Пороги, 2010. – Вип. 10. – С. 67–78.

10. Тростянецький А. Крила романтики. Життя і творчість Юрія Яновського / А. Тростянецький. – К.: Радянський письменник, 1962. – 175 с.

11. Український словник-енциклопедія / Ред. рада: чл.-кор. НАН України Мирослав Попович (голова) та ін. – К.: Ірина, 1999. – С. 586–589.

12. Фрейд Зигмунд Психологізм. Релігія. Культура / Зигмунд Фрейд. – М.: Ренессанс, 1992. – 290 с.

Annotation

Zavertaluk N I A human at the post-war time in P. Zahrebelnyi's artistic consciousness

The article focuses on the investigation of the depiction of post-war Ukraine (1940-1950^s) in the prose by Pavlo Zahrebelnyi. We studied the evolution of the pathos of the artistic representation of Ukraine in P. Zahrebelnyi's writing: from the optimism inspired by the overcoming of war-caused destruction of agriculture (especially in the novellas of 1950^s) to the dramatic expression of combatants' inner world. The characters of P. Zahrebelnyi's prose written in times of independent Ukraine (and free from the censorship) are the soldiers scorched by the flame of war. In urban space, they come in touch with ideological and political pressure of the establishment, with the politics of devaluation of human beings, their individuality, with the persecution of "objectionable" people.

We attempted to analyze the character of the artistic disclosure of Soviet Union as a state of "lackeys", "anthracite little men" who do not care about ordinary people, former combatants ("Julia, of Invitation to Suicide", 2001). We studied satirical means of the description of that world through the prism of the author's vision and the main character's perception. It is also revealed that some realities of the time are cyphered in laconic hints.

Were searched the peculiarities of the artistic characteristic of combatants, former school children who, like P. Zahrebelnyi, came to war as volunteers. Their physical development, psychological and spiritual evolution completed during the cruel battles for the Motherland, in the bloodshed. After the Great War, they do not understand the world around them, but also they cannot find the strength to fight it yet. The writer builds such vision on the opposition of optimism / drama, "big victorious" / "miserable cogs and screws", on the concepts of life and eternity, on the questions that characters address to themselves: "Who are we now?", "What are we taught by the war?". The author describes conditions and actions; he interprets them as a way to the freedom of spirit through the psychological traumas gained during the war and the post-war life in morally and spiritually unhealthy society.

Key words: post-war world, pathos, former combatants, oppositions, psychological status, satire, traumatic neuroses.

УДК 821.161.2.09

Г. М. Колісник (м. Дніпро)

АКТУАЛІЗАЦІЯ ОБРАЗУ МІФІЧНИХ БЛИЗНЮКІВ У РОМАНІ П. ЗАГРЕБЕЛЬНОГО «ЛЕВИНЕ СЕРЦЕ»

У статті розглянуто міфологічні елементи в тексті роману П. Загребельного «Левине серце». Особливу увагу приділено розгляду специфічних бінарних поєднань, що хоч і перебувають на периферії сюжету, але відіграють значну роль у створенні специфічного міфологізованого світу зі своєрідним часопростором. В описі цих пар виразно простежуються ознаки такого типу «двійництва», як близнюки, що виконують функції першопредків. Оприєвнено функцію таких пар в розвитку основного сміхового начала, що зумовлює своєрідну анекдотичну манеру їх опису. Виявлено, що зникнення або руйнація таких пар спричиняє невідворотні зміни не лише сюжету роману, а й часопросторової структури.

Ключові слова: міфологізм, «двійництво», близнюки, тема роду, часопростір.

В статье рассмотрены мифологические элементы в тексте романа П. Загребельного «Львиное сердце». Особое внимание уделяется рассмотрению специфических бинарных соединений героев, которые хотя и находятся на периферии сюжета, но значительны для создания специфического мифологизированного мира со своеобразным хронотопом.

В описании этих пар отчетливо прослеживаются признаки такого типа «двойничества», как близнецы, выполняющие функции первопредков. Выявлено функцию таких пар в развитии основного смехового начала, провоцируя своеобразную анекдотическую манеру их описания. Выяснено, что исчезновение или разрушение таких пар вызывает необратимые изменения не только сюжета романа, но и его временно-пространственной структуры.

Ключевые слова: мифологизм, «двойничество», близнецы, тема рода, хронотоп.

Творчість П. А. Загребельного активно досліджують літературознавці від першої появи його творів. Спектр тем й аспектів їх розкриття в літературознавчих розвідках такий широкий, що існують навіть окремі дослідження проблем вивчення творчості письменника (С. Кіраль, І. Ходарєва, Т. Томіліна та ін.). Чимало праць присвячено й осмисленню міфологічних мотивів та архетипів у творчості митця (Є. Сінкевич, Н. Русанова). Проте низка творів П. Загребельного й сьогодні залишається на периферії сучасних літературознавців. Серед них діалогія «Левине серце» і «Вигнання з раю». Визначені твори доволі докладно розглянуто в контексті жанрових ознак химерного роману (В. Брюховецький, В. Дончик, М. Жулинський), засобів вираження комічного й еволюції фольклорних елементів (В. Галацька, В. Мінасян, Р. Семків). Але, на нашу думку, недостатньо висвітленим сьогодні є питання міфологічного мислення й міфологічних образів у діалогії П. Загребельного.

Тому актуальним є дослідження специфіки бінарних поєднань героїв діалогії «Левине серце» й «Вигнання з раю», що перебувають на периферії оповіді, жодна з таких пар не охоплює когось із головних героїв або принаймні таких персонажів, які б могли «переломити» розвиток сюжету. Проте в романі вони постають неодноразово, й автор приділяє їм чимало уваги. Тож, природньо, виникає запитання, для чого П. Загребельний вводить ці пари, та ще й неодноразово? У чому полягає їх художня, сюжетна чи ідеологічна функція?

Для досягнення поставленої мети доцільно використати описовий і міфологічний методи дослідження. Міфологічний підхід до аналізу твору виправданий структурою роману. Композиційно вільна структура химерного роману, на думку багатьох дослідників, зумовлює її близькість з фольклорними творами. Тож, можна говорити про актуалізацію не просто фольклорних, а й архаїчних моделей, що є основою українського світосприйняття.

Послідовна побудова архаїчного світу роману «Левине серце» виражається, перш за все, розмитістю просторово-часових характеристик у зображенні подій у романі. У тексті навмисно неточно визначено місце

розташування села Карпів Яр, потім Світлоярська. Простір села постає таким, що знаходиться за межами світу: *«Коли ми кажемо, що шосе пролягло за п'ять кілометрів од Світлоярська, то це означає, що світ туди вже пробився. Але не дійшло на п'ять кілометрів – і це, видно, мало б означати, що Світлоярськ ще не пробився до світу»* [2, 14]. Таким чином, П. Загребельний створює власний інваріант казкового світу, який у казках завжди розташований за якоюсь межею, десь поблизу від людського світу, його також марковано рисами якогось «нехорошого» місця (за лісом, за річкою тощо). У старому селі наявне таке місце, як яр: *«Бо яр був величезний, поплутаний, загадковий, необстежений і невивчений. Тут саме доречно буде повідомити, що в самому селі це місце ніколи не називалося яр, а мало назву промовистішу і трохи навіть похмуру: провалля... А провалля – це місце, де з невідомих причин і в невідомі часи провалилася земля. Прокляте місце, вороже людині, загадкове, незбагненне і досить-таки неприємне»* [2, 41]. Проте вже у визначенні місця автор закладає корінь майбутніх змін, спричинених втратою історичної пам'яті. Таким чином, символічна казкова межа перетворюється на білу пляму на карті: *«Провалля, що красувалося посеред Карпового Яру, хоч і дало колись назву селу, вже давно втратило через людську забудькуватість це своє первісне значення і тепер мало б вважатися одною з білих плям на карті нашого континенту»* [2, 41].

Міфологічні ознаки притаманні й відтвореному в романі часу. Він максимально розмитий, тому навіть глобальні зміни, такі як перенесення села в інше місце, кількаразова зміна назви села, не здатні порушити звичного ритму життя, що ніби замкнений у декількох циклічних подіях: *«зовні мовби нічого схожого з колишнім карпоярівським існуванням, а придивившись пильніше – в людях усе те саме, так ніби щоденні земні справи з їхньою постійною змінністю не зачіпають в людині її особистої сутності майже зовсім. Вустя-Чухалка чухалася ще дужче, її Петро ще довше спав на своєму візку. Іван Безтурботний став ще безтурботнішим, що не перешкодило йому перебратися до райцентру. Дід Утюжок ще наполегливіше домагався прасувати прапори перед кожним щонайменшим святом. Щусі стали мовби ще ледачішими, а Самусі – ще здобичливішими»* [2, 107].

Час же ніби застигає у сприйнятті головних героїв й автора, на чому він безпосередньо зауважує: *«Шкода, що філософи досі не зацікавилися видозмінами категорії часу стосовно до Веселоярська. Бо коли б вони це зробили, то давно б зауважили дивну двоїстість цієї найневловнішої категорії у веселоярівських степах. З одного боку, час, як і повсюди в світі, нестримно летів уперед і вперед, не відступаючи ні перед якими переешкодами, не забігаючи вбоки, не витанцьовуючи на місці; з другого ж – час тут мовби зупинився, заляк навіки, законсервувався, як музейний експонат, не змінювався зовсім, а з ним так само незмінними лишалися*

й люди. Скільки Гриша й пам'ятав, одні в селі були завжди дідами, інші дядьками й тітками, ще інші – просто такими або ськими, і ніхто не хотів переходити ні до наступної вікової категорії, ні до інших етапів. Його дід Левенець і Утюжок вічно були дідами, Обеліск – дядьком, Мотрона Іванівна – тіткою, Щусі й Самусі – просто Щусями й Самусями» [2, 303].

Здебільшого про наявність у тексті парних персонажів або персонажів-двійників говориться у ракурсі або визначення М. Бахтіна про «пародіювальних двійників», що є неодмінним атрибутом «карнавалізованої літератури», або – Є. Мелетинського, який розглядав «двійництво» як «літературно-міфологічний сюжетний архетип», що походить від первинного архетипу подвійної природи – культурний герой–трикстер. Зауважимо, що Є. Мелетинський трактував «двійництво» як змістове явище, що тісно пов'язане з національним менталітетом. Відштовхуючись від цих позицій М. Бахтіна і Є. Мелетинського, та інших дослідників, свою концепцію «двійництва» запропонували С. Агранович та І. Саморукова. За їх визначенням, «двійництво» є одним з архетипів культури й «одним з найдавніших способів моделювання місця людини у світі...»¹[1, 46]. Дослідниці виокремили три типи двійництва – *двійники-антагоністи, карнавальні пари та близнюки*. В основу їхньої класифікації було покладено такі ознаки, як генеза, функції персонажів у їх взаємостосунках, характерна структура сюжету тощо. Найдавнішою формою «двійництва» ними визначено тип близнюківського двійництва, генеза якого закорінена в міфології, «причому в її найбільш архаїчному масиві» [1, 55], – стверджують автори монографії «Двійництво». Первісно близнюки мають чарівне походження, пов'язане з тотемом, а іноді вони не мають батьків, народжуючись із хтонічного хаосу: «Те, що найраніший близнюківський міф описував походження соціуму в його мінімальній моделі, підтверджується тим, що близнюки завжди мають функцію першопредків або культурних героїв» [1, 56]; «...первісно близнюківський міф був моделлю близнюківської тотожності й був співпричетний до ідеї творення культури із природи. У цілому архаїчні близнюки мали позитивне забарвлення, шанувалися як сакральні фігури, пов'язані з достатком і родючістю» [1, 57].

Серед головних ознак близнюків С. Агранович та І. Саморукова називають ідентичність функцій персонажів, їх приналежність до одного просторового поля, а також удаваність їхнього протистояння, що виявляється через сюжет: «На відміну від персонажів-антагоністів і карнавальних пар, близнюки переважно пасивні, активність цих персонажів – результат дифузії з іншими типами двійництва» [1, 49]. Крім того, вони наголошують, що близнюківський міф тісно пов'язаний із

¹ Тут і далі переклад Колісник Г. М.

темою заснування роду. Щоправда, говорячи про такий тип двійництва С. Агранович та І. Саморукова стверджують, що з XIX ст. образи персонажів-близнюків спостерігаємо у творах російської літератури. Ми не можемо погодитися з таким твердженням, оскільки й у романі П. Загребельного наявні образи аж трьох таких пар, які послідовно виявляють ознаки близнюківського міфу.

Ознаки близнюківського міфу, що реалізовувався через описи давніх язичницьких богинь, простежуються в зображенні сестер Гайдуків. Вони погоди і мали б відрізнятися зовні, проте односельці сприймають їх виключно як близнят: *«Між сестрами була різниця на рік, але вони виглядали близнятами, тільки й того, що Нилька чорнява – в батька, а Милька білява – в матір»* [2, 70]. У селі їх називають виключно Смачними Кабачечками, уже іменем пов'язуючи цих персонажів із темою роду (саме їх предки почали вирощувати в Карповім яру невидану городину) і родючості. Оповідач міфологізує й зростання героїнь: *«ніби Гайдук їх ще з колиски обкладав хроном та петрушкою, купав у любистку і годував тими незнаними травами, що ними харчуються птиці небесні...»* [2, 70], хоч і з іронічними зауваженнями. Проте абсолютно без жартів у романі акцентовано на відвертій насолоді Смачних Кабачечків власною тілесністю: героїні абсолютно не соромляться зводити одяг до мінімуму, *«відкриваючи сонцю й вітрові все, що можна відкрити, так ніби хотіли поєднатися з природою, дивними витворами якої вони були самі»* [2, 71]. А в змалюванні їхніх гармонійних взаємин із сонцем і землею (сонце не спалює, а ледь гладить їхню шкіру, земля не бруднить їхні руки, а лише прикрашає) простежуються риси язичницьких богинь, що відтінено й своєрідним вилученням героїнь з природного перебігу часу через зіставлення їх прізвища із назвами постійних або відтворюваних об'єктів: *«Хто їх назвав і коли – це лишається такою самою таємницею, як і те, хто назвав Кавказ Кавказом, Європу Європою, вухо вухом, буряк буряком»* [2, 71].

Особливістю визначеної пари є те, що між її складовими – героїнями – не виникає жодного конфлікту, протягом усього роману вони навіть не розмовляють. Проте з образами Смачних Кабачечків пов'язано художню реалізацію своєрідного осередку, перехрестя людських доль: у романі автор прямо вказує, що вони *«ліниво придивлялися до світу, даючи йому змогу божеволіти, конати, випинатися, тьмяніти і сяяти...»* [2, 74].

У романі П. Загребельного можна виокремити ще одну ознаку «двійництва» близнюків, яку С. Агранович та І. Саморукова визначали як латентність їх схожості: *«...близнюкова модель майже завжди виявляється прихованою. Зовні персонажі існують як конфліктні пари, та під час розвитку сюжету завжди виявляється УДАВАНІСТЬ [виділено автором – К. Г.] конфлікту й ідентичність персонажів»* [1, 45]. «Спочатку вони

постають як антагоністи, а в кінці виявляється ідентичність їх позиції та долі» [1, 46]. Подібний удаваний антагонізм зображено в стосунках тракториста Безкоровайного й візника Безтурботного, героїв роману «Левине серце» П. Загребельного.

Активний, діяльний, багатодітний герой війни Безкоровайний, на перший погляд, є ніби повною протилежністю Петру Безтурботному. Їхні характеристики контрастні: *«Як Безкоровайного не можна було уявити без трактора, так Безтурботного ніхто ніколи не бачив без коней. Тільки Безкоровайний на тому тракторі був суцільне діяння, а Петро на возі завжди спав. Возив фураж і траву на ферми, ніхто якось і не бачив, хто те все накладав Петрові на воза, бачили тільки, як пара гнідих коней потрюхикує з плавнів до колгоспних ферм, а на возі спить горілиць Петро...»* [2, 63]. Проте в цьому описі простежується і їхня схожість: обидва персонажі – це люди руху, переміщення у просторі. Схожість виявляється парадоксально, навіть на рівні відмінності засобів їх переміщення, адже довгий час найбільш впізнаваним евфемізмом до слова «трактор» було «сталевий кінь». Тож, трактор Безкоровайного – своєрідна інверсія коней Безтурботного.

З розвитком сюжету все інтенсивніше оприявнюється їхня подібність: і Безтурботний, і Безкоровайний пройшли всю війну, обидва перевозили необхідні матеріали (звісно, один на конях, інший на «сталінці»). А ще обидва відкрили для себе подібну тактику боротьби зі страхом смерті – не чути її, заглушувати природним шляхом. Так, коли Безкоровайного запитують, чи не було йому страшно на війні, він відповідає: *«Страшно, коли чуєш смерть, а на тракторі ж її не чути [виділення наше – К. Г.]! Як не завиває, як не висвистує, а мені трактор у вухах клекотить, як лелека, та й годі!»* [2, 58]. На аналогічне запитання Безтурботний відповідає: *«І спав. А чого ж? Не спав би, то, щитай, і вбило б. Хто не спав, тих, щитай, усіх і побило. А спиш – воно й не чуть [виділення наше – К. Г.] і не видасть. Це вже таке діло»* [2, 64].

Як конфліктні пари презентовано в романі й роди Щусів і Самусів¹, хоч на їхній конфліктності акцентовано на початку оповіді: *«Між Самусями й Щусями існувало мало не споконвіку те, що дипломати нині називають конфронтацією. Словечко це, як і лоскотання при сміху, може означати і протиріччя, і суперництво, і ворожнечу, і навіть оту запозичену від малокультурних предківакцію, що в просторіччі зветься “навкулачки”»* [2, 21]. У романі «Левине серце», зображуючи протистояння цих родів, оприявнюються риси, властиві персонажам близнюківського типу. Саме Щусі й Самусі в романі є уособленням першопредків. Претендуючи на спорідненість із якимсь напівлегендарним

¹Їхня схожість підкреслена певним перегуком імен: Щусь і Самусь, Безкоровайний і Безтурботний, Нилька і Милька

Карпом, який нібито заснував село Карпів Яр – одвічна причина суперечок між родинами – вони ворогують між собою. Цей конфлікт, на перший погляд, непримиренний. Відмінність родів підкреслено і в описах зовнішності, і в описі характерів. Але в романі акцентовано на тому, як ця протилежність парадоксальним чином змінюється на форму єдності: *«Єдність інтересів приводить до єдності зусиль, а вже тут і до єдності душ – рукою подати. І така єдність, – можна сміливо це стверджувати, – запанувала між Самусями й Щусями, хоч і зберігалися їхні споконвічні нахили (в одних до природи, в других до техніки), а також, сказати б, генотипи: всі Самусі були схожі на Самусів, а Щусі – тільки на Щусів. Самусі вродливі, меткі, динамічні, Щусі – якісь знеформлені, ледачкуваті, байдужі»* [2, 23].

Та з розвитком сюжету родини, охарактеризовані як спільники, діють все більш схожими методами, навіть їх діалоги сповнені прямим дублюванням слів одне одного:

«– А ось тут буде найчарівніший куточок вашого нового Світлоярська, – показував архітектор – Колгоспний сад. Окраса Світлоярська.

– Окраса, – прогули Самусі.

– Окраса, – луною повторили Щусі.

– А з цього боку планується насадження соснового бору. А тут виросте діброва. Це дасть фітонциди і

– Фітонциди, – відгукнулися вмить Самусі.

– Фітонциди, – не відставали Щусі» [2, 27].

Отже, запекле протистояння двох родин виявляється не лише удаваним, воно є своєрідною формою вираження гармонійного співіснування і родин Щусів–Самусів, і села загалом. Цікавою у форматі визначеної антитези є й розв'язка роману «Вигнання з раю», коли директор школи знаходить незаперечний доказ першості родини Самусів, згадавши про якогось козацького полковника з таким прізвищем, усе село починає сприймати директора як недоречну в товаристві людину. А подальше зникання та розпад близнюківських пар (старий Щусь помер, Безтурботного в історії з імпортованими козами змушують перейти до активних дій, Смачних Кабачечків автор виводить з оповіді) змінюють часову структуру Веселоярська, що в «Левиному серці» залишалася підкреслено незмінною: *«...всі постаріли, світ сільський постарів, будівлі нові, техніка нова, звичаї нові, дух новий, а люди старі»* [3, 432].

Таким чином, описані в романі близнюківські пари інтерпретуються автором як своєрідна основа сільського світу – незмінна точка відліку, на тлі якого відбуваються всі події. Перенесення села в інше місце, його перейменування у Світлоярськ, а потім у Веселоярськ не спричиняють значних змін у житті його мешканців. Але в романі «Вигнання з раю» П. Загребельний наголошує на тому, як таке подальше зникання й розпад

близнюківських пар змінює не лише звичний спосіб життя селян, а й руйнує часову циклічність сільського існування.

Список використаних джерел

1. Агранович С. З. Двойничество / С. З. Агранович, И. В. Саморукова. – Самара: Самарский університет, 2001. – 132 с.
2. Загребельний П. А. Левине серце / П. Загребельний // Загребельний П. Вигнання з раю. – К.: Радянський письменник, 1986. – С. 5–264.
3. Загребельний П. А. Вигнання з раю / П. Загребельний // Загребельний П. Вигнання з раю. – К.: Радянський письменник, 1986. – С. 265–455.

Annotation

Kolisnyk H. M. Updates of the Image of Mythic Twins in «The Lion's Heart» by P. Zagrebelny

The article analyzes the mythological elements in the text of novel «The Lion's Heart» by P. Zagrebelny. The composition-free structure of the chimeric novel determines its closeness to folk motifs. And the actualization of folk models inevitably leads to the activation of archaic models. The possibility and necessity of searching for mythological elements in the novel is confirmed by the peculiar structure of space and time. In the novel, they lose their clarity, so the story is closer to the genre of the tale than to the genre of the socialist realist novel. The significance and dominance of mythological elements is also emphasized by the presence of such special pairs of characters as mythological twins. They are depicted either as real twins (Tasty Zucchini) or as conflicts of couples (Bezkorovayny – Bezturbotny, Shchusi – Samusi). The conflict of the couple is depicted in contrast, but this contrast is not true. In fact, heroes are more alike than excellent. The bloodless and carefree are always on the move, and their means of transportation are the horse – real or iron. They also struggle with the fear of death: they try to drown it out either by the noise of the tractor or by sleeping. A pair of Schus and Samus, in addition to a conflicting and laughable beginning, is complemented by a mythological image of ancestors. Two families consider themselves to be the founder of the village, so they keep arguing. But later it becomes clear that it is not for the families and the village that the founder is the important thing, but such uncertainty. Another feature of twin pairs is that they are always at the periphery of the story. But it is they that become the permanent basis of rural life, the point of reference of all major events. The disappearance and decay of such pairs leads to a change in the temporal structure of the village, the structure of the village begins to collapse.

Key words: mythologism, duality, twins, genus theme, chronotope.

КОНЦЕПЦІЯ МИТЦЯ З ПОГЛЯДУ ПАВЛА ЗАГРЕБЕЛЬНОГО

У статті осмислено творчі імперативи літературної діяльності та літератури зокрема, а також виокремлено й обґрунтовано основні категорії та дефініції художньої творчості з погляду Павла Загребельного. Особливу увагу зосереджено на виявленні світоглядних парадигм світовідчуття письменника, його поглядів на літературу як на джерело духовності народу, акцентовано на оновленому стилі письма митця кінця ХХ – початку ХХІ століть.

Ключові слова: творчі імперативи, духовність, концепція творчості, дефініція, література, мистецтво.

В статье осмысливаются творческие императивы литературной деятельности и литературы в целом, а также выделены и обоснованы основные категории и дефиниции художественного творчества с точки зрения Павла Загребельного, в том числе внимание сосредоточено на определении мировоззренческих парадигм мироощущения писателя, его взглядов на литературу как на источник духовности народа, акцентировано на обновленном стиле писателя конца ХХ – начала ХХІ веков.

Ключевые слова: творческие императивы, духовность, концепция творчества, дефиниция, литература, искусство.

Павло Архипович Загребельний – один із тих українських письменників ХХ ст., який сягнув європейського рівня. Він прагнув осмислити такі грані буття людини, як цивілізація, суспільство, нація. У лекції «Український шлях», прочитаній студентам Києво-Могилянської академії, говорячи про інтеграцію України як держави в Європу, письменник наголошував, що на тлі нашого життя, наших реалій вона не сприймається як прогресивне чи як позитивне явище. У цьому Павло Загребельний погоджувався з думкою Івана Дзюби: «Ми можемо ввійти в Європу як духовні утриманці. Тому справа життя або смерті для української гуманітарної інтелігенції працювати на консолідацію суспільства довкола української культури і мови як її зосередження, із максимальним освоєнням слов'янського і світового культурного багатства» [4, 29]. Враховуючи сучасну національно-державну ситуацію в Україні, письменник уболівав за душу нації, зауважуючи, що своїми пристрастями, нескореністю перед загрозами зовнішнього світу й хаосу,

людина руйнує та нищить гармонійність своєї душі, даровану родом, природою, історією, Господом Богом, а це – катастрофа.

Павло Загребельний неодноразово у своїх виступах і творах звертався до теми свого покоління, його і свого місця в історії: «Я особисто переконаний, що виступаю мовби від імені цілого покоління письменників-прозаїків, тих, кому в 1941 році було 16–17, хто в цьому, скажемо відверто, далеко не зрілому віці з першого дня Великої Вітчизняної війни пішов на фронт (вдумаймося сьогодні в цей факт), а коли повернувся по війні до мирного життя, то взявся за перо, бо занадто багато було в серці...» [9, 105]. І, дійсно, майже в кожному творі Павла Загребельного про життя людей його покоління розгорнуто тему тієї війни. У її розвитку виразно репрезентовано драматизм людських стосунків, героїзм і деградацію, крах особистості в умовах жорстокостей війни, духовну велич і духовне каліцтво («Дума про невмирущого», «Розгін», «Тисячолітній Миколай», «Юлія, або Запрошення до самовбивства» та ін.).

Як у житті, так і в літературі Павло Загребельний був непередбачуваний: «Майже в кожному новому творі він намагається втекти від себе вчорашнього; він – не тільки оновлений у тематичному матеріалі, а часто й у стильовій манері (якщо порівняти, наприклад, «Розгін» і «Тисячолітнього Миколая», то може виникнути враження, що їх написали різні автори)» [9, 106]. Майстер слова завжди намагався використовувати нові прийоми епічного повісткування: майже кожний роман письменника має неповторну форму. Чітко це відзначив М. Слабошпицький, зокрема в такій характеристиці: «“Диво” – художня фреска, де співвіднесені різні століття, різні покоління й нестримні людські почуття; лексичний гобелен “Євпраксія”; барвіста, як східний килим, “Роксолана”; зухвалі сатиричні нарації “Вигнання з раю” та інші» [9, 142]. У прозі Павла Загребельного наявні майже всі епічні жанри: оповідання, повість, роман; усі різновиди останнього: авантюрний роман, пригодницький, детектив, репортажний роман, біографічний, автобіографічний, роман-розслідування, історичний роман, роман-виховання, традиційний роман характерів, роман сатиричний, роман-памфлет тощо. Він змішував ознаки різних жанрів, утворюючи новий різновид художнього жанру. Для української літератури 60–80-х років ХХ ст. це було новітнім та несподіваним.

Павло Загребельний був як художник слова популярним, продуктивним, художньо сміливим, яскравим. Художня довершеність його прози зумовлена своєрідністю його світобачення й нестандартністю естетико-моральних засад, які він неодноразово оприлюднював. У «Спробі автокоментаря» він пояснює, як прийшов до філології, а потім – і до написання романів. Його однаково цікавили і математика, і фізика, і гуманітарні науки. Він не приховував того, що міг би стати математиком чи фізиком завдяки своїй наполегливій працездатності. Максималізм

і працелюбство П. Загребельного вели його до критичності, уважності, вимогливості в праці. Саме ці риси допомогли письменнику передбачити можливі наслідки негативних явищ у суспільстві, наблизитися до усвідомлення тих явищ, які мали незворотний характер, що знайде своє оприявлення в його художніх творах.

У згаданій вище лекції, прочитаній у Києво-Могилянській академії, Павло Загребельний відзначав, що «письменник мислить образами і в образах сприймає світ... Письменник живе відчуттями, імпресіями, і практично всі письменники, коли вони справжні, – імпресіоністи» [4, 5]. На думку М. Слабошпицького, Павло Загребельний прийшов у літературу, щоб своїм прикладом підтвердити Ренарову сентенцію: «“Література – труд волів”, щоб проілюструвати тезу, як корисно письменникові бути допитливим та начитаним, бо в цьому мало хто із українських письменників може з ним зрівнятися» [9, 121]. «Я переконаний, що письменник повинен багато писати, а ще більше читати. Письменники, що не вміють читати, що сподіваються лише на свій талант, вичерпуються вже в першій своїй книжці або ж тягнуть до другої-третьої, далі їм просто не вистачає культури, бракує знань, вони губляться у величезному світі літератури, здаються невмілими, наївними, старомодними, примітивними, можна назвати це як завгодно» [3, 166]. За переконанням Павла Загребельного, літературний професіонал, тим більше романіст, повинен писати і писати, а ще більше – читати, інакше він втратить талант. Він пропагував читання не лише серед літераторів, він узагалі пропагував читання. В одній з останніх статей про Павла Загребельного, відзначаючи цю вимогливість письменника, М. Слабошпицький підкреслював: «... такі видатні читачі, як Загребельний, переходять у легенду» [8].

З погляду Павла Загребельного, для письменника книга має бути життєвим і професійним середовищем: «Читання супроводжує мене все життя. Читаєш, ясна річ, не лише те, що має безпосередній стосунок до твоєї роботи. Бо письменникові, здається мені, читати хочеться так само, як і писати. Ще мені здається: тебе теж не читатимуть, коли не вмітимеш і не любитимеш читати сам» [3, 166]. Він був глибоким читачем, справжнім бібліофілом. «Не знаю іншої такої бібліотеки в письменників», – зауважує М. Слабошпицький стосовно бібліотеки Павла Загребельного [10, 11]. Загребельний-письменник і Загребельний-читач дорівнюють один одному.

Павло Загребельний – вдумливий читач, він любив виписувати з текстів те, що його вразило, і у своїх рецензіях чи статтях пропонував читачеві разом роздивитися наявність у рецензованому ним тексті великого дива маленької фрази, вибухової енергії психологічної деталі чи точності акцентованої подробиці. На думку письменника, в основі високого мистецтва має бути виявлено перш за все віртуозне володіння його творчим ремеслом, вираження авторської філософії і відчуття дива

відкриття. Прозу він порівнює з малярством: щоб її творити, необхідно знати основи ремесла і «школи», «адже варто письменникові припуститися кількох неточностей в історичній термінології, в мові, порушити історичний дух мови, як читацьку довіру буде втрачено одразу» [9, 140]. Естонський письменник Юло Туулік стверджував, що для того, аби написати одну серйозну книгу, письменникові іноді треба прочитати цілу бібліотеку. Павло Загребельний, письменник справді видатного інтелекту, дотримувався цієї ж думки: «Ні на які епопеї я не рівнявся. Просто читав. Тепер уже здається, що все життя робив одне й те саме – читав» [11, 38]. Статті, інтерв'ю і, передусім, художні твори Павла Загребельного демонструють його блискучу начитаність, що засвідчено наведеними в них цитатами з творів класиків, екскурсами в далеку й недавню, у всесвітню й національну історії. Ерудованість, оригінальність мислення спонукають письменника до нестандартних оцінок явищ, діалектичних суперечностей, які зазвичай спрощуються в щоденному пізнанні, тяжіють до стереотипів. Багато в чому Павло Загребельний солідаризується з позицією Т. Манна, одного з найулюбленіших його письменників, зокрема з його твердженням: «Тому, хто зацікавлений у значимості свого повісткування, корисно перебувати в контакті з високою епікою, мовби набираючись у неї сил» [3, 166].

Павло Загребельний обрав для себе художні взірці з класики: «Шевченко ввійшов у мою свідомість десь із п'яти років і залишився там назавжди. З ним поруч став Пушкін, потім був відкритий Гоголь, тоді Коцюбинський і Горький, згодом Чехов і Тургенєв» [3, 168]. У повоєнні роки у сфері його інтересів була більше західна література – «істи», з якими боролися соцреалісти, проте не лише Т. Манн, У. Фолкнер, Сервантес та інші. «Але все ж, – визнавав, – із прозаїків для мене найвищі імена: Толстой, Достоевський, Сервантес. Перед ними зупиняєшся, як біля підніжжя неприступних гірських кряжів з осяйними вершинами. Наслідувати – безглуздо, вчитися – важко, надихатися – можна завжди. Що приваблює у великих письменників? Неповторний талант досліджувати явища життя особливими художніми засобами, дивовижна вірність життю й торжество людської уяви, фантазії, вигадки» [3, 168]. У цих словах, як вважає В. Фащенко, – естетичне кредо Павла Загребельного, який, опановуючи вершини художніх досягнень, ішов своїм шляхом у пізнанні людини часів минулих і сучасних [12].

Оцінюючи твір Юрія Мейгеша «Сьогодні і завжди» на пленумі Спілки письменників України 1977 року, Павло Загребельний повів мову про мистецтво прози взагалі, наголошуючи на тому, що художня сміливість, експеримент – основа справжньої творчості, лише вони забезпечують відкриття. Водночас він звернувся до творчості ірландського письменника Джеймса Джойса, як до зразка: «Модерніст. Фрейдистські комплекси. Складученість стилю. <...> Джойс для письменників

сьогоднішнього дня – це приклад критичного ставлення до вчорашнього, це важіль неймовірно сильного суб'єктивного відчуття відсталості, це тривожний сигнал про неможливість звичайних художніх засобів для змалювання людини двадцятого століття» [3, 151]. Художнім досвідом зазначеного письменника послуговувався й сам Павло Загребельний.

Концепція літератури та письменника в суспільстві сфокусована, за Павлом Загребельним, у формулі, що складається з трьох компонентів, важливих як для класичної, так і для сучасної літератури: пам'ять, щирість, талант. Ці категорії, як він зауважує, забезпечують художність творчості і її роль у суспільстві. «Чи може література врятувати світ? – Навряд. Так само, як і політика. Але погана політика може світ знищити, література ж може й повинна допомогти людині відринати почуття безпомічності перед загрозами, повинна навчити розуміти і людську силу, і людську слабкість, донести до нашої свідомості ту істину, що для нових битв і надій народові потрібна не тільки сила, але й пам'ять» [2, 152], – розмірковує він у листі від 2003 року, написаному у зв'язку з обговоренням роману «Я, Богдан» й опублікованому нещодавно в книзі нарисів «Думки народзхрист».

Осмислюючи естетичну сутність літератури, Павло Загребельний зазначає, що література – це не лише високий патріотичний пафос та риторика самозречення, подвигів, котурнів. Вона покликана задовольняти духовні потреби людини, тому має бути різною – веселою й сумною, простою й мудрою, пристрасною й розважливою. Цьому вчить, за його переконанням, літературна класика. Від вмілого поєднання якостей мистецтва творення художньої літератури залежить успіх твору в читача та місце його в історії культури.

Друга засада успіху й значимості літературної творчості, за визначенням Павла Загребельного, – щирість автора, всебічність його обізнаності, універсальність знань того, про що він пише. Та при цьому «коли хто хоче промовляти словом до людей, він повинен забути про надмірну серйозність, набундючену самоповагу, менторство і занудливість. Треба давати собі (й читачеві) спочинок то в сміхові, то в розчуленості, то у втечі від своїх часів. Толстой знав таємницю успіху, тому між романами і повістями писав трактати, проповіді, полеміку, богохульство, бунтував, рикав, як лев. Сміятися не вмів і дорікав усім, хто сміється, але робив це не в романах, а в інших писаннях. Достоевський кожен свій роман наповнював, окрім матерій архісерйозних, аж до безнадії, до “бездны”, ще й полемікою, проповідями, сентиментальністю, легендами, комедійними сценами, блазнюванням, слізьми, пафосом (аж до ходульності!). І це рятувало його від тої пошлості, в яку неминуче впадають усі, хто хоче написати багато, не маючи за душею й жмені думок» [2, 177–178]. Ці парадигми праці митця слова викликають згадку про пушкінську заповідь: судити письменника за тими критеріями, які він сам визнає.

Павло Загребельний витворював унікальну концепцію письменницької праці, яка охоплює людину повністю – «ніякі реакційні режими, ніякі катаклізми, ніяка сила не владні відібрати оцієї любові до слова» [5]. У його есеїстиці збірок «Неложними устами» (1981), «Думки нарозхрист» (2003) висвітлено ті естетичні засади, якими він керувався у своїй творчості. Спираючись на власний досвід, Павло Загребельний визначив грані таланту письменника: «Це нитка єднальна, на якій тримається Всесвіт, в якій, можливо, затаїлась уся його міць, краса і гармонія. Ми бездумно, наосліп тягнемось за нею, але ловимо лише порожнечу, зате у щасливих обранців вона проходить крізь душу і звучить в них. Немов гоголівська струна в тумані» [2, 206].

На думку Ярослава Поліщука, до визначеної Павлом Загребельним тріади (пам'ять, щирість, талант) сутності літературної творчості й концепції митця можна додати ще четвертий чинник – любов. Павло Загребельний не залучає її безпосередньо до складових формули літератури, проте у своїх рефлексіях акцентує визнання любові як джерела й ідеалу світової гармонії, солідаризуючись із Григорієм Сковородою, який твердив: «Свій смисл усяка голова трима, а серце всяке – свою любов...», «Все минає, але любов після всього остається» [7].

На наш погляд, у концепції митця Павла Загребельного в активній позиції ще одна із основних засад – працелюбність. Одержимість книгою, знаннями, феноменальна пам'ять зумовлені неймовірною працездатністю. За атестацією А. Дімарова: «Жоден письменник не працював так самозречено, так шалено, як Загребельний! До виснаження. Так працював лише Іван Франко» [1, 6]. Яскравим прикладом до слів А. Дімарова є такий факт: один із рукописів твору Павла Загребельного нараховував близько півтори тисячі сторінок, що підтверджує надмірну спрагу письменника до праці.

За словами Павла Загребельного, він спершу довго й детально обдумував кожную свою чергову книжку, писав швидко, майже не переробляв, варіантів та чернеток не визнавав. Він звик думати в голові, а не на папері. Писав митець на машинці, бо, на його думку, це дисциплінує, крім того, у цьому є щось від фізичної праці, «адже для написання лише одного аркуша треба вдарити по клавішах машинки сорок тисяч разів!» [3, 165]. Художні твори Павла Загребельного – результат не лише практичної письменницької діяльності, а й особливої праці за покликом серця. З іменем Павла Загребельного пов'язані невситимість пізнання та дух постійних шукань. Він володів тим, без чого письменника не буває, – внутрішньою незалежністю, великою працелюбністю. У «Думках нарозхрист» П. Загребельний чітко задекларував, що з усіх письменницьких чеснот шанує передусім незалежність розуму. На нашу думку, ця незалежність допомогла прозаїку побачити ті деструктивні

явища в суспільстві, сукупність ознак яких згодом отримає назву катастрофізму.

Розглядаючи концепції літератури й митця Павла Загребельного, не можна залишити поза увагою й процес написання автором літературного твору як частини мистецтва загалом. Майстер художнього слова стверджує, що поштовхом до народження літературного твору можуть слугувати найнесподіваніші речі. Це може бути історія, пережита чи почута, конкретна подія чи просто настрої, емоційний стан (біль, радість, шок), спогади або здивування, незначна, але пам'ятна деталь і навіть кольорове враження, асоціація тощо. «Вільно припускаю, що письменник-професіонал може відгукнутися також і на замовлення. Я особисто ніколи не писав за договором на запропоновану видавництвом тему, але я не бачу в цьому нічого протиприродного, бо замовлення, порада дисциплінують уяву, мов магніт, що збирає хаотично розкидані сталеві ошурки в точні геометричні вибудови», – відповідав Павло Загребельний на запитання анкети «Вопросов литературы» [6, 431]. Паралельно з процесом обдумування і виношування задуму, з точки зору Павла Загребельного, йде процес накопичення знань, фактів, вивчення всього, що так чи інакше може бути корисним під час написання задуманої книги. На якийсь час будь-який письменник повинен стати фахівцем у тій галузі знань і людської діяльності, котрої стосується його твір. Автору необхідно знати в тисячу разів більше того, про що він має написати, інакше відчуватиме непевність, не матиме необхідної свободи володіння матеріалом, тієї, що призводить до художніх відкриттів. Результатом дотримання цих постулатів є й історичні, й виробничі, й науково-технічні, й морально-естетичні романи Павла Загребельного.

За тлумаченням Павла Загребельного, літературний (мистецький) твір є найвищою формою вияву єдності таланту автора, його вразливості й мудрості: «Письменник не може стати вище від свого твору, в який вкладає завжди все найбільше і найдосконаліше з того, що має. Інтерпретації й коментарі творця до власної книжки не можуть мати переваги перед тлумаченнями й коментарями інших. Не письменник оцінює свій твір, а сам твір виносить присуд про письменника» [6, 169].

Відповідно до свого розуміння сенсу творчості Павло Загребельний завжди відчував ту мить, коли можна взятися саме до «цієї» роботи. Митець не повинен ні пояснювати, ні виправдовуватись, чому саме обрав таку тему, такий-то час її осмислення. Бо він – син свого часу і відчуває його голос, його поклик писати так, щоб поєднати людські серця, змусити їх співпереживати. За переконанням прозаїка, якщо немає трепету людського серця автора, то немає і літератури. Час можна здивувати, приголомшити на якусь мить, але підкорити, змусити схилитися перед фальшивими цінностями ніколи й нікому не вдавалося, адже література –

це судження про життя, яке добре знаєш чи яке досконало вивчив за всіма доступними джерелами.

Павло Загребельний упевнений, що письменнику допомагає в роботі все: документи, легенди, хроніки, випадкові записи, дослідження, речі, навіть нездійсненні задуми. Його хвилює питання: а що може дати історика сам письменник? Спостереження та дослідження людської психології, пристрастей? Відповідь для українського письменника безсумнівна – почуття. Історія далека від почуттів, вона повинна «добру и злу внимать равнодушно», тому що над нею сувора диктатура істини. Письменник може творити не для науки, а для історика як людини, читача, зокрема й для вченого, аби викликати той чи той настрій. Це досить важливий чинник. Очевидно, успіх історичних романів Павла Загребельного саме в тому й полягає, що автор дотримується «суворої диктатури істини», а для її утвердження уникає спокуси книги великої кількості документів. Так, у романі «Роксолана» лише зрідка наведено безпосередньо автентичні листи Роксолани, уривки з деяких її віршів, збережено зразки стилістики східної поезії того періоду.

Павло Загребельний розглядав стилістичну рівність, каліграфічність, виваженість письма як найбільші його вади. Він виступав проти того, щоб усі сили витрачати на те, щоб фраза з твору ставала крилатою, евфонічною. Письменник ніколи не був каліграфічним. Його фраза, за його ж трактуванням, склубочена, вільна від звичних романтичних образів, таких як «вишневі уста», «волошкові очі» та інших літературних анахронізмів; вона багатослівна, як багатослівні «багатоповерхові» фрази Томаса Манна, Томаса Вулфа чи Вільяма Фолкнера [2, 6].

У «Спробі автокоментаря» Павло Загребельний зізнається, що страждає від нестачі слів, бо кожне слово – це новий нюанс думки, нова барва зображення. «Наша проза часто-густо ще худа, як оті біблійські сім корів, що приснилися фараонові. Це рідке сито, в якому майже нічого не затримується. Це протокол, вахтовий журнал, де занотовано тільки пересування героїв у просторі і окремі їхні службові репліки» [9, 189], – писав він, будучи послідовним і глибоко переконаним апологетом прози «багатослівної». Саме в такій прозі Павла Загребельного переважно зустрічаються афоризми, сентенції на означення сили і краси людського розуму як свідчення прагнення письменника до істини, його красномовності.

У книзі «Спроба автокоментаря» Павло Загребельний визначає поняття стилю як «плетение словес», підкреслюючи, що кожна людина «плете» по-своєму, залежно від психічного стану, від складу розуму, від ерудиції й елоквенції. «Письменник приходить в літературу не для того, щоб «плести словеса», а для того, щоб показати якийсь там окрас життя, доступний для нього. Але водночас він обплітає той окрас життя всіма приступними йому способами мовлення, викладає весь свій словесний

арсенал, бо, зрештою, це ж думка людська, забарвлена почуттями людськими, а всі ми люди, і що може бути для нас дорожчого і прекраснішого!» [3, 187], – таке творче кредо Павла Загребельного. Стил, за його словами, – це стилістика. Спираючись на конкретний матеріал, він заперечує думку теоретиків, що чим стилістика в письменника багатша, гнучкіша, вишуканіша, тим більшим він має бути. Звертаючись до прози Льва Толстого, стил якого він інтерпретує як хаотичний, Павло Загребельний зважає на такі дефініції, як ритмічність, співучість, афористичність, метафоричність, орнаменталізація тексту. Він наголошує, що російський письменник навмисне ламав уже написані фрази, щоб у них не відчувалося «деланости», щоб вони наближалися до розмовної мови, щоб не було в них штучності, яку й сам український прозаїк ототожнював із фальшю. Інший приклад, який наводить Павло Архипович на підтвердження своєї концепції слова письменника – проза Федора Достоевського, стил якої він порівнює з «нагромодженням якоїсь сировини, що не вписується в мовні правила слововживання й словонанизування» [3, 188].

Павло Загребельний стверджує, що жоден з великих стилістів не став великим письменником і навпаки. Аксіомою для нього є теза: великі стилісти лишаються великими письменниками лише у своїх національних літературах. «Деякі наші видатні письменники не здобули всесвітнього визнання тільки тому, що вони більше стилісти, поети прози, а поезія ця в перекладах втрачається, і письменник, отже, приречений лишитися тільки для вжитку того народу, мовою якого він писав» [3, 188]. Як приклад Павло Загребельний наводить прозу Михайла Коцюбинського та Василя Стефаника, неперевершених стилістів та поетів прози.

Таку концепцію літератури, місця митця в ній та літературної праці зокрема, вибудував для себе Павло Загребельний. Перед літературою він завжди чесний і відданий їй до кінця, тому й до інших письменників ставився критично, вимогливо й принципово, як до себе: «Поменше описовості, хай літературні шестерні... ніколи не знають холостих обертів. Гризи матеріал кожним зубцем! Треба писати щільно, спресовано», – наставляв він [6, 432].

У кінці 90-х років XX – початку XXI століть Павло Загребельний оприявнює оновлене письмо: його ознаки – гостра сатира, безкомпромісний фактаж, категоричність мислення, не змінюючи свого розуміння призначення письменника й літератури. Кожний твір письменника, написаний на початку XXI ст., пронизаний болючим життєвим досвідом. Потенціал громадянської мужності, який був таким важливим для Павла Загребельного, особливо яскраво виражений у творах «Стовпо-творіння», «Кавтаклізма».

Таким чином, у художніх творах Павла Загребельного оприявлено ціннісні орієнтації творця тексту, його ставлення до дійсності та

особливості його світогляду. Будучи узагальненням особистого досвіду письменника, актуалізуючись у всіх його творах, вона об'єднує їх в єдине ціле. Творчі імперативи Павла Загребельного закорінені в його погляди на літературу як на джерело духовності народу, її призначення – задовольняти духовні потреби людини. На його думку, доки існуватиме людство, існуватиме й література, тому що слово є невмирущим, а літературні імена є народним багатством. Наріжні категорії художньої творчості, за Павлом Загребельним, сфокусовані в триєдиній формулі: пам'ять, щирість, талант. Їх живлять, за його переконанням, знання, любов у загальнолюдському розумінні, творча праця, відчуття історії, пізнання культурної свідомості народу, суспільства, критичне ставлення до дійсності. На їх тлі виробляється індивідуальний стиль письменника, що зумовлений психічним станом митця, складом його розуму, його ерудицією й елоквенцією. Він еволюціонує.

Оновлений стиль спостерігається в останніх творах Павла Загребельного («Юлія, або Запрошення до самовбивства», «Брухт», «Стовпо-творіння», «Кавтаклізма»), де йдеться про пекучі проблеми суспільних явищ межі ХХ – ХХІ століть. Для того, щоб говорити, на думку прозаїка, потрібні і мужність, і незалежність розуму, і свобода вибору (як місця в житті, так і теми в літературі), «треба бути громадянином», адже великі митці слова є барометрами духовності нації, – таким є кредо, яке сповідував П. Загребельний і дотримувався його в житті й творчості.

Список використаних джерел

1. Дімаров А. Закипає душа... / А. Дімаров // Літературна Україна. – 2010. – 25 лютого. – С. 4.
2. Загребельний П. Думки нарозхрист (1974–2003) / П. Загребельний. – К.: Унів. вид-во «Пульсари», 2008. – 240 с.
3. Загребельний П. Спроба автокоментаря / П. Загребельний // Загребельний П. Неложними устами. – К.: Радянський письменник, 1981. – С. 436–464.
4. Загребельний П. Український шлях / П. Загребельний. – К.: Видавничий дім «КМ Академія», 2004. – 30 с.
5. «Потрібна незалежність розуму»: [інтерв'ю з письменником П. Загребельним / записав Ю. Пригодницький] // Літературна Україна. – 1987. – № 27. – 2 липня. – С. 6.
6. Сизоненко О. Мить і вічність / О. Созоненко // Созоненко О. О. Не вбиваймо своїх пророків. – К.: Дніпро, 2003. – С. 421–456.
7. Сковорода Г. Сад божественних пісень / Григорій Сковорода. – Х.: Майдан, 2002. – 127 с.
8. Слабошпицький М. Великий читач / М. Слабошпицький // Літературна Україна. – 2010. – 25 лютого.
9. Слабошпицький М. За гамбурзьким рахунком /

М. Слабошпицький. – К.: Ярославів Вал, 2004. – 222 с.

10. Слабошпицький М. Три варіації на тему Павла Загребельного / М. Слабошпицький // Дивослово. – 2002. – № 10. – С. 7–12.

11. Славинський М. Зухвале посягання на непорочну чистоту / М. Слабошпицький // Україна. – 2004. – № 10. – С. 38–40.

12. Фащенко В. В. Глибінь і розмаїття дивосвіту (творчість Павла Загребельного) / В. В. Фащенко // Фащенко В. В. У глибинах людського буття: літературознавчі студії. –Одеса: Маяк, 2005. – С. 580–605.

Annotation

Kornilova K. O. Pavlo Zagrebelny – a writer of two-century writers: the concept of the artist

The article deals with creative imperatives of literary activity and literary In common. Besides, in this work basic categories and definitions of artistic creation are selected and grounded from the point of view of P. Zagrebelny, his i onception of art, of human spirituality.

The model of the world in a work of art adopts the value orientations of the creator of the text, his attitude to the reality and peculiarities of his outlook. Being a generalization of the writer's personal experience, being actualized in all his writings, it brings them together. P. Zagrebelny's creative imperatives are rooted in his views on literature as a source of spirituality for the people, its purpose - to satisfy the spiritual needs of man. According to his opinion, as long as humanity exists literature will exist, because the word is immortal, and literary names are a people's wealth. Pavlo Zagrebelny sures, that the various categories of artistic creativity are focused on the threefold formula: memory, sincerity, talent. They are nourished by knowledge, love in the human sense, creative work, sense of history, knowledge of the cultural consciousness of the people, society, critical attitude to reality. Against this background, the individual style of the writer is produced, due to the artist's mental state, composition of his mind, his erudition and eloquence.

Key words: *creative imperatives, spiritualityi artistic creation, definition, literature, art.*

**ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ОБРАЗУ РОКСОЛАНИ
В ПОВІСТІ О. НАЗРУКА «РОКСОЛЯНА, ЖІНКА ХАЛІФА
Й ПАДИШАХА СУЛЕЙМАНА ВЕЛИКОГО, ЗАВОЙОВНИКА
І ЗАКОНОДАВЦЯ» ТА РОМАНІ П. ЗАГРЕБЕЛЬНОГО
«РОКСОЛАНА»**

Розглянуто особливості моделювання образу легендарної українки в повісті О. Назарука та романі П. Загребельного. Визначено, що обидва письменники, спираючись на фольклорний образ Роксолани, вносять у свою версію суб'єктивний компонент. Виявлено, що О. Назарук, створюючи образ сильної небуденної жінки, орієнтується на фабулу казки про Попелюшку, а П. Загребельний, художньо трансформуючи історичні дані, послідовно створює образ Роксолани як фатальної жінки. Підкреслено, що назаруківська Роксолана захопила султана нерабським характером, поведінкою, а згодом – відсутністю жадоби до коштовних подарунків, своєю освіченістю та державницьким мисленням. П. Загребельний пропонує своє трактування стосунків між дівчиною і султаном як взаємне притягання двох розумних, але безкінечно самотніх людей.

Ключові слова: авантюрний жанр, авантюризм, інтерпретація, героїня-авантюристка, роксоланія

Рассмотрены особенности моделирования образа легендарной украинки в повести О. Назарука и романе П. Загребельного. Определено, что оба писателя, исходя из фольклорного образа Роксоланы, вносят в свою версию субъективный компонент. Установлено, что О. Назарук, создавая образ сильной небудничной женщины, ориентируется на фабулу сказки о Золушке, а П. Загребельный, художественно трансформируя исторические данные, последовательно создает образ Роксоланы как роковой женщины. Подчеркнуто, что назаруковская Роксолана обаяла султана отсутствием раболепия перед повелителем, а впоследствии – отсутствием жадности к ценным подаркам, своей образованностью и государственным мышлением. П. Загребельный предлагает свою трактовку отношений между девушкой и султаном как взаимное притяжение двух умных, но бесконечно одиноких людей.

Ключевые слова: авантюрный жанр, авантюризм, интерпретация, героиня-авантюристка, роксолания

Досить популярна в українській літературі тема Роксолани не є оригінальною. Існують версії, що до створення легенди про Роксолану першими долучилися польські письменники Самюель Твардовський (1595–1661) та Генріх (Станіслав) Ржевуцький (1791–1866). Оскільки останні не були істориками і свої твори вони написали по смерті Роксолани, то навряд чи знали подробиці її біографії. Ім'я, під яким українка стала відомою в Європі, уперше згадується в «Турецьких записках» Отьєра Гізеліна де Бусбека, посла Гамбурга в Османській імперії. Саме він у своїх записах назвав наложницю султана Роксоланою – за назвою земель, звідки вона походила. Як дружина султана вона мала титул Хасекі – Мила серцю, що відбивав її унікальне положення, і був уведений спеціально для неї [8, 58]. П. Загребельний, досліджуючи документальні джерела про життя українки, зауважив, що посли, мандрівники, письменники не намагалися встановити істину: «Так з непевності, таємничості, пліток і наклепів, якими щільно оточена була постать Роксолани в час її життя, вже для сучасників, надто ж для потомних, ця жінка постала не тільки всемогутньою, мудрою і незвичайною в своїй долі, але й незрівнянно злочинною, такою собі леді Макбет з України» [1, 596]. З часом легенди і перекази про українку / русинку, що потрапила до турецького полону і стала єдиною дружиною Сулеймана Великого, оформилися в європейській літературі в популярний сюжет. На українських теренах першою літературною спробою досягнути цю постать була історична повість Михайла Орловського «Роксолана или Анастасия Лисовская» (опублікована 1880 року в «Подольском вестнике»), яку дослідники вважають безповоротно втраченою. Досить популярними на початку ХХ ст. були драма й текст Г. Якимовича до співогри «Роксоляна» І. Лаврівського, лібрето В. Луцика до опери Д. Січинського «Роксолана», (1908–09). Протягом ХХ ст. історичне оповідання Д. Шарабуна «Роксоляна» (1907), історична повість О. Назарука «Роксоляна, жінка халіфа й падишаха Сулеймана Великого, завойовника і законодавця» (1918–1926), новела Л. Мосендза «Роксолана» (1939), поема Л. Забашти «Дівчина з Рогатина» (1971), повісті Ю. Колісниченка та С. Плачинди «Роксолана» (1968; зб. «Неопалима купина»), Ю. Винничука «Житіє гаремное» (1996), романи М. Лазорського «Степова квітка» (1965), П. Загребельного «Роксолана» (1980), поема М. Орлича «Роксоляна, царівна сонячна Опілля» (2002), історичний роман у віршах М. Балашової «Вінок Роксолани» (2008). Є. Іванчукова докладно проаналізувала рецепцію образу Роксолани у світовій та українській літературі в аспекті використання фольклорних традицій [3], метою цієї статті є порівняльний аналіз образів Роксолани з повісті О. Назарука й роману П. Загребельного «Роксолана».

У зображенні Насті Лісовської, героїні повісті О. Назарука, виокремлено її авантюрний характер, насамперед її іманентну схильність

до ризикованих, сумнівних заходів, до пригод через внутрішню потребу в гострому чуттєвому розмаїтті, що виявляється зокрема в прагненні дівчини дізнатися про свою долю у ворожки, згодом – у її бажанні побувати на Афоні (жінкам заборонено), побачити справжню битву. Подібними рисами характеру наділяє свою героїню Роксолану й П. Загребельний, це проявляється в ситуації, коли полонянка, вперше побачивши дельфінів у морі, поводить себе небезпечно для свого життя: *«дівча, в чужих шовках, загрозливо чипіло над самим облавком, падаючи й не падаючи в босфорську хвилю»* [2, 9]. Ці риси акцентовані й ретроспективно в епізоді намірів героїні знищити Ібрагіма: *«В Рогатині залізла разом із хлопцями на найвищі дерева дерти воронячі гнізда. Ще й розгойдувалася на гіллі, так, що гоїдався весь довоколишній простір, аж хотілося від страху заплющити очі, але вона не заплющувала, привчала себе до страху, до небезпеки до відчайдушності»* [2, 259]. У зображенні таких її дій акцентовано схильність дівчини до небезпечних пригод, що відтінено і її зауваженням: *«Одноманітність неволі губить людську душу»* [2, 259]. В умовах іншого світу, відірвана від рідного дому, позбавлена можливості вільно діяти та навіть виходити за стіни Топкапи, Хуррем спрямовує свою енергію на нищівні інтриги проти Махідеван, валіде, Ібрагіма, Гульфем як чи не єдиного способу вижити. У романі П. Загребельного постійно акцентується на тому, що такі дії Насті зумовлені не її природною кровожерністю, а всезагальною деморалізованістю османського суспільства. Героїня постійно опиняється в ситуаціях, де панує закон – якщо вона не знищить, то знищать її, – основний закон султанського двору. Відповідно її вчинки оцінюються крізь призму жорстоких правил гаремного побутування, соціальної упослідженості жінки в мусульманському світі. Жертви султанки постають значно аморальнішими, ніж форми її протистояння ним.

У мистецькій інтерпретації О. Назарука легендарна полонянка захопила султана відсутністю рабської покори повелителю, зневагою до коштовних подарунків, а згодом вона вразила його своєю освіченістю та державницьким мисленням. П. Загребельний, художньо трансформуючи історичні факти, послідовно наділяє героїню рисами фатальної жінки. Для фатальної жінки обов'язковою є яскрава зовнішність, вродливість, якою вони мають вражати навіть інших жінок. У художній версії П. Загребельного Роксолана не мала надзвичайної краси, однак наділена іншими рисами *femme fatale*, зокрема вона має сексуальну фігуру, через неї Сулейман втратив інтерес до першої дружини Махідеван, вона майстерно маніпулює падишахом й іншими людьми. Саме «звабне тіло» привернуло увагу татар до брудного дівчати, що сховалося серед свиней: *«Мала вона в собі щось вабливе – чи то в неземному сяєві золото-червоних кіс, чи то в зграбному, зміїстому тілі, коли той дикий татарський вершник навіть уночі, лиш при маревному світлі пожеж, полонився нею аж так, що*

виокремив її з-поміж усіх інших бранок і до самої Кафи віз як найкоштовніший скарб» [2, 37]. У першому розділі роману неодноразово акцентовано на звиванні, гнучкості тіла Хуррем як особливо притягальної для чоловіків: *«Вона йшла вистрибцем по тому непевному містку, вигиналася спиною, усією постаттю, молода, витка, жадібна до життя»* [0, 38]; *«Йшла, ще більше вигинаючись усією постаттю»* [2, 40]; дівчина *«втікала від них, вигинаючись спиною й стегнами <...>»* [2, 59]. Згодом за рабиню із золотим волоссям і прекрасним голосом Ібрагім, друг шах-заде Сулеймана, заплатив тисячу дукатів, що було неймовірною ціною. Незвичність нової мешканки гарему відзначає й валіде: *«Ти не красуня, але маєш особливе тіло»* [2, 75].

У художній реальності П. Загребельного в розвитку мотиву незбагненої притягальності для султана *«геть нікчемної тілом»* (на думку валіде Хафси) [2, 108] Лісовської імпліцитно розгортається й гомосексуальний дискурс: у романі з одного боку, неодноразово підкреслено особливу юнацьку дружбу Султана й Ібрагіма, зауважено, що в юнацтві Сулейман *«виказував до жінок холодну байдужість»* [2, 83], уважаючи, що жінка *«має бути безмовним знаряддям втіхи, а не вдарятися у високі розбалакування»* [2, 46]. З іншого боку акцентовано на тому, що поруч з іншими жінками гарему Хуррем видавалася хлопчиком (*«маленька, тонка, тільки груди важкі й опуклі»* [2, 104]; *«Хуррем з хлоп'ячою постаттю, в якій нічого начебто жіночого, тільки пишне волосся і тугі півкулі грудей»* [2, 136]; *«з майже хлоп'ячим тілом, з диким духом степів»* [2, 137], *«Чоло зависоке, майже чоловіче», «майже хлоп'яча постать», «вузькі стегна»* [2, 237]), що можна декодувати як те, що така характеристика героїні стала вирішальною у виборі падишаха, який, очевидно, був латентним гомосексуалістом.

У творі П. Загребельного Хуррем у сприйнятті мешканців гарему й загалом османського оточення через її незбагнений вплив на султана – чаклунка, *«донька шайтана»* [2, 130], тому *«запаморочила його злим чаклунством»* [2, 130]. Вона в їхній уяві – диявольська спокусниця, змія (такий її зміст артикулюється через деталі, які так чи інакше відсилають до інфернального світу: *«білотіле дівча з волоссям у золоті червонім, ніби у вогні тогосвітнім»* [2, 7]; *«струшувала на нього хвилі свого буйного волосся, що палало золотом не знати й яким – райським чи пекельним»* [2, 26]; сміх дівчини – *«наче звуки спокуси з найглибших пекел»* [2, 130], *«дівчина, що мовби вирвалася з пекла, яке обпалило їй волосся, зачепило, може, й душу, але не випустило на волю»* [2, 133]; *«змії червоного світла струменіли по її волоссю»* [2, 79]; *«Хуррем линяла, як змія, мовби заново народжувалася на світ»* [2, 107]; *«входила в нього, вливалася, вповзала ящіркою, зміїно»* [2, 129]; *«Мов змія, ніколи не пітніла, сухий вогонь бив з неї навіть сплячої, обпалював Сулеймана, спалював на вугіль, на попіл»* [2, 143]; *«вигнулася спиною, мов змія»* [кінець глави 2, 305], *«молоде*

прекрасне тіло вигнуте рухом змії»; «демони заволоділи душею невблаганно і навіки» [2, 134]). В образі Хуррем як пекельної спокусниці важливе місце посідає мікрообраз її сміху як невластивий гаремові вираз емоційного стану (вона мала «ясний сміх» [2, 72]; для султана сміх дівчини – «срібне дзвеніння» [2, 82]). За уявленнями сучасників Роксолани сміх є соціально небажаною формою реактивної поведінки людини, адже свідчить, що остання перебуває під впливом шайтана / диявола («Сміх – річ не гідна людини. Це нижча ступінь людської душі. Він іде від дикої сваволі, а не від бога. Аллах не сміється ніколи» [2, 74]; батько повчав, що сміх «од пекла, а не від раю» [2, 74]). На думку сучасного психолога Р. Мартина, сміх є різновидом соціальної поведінки коли особа відчуває емоції радості, є сигналом, що людина грається, а не поводить серйозно [4, 29–30]. Однак в аспекті життєвих перипетій героїні П. Загребельного її сміх можна потрактовувати насамперед як захисну реакцію організму, що дозволяє не впасти у відчай, чи такий собі біологічний гіпноз, що дає змогу стримувати агресію оточення («всміхнулася чи то болісно, чи гірко» [2, 73], «Засміялася з викликом» [2, 74]; «<...> засміялася голосно зухвало. Це був сміх переляку й відчаю <...>» [2, 82]; «стало їй смішно, не втерпіла, засміялася з химерної розмови німої з глухою» [2, 75]).

Презентуючи життєвий шлях Роксолани, на відміну від О. Назарука, П. Загребельний розгортає широкі історичні описи побутування підданих Османської імперії, акцентуючи на тілесності, речевості мусульманського світу, у якому цінність має лише те, що можна продати чи отримати в подарунок. Світ, у який потрапляє українська попівна, – це ринок речей, які мають форму, фактуру, запах, смак, відповідно в описах Стамбула домінують візуальні й одоричні деталі та образи, мікрообрази бенкетування як маркери життєвої влаштованості, їжі як основної умови виживання. Столиця Османської імперії – це ненажерливе і хтивє тіло, яке для задоволення своїх потреб безкінечно нападає на сусідні землі, висотуючи з них усі соки. Вибудовуючи стратегію свого виживання в чужому й ворожому світі, де жіноче тіло є чи не найбільшою цінністю, вже в епізоді з Ібрагімом юнка поводить як досвідчена жінка, маніпулюючи майбутнім візиром за допомогою флірту. «Рушен» притягувала й одночасно лякала своєю неприборканістю Ібрагіма, а його бажання заволодіти рабинею з нетиповою поведінкою було, на нашу думку, такою собі «сублімацією» його прагнення владарювати: «З набагато більшою охотою Ібрагім кинув би собі до ніг щось більше, ніж жінку, але тим часом не мав того більшого, <...>» [2, 44]. Згодом неприборканість / свавільність Хуррем найбільш яскраво буде відтворено в епізоді, коли бранка мала б підлаштовуватися під ритм старого барабанщика, однак «вдарилася в такий шалений танок, заспівала так дзвінко й голосно» [2, 76], що змусила гаремного євнуха пристосовувати гру під неї. Ця риса характеру дівчини приверне увагу валіде, а згодом

і самого султана. Назва розділу «Вознесіння» в романі П. Загребельного спрямовує на духовний аспект буття героїні, однак у ньому йдеться насамперед про гаремне / соціальне вивищення Хуррем, яка, усвідомивши силу впливу свого тіла на султана й народжуючи йому дітей, прагнула утвердитися як султанка – єдина дружина Сулеймана.

У художньому зображенні О. Назарука ще юна й чиста Хуррем стає вільною й отримує можливість повернутися до рогатинського нареченого, однак залишається в Стамбулі, бо бачила для себе *«нагоду до сили і до влади»* [5, 187], це була відверта відмова від традиційної жіночої долі, якої вона не уникла б в Україні. П. Загребельний, дотримуючись історичних фактів, не припускає такої можливості для своєї героїні, адже насправді гаремні наложниці, тим більше народивши падишахові синів, до своєї смерті належали лише своєму повелителю. З сюжету повісті О. Назарука виразно простежується реалізація авторської рецепції казкового мотиву Попелюшки (на що вказує й мікрообраз загубленого Настасею весільного черевичка): Сулейман обирає служницю, а юнка й справді закохується у шляхетного та розумного падишаха, і їхній первісток народжується в шлюбі й від великої взаємної любові. В історичному наративі П. Загребельного, який спирався на значно більшу кількість документів про легендарну русинку, остання прагнула зачати дитину, навіть не сподіваючись на шлюб із султаном, але розуміючи, що сини будуть чи не єдиною запорукою її виживання в гаремі: *«Хотіла плоду в собі, прагнула його, але не як яблуня зав'язі, не як калина червоного кетяга з-під білого цвіту, не як ліщина горіха з медвяної брості, а гіркого й ненависного. Хай проросте, як кукіль на пшениці, як ріжки на житі, як отруйний гриб у лісових хащах. У хащах її тіла гіркий султанський плід – і тоді вона підніметься над усіма й над усім»* [2, 129]. Тобто спочатку героїнею рухала не любов до свого повелителя, а жага життя і, певною мірою, честолюбство (адже сама собі затялася перевершити Махідевр). Лише з часом у Хуррем народжуються суперечливі почуття до чоловіка, смерть якого автоматично означала б смерть жінки і її синів. За сучасною психологією почуття Роксолани до султана можна означити як «стокгольмський синдром», ознаками якого є прив'язаність жертви до викрадача, гвалтівника: *«І з жахом відчула в собі вже не зненависть до цього високого сумного чоловіка, схожого на вікарія Скарбського з Рогатина, а – страшно й сказати – щось мовби початок прихильності, може, й любові»* [2, 135]. Як справедливо зазначив В. Фащенко, П. Загребельний поставив перед собою складне завдання: *«<...> не тільки очистити біографію Роксолани від міфів, за якими вона начебто була “Кривавою леді Макбет з України”, не тільки заперечити думки тих авторів, які підносили неіснуючі добродієства султанші (вона, мовляв, припинила напади ординців, розбудовувала Запорозьку Січ), а й глибоко*

зазирнути в надра душі героїні, у психологію людини, яка сама себе створила і перевершила людською сутністю Сулеймана Пишного» [7, 165].

У художній інтерпретації стосунків Сулеймана та Махідеврран обох авторів (О. Назарука й П. Загребельного) поява Хуррем і справді виявляється фатальною. Та якщо в повісті О. Назарука баш-кадуну було усунуто з гарему завдяки інтригам Хасеке, то за версією П. Загребельного пониження законної дружини сталося, з одного боку, через сумний збіг обставин (два сини Сулеймана і Махіреврран померли від чуми), з іншого – через особисті якості героїнь: *«Махідеврран – це тільки тіло, тупе й дурне, яке легко похати будь-куди, а Хуррем – це розум, неупокорений свавільний»* [2, 137]. У повісті О. Назарука Хуррем, будучи прислужницею однієї з одалісок (тобто не мала зовнішніх даних, щоб бути одаліскою), привернула увагу султана своїм розумом, начитаністю та найголовніше – почуттям гідності, при першій зустрічі розмовляючи з ним як з рівним. П. Загребельний, наділивши героїню цими ж якостями, у своїй версії стосунків між Роксоланою й султаном, акцентує на взаємному тяжінні один до одного двох розумних, але безкінечно самотніх людей. В. Фащенко, влучно відзначив, що полонянка, зруйнувавши своєю незвичайною поведінкою «усталеність реакцій і звичок», позбавляла Сулеймана «від осамотненості владою» [7, 168]. Ключем до розуміння почуттів Сулеймана в романі П. Загребельного є насамперед епізод його першої зустрічі з новою наложницею: серед одалісок, неймовірно красивих обличчям і за жіночими формами, яких султан бачив не інакше як *«м'ясо для задоволень»* [2, 134], він несподівано для всіх обирає худеньку дівчину, що привернула його увагу голосом / піснею, і саме цим запала йому в душу: *«Співало оте слов'янське дівча, яке колись вразило своїм співом султана аж так, що він опустил йому на плече муслінову хустину <...> співало тим самим голосом, який мучив Сулеймана вдень і вночі повсюдно»* [2, 125]. В українців пісня завжди асоціювалася із душею, тому ситуацію «поневоленості» падишаха співом дівчини можна декодувати як знайдення ним спорідненої душі: *«Вона співала і приспівувала, сміялася і присміювалась, споглядаючи його знетямливість. Так непомітно наблизилася на відстань небезпечну і опинилася в обіймах чоловіка, якого ненавиділа, але без якого не могла тут існувати, і, коли Сулейман доторкнувся до її похливого тіла, він наповнився по самі вії отим голосом, що так довго і тяжко його мучив, і лиш тоді збагнув, що віднині без цієї дівчини йому не жити»* [2, 129]; *«молився аллахові, плакав без сліз над своєю самотністю, від якої його порятувала ця дивна дівчина, був уже не султан, не завойовник, а простий мандрівник, поет, мислитель»* [2, 129]. Згодом державний муж захоплюється її здатністю швидко опановувати мови (за час короткої відсутності султана Хуррем вивчила турецьку й арабську мови, тому не потребувала перекладача для

спілкування з повелителем гарему), цікавістю до того, що відбувається у світі, та найголовніше – поезією.

У романі П. Загребельного Сулейман нагадував Насті вікарія Скарбського, у якого була колись по-дитячому закохана (*«Так само самотній тут у своїх недоступних для усіх інших знаннях, так само високий, задумливий, суворий»* [2, 78]), тому, вибудовуючи стосунки із султаном, правильно відчула, що повинна стати не лише матір'ю його дітей, але й однодумцем, співрозмовником, другом. З цією метою юна українка багато часу приділяє власній освіті: *«відвойовувала для себе кожен вільну хвилину, витрачаючи її на збагачення свого розуму»* [2, 137]. За художньою версією О. Назарука, перш ніж потрапити до гарему, юна Лісовська близько року навчалася в школі в Кафі. Виформовуючи образ Настуні як нетипової особистості з неабияким інтелектом (ігумен Іоан Лісовський: *«Ой придалася б та дитина нашій гоненій церкві. Бо має великий розум»* [5, 8]), письменник послідовно розгортає й увиразнює образ попівни як честолюбної істоти (*«І чулася найменшою з усіх учениць. Але тим твердіше постановляла собі в душі зрівнятися з ними й навіть випередити їх»* [5, 63]). Під впливом лекцій венеціанця Річчі Настя / Хуррем уперше в житті усвідомлює себе рівною у правах з чоловіком (*«Особливе вражіння зробило на неї оповідання про те, що на заході й жінки займаються всім тим, що й чоловіки: і торгівлю й наукою і навіть державними справами. І дивним дивом, – була в неволі, – перший раз почула тут у собі – людину. <...> Тут вперше прийшло їй на думку, чому жінка не мала б займатися державними справами»* [5, 68]). У романі П. Загребельного Настася здобула освіту в Рогатині: спочатку священник Іван Теребушко навчив її читати, згодом вікарій Єронім Скарбський викладав їй латину та інші науки. Розгортаючи характеристики наступної самоосвіти дівчини, О. Назарук і П. Загребельний єдині: *«дбала лише про свій розум, розбудовувала, його як міст, по якому можна перейти найширшу ріку, як мечеть, де можна вимовити найсокровенніші слова, як небесне склепіння, під яким голос розлунюється аж до слуху самого аллаха»* [2, 137].

Отже, О. Назарук та П. Загребельний, спираючись на різні документальні джерела, пропонують свою версію життя та вчинків героїні. Беручи в основу доступні на момент написання твору факти про життя відомої жінки, кожен письменник оригінально заповнює лакуни в її життєписі, інтерпретує причини того чи іншого її вчинку, тому образи Роксолани у повісті О. Назарука й романі П. Загребельного різні.

Список використаних джерел

1. Загребельний П. Втішання історією. Авторське післяслово / П. Загребельний // Загребельний П. Роксолана: роман. – Київ: Дніпро, 1988. – С. 593–601.

2. Загребельний П. Роксолана: роман / П. Загребельний. – Київ: Дніпро, 1988. – С. 5–592.

3. Иванчукова Е. В. Субъективизация сюжетной схемы в повести О. Назарука «Роксолана, жена халифа и падишаха Сулеймана Великого, завоевателя и законодателя» / Е. В. Иванчукова // Литература XX века: итоги и перспективы изучения. Материалы Десятых Андреевских чтений / под редакцией Н.Т. Пахсарьян. – Москва: Экон, 2012. – 448 с. – С. 233–244.

4. Мартин Р. Психология юмора / Р. Мартин. – Санкт-Петербург: Питер, 2009. – 480 с.

5. Назарук О. Роксоляна. Жінка халіфа й падишаха Сулеймана Великого, завойовника і законодавця: історична повість з XVI ст. / О. Назарук. – Київ: Велмайт, 2014. – 432 с.

6. Назарук Осип // Енциклопедія Українознавства. Словникова частина. – Париж–Нью-Йорк, 1966. – Т. 5. – С. 1678–1679.

7. Фащенко В. Павло Загребельний. Нарис творчості / В. Фащенко. – Київ: Дніпро, 1984. – 217 с.

8. Peirce L. P. The Imperial Harem: Women and Sovereignty in the Ottoman Empire / L. P. Peirce. – New York: Oxford University Press, 1993. – 374 p.

Annotation

Kulakevich L. M., Deeva-Nayuk O. A. Interpretation features of the image of Roxolane in the «ROXOLANE, THE WOMAN OF THE CALIPH AND PADSHAH SULEIMAN THE GREAT, THE CONQUEROR AND THE LEGISLATOR» by O. Nazaruk and «ROXOLANE» by P. Zagrebelnyi

In the article the features of simulation of legendary Ukrainian woman in the novel by O. Nazaruk and the novel by P. Zagrebelnyi are analyzed. It is determined that, based on the folkloric image of Roxolane as a high-moral girl from the people, both writers introduce a subjective component in their version of the image, offering a new, alternative motivation for the actions of Ukrainian women, seek to «enliven» the iconic image of Roxolane and at the same time make away with the psychological stereotype of a woman as a weaker vessel limited to family life. In their invariant of Nastya Lisovskaya's image, writers take as their basis the adventurous character of the heroine as an inherent predisposition to risky, questionable actions, adventure through the internal needs for acute sensual diversity, unrestrained thirst for adventure, events, and impressions. It was found out that O. Nazaruk, creating the image of a strong non-everyday woman, adheres to the folklore canon, focuses on the plot of the fairy tale about Cinderella. In his version of Roxolane's image O. Nazaruk emphasizes the fact that she enraptured the sultan with the lack of slavish reverence before the lord, and later – with erudition, political thinking, and the lack of greed for valuable gifts. P. Zagrebelnyi, artistically transforming historical datas, consistently creates the image of Roxolane as a fatal woman

with an self-willed character. He emphasizes that Ukrainian woman had no extraordinary beauty, but attracted men's eyes to their sexuality and cheerfulness. In his version of the relationship between a girl and a sultan P. Zagrebelnyi highlights the mutual attraction of two intelligent but infinitely lonely people. It was established that in the artistic reality of both writers the girl felt internally that she should become not only the mother of Suleiman's children, but also his associate, interlocutor, and friend. With this aim the young Ukrainian devoted much time to her own education. According to the artistic version of O. Nazaruk, before joining the harem, young Lyosovska studied at a school in Kafi for about a year. In a novel by P. Zagrebelny Nastasya received education in Rohatyn. The further self-education of the girl is the similar in picturing of the Hurrem by both O. Nazaruk and P. Zagrebelnyj. But P. Zagrebelny, unlike O. Nazaruk, deploys extensive historical descriptions of the lives of the subjects in the Ottoman Empire, emphasizing the physicality, corporeity of the Muslim world.

Key words: adventure genre, adventurism, interpretation, heroine-adventurer, roxolania.

УДК 821.161.2–3.09

М. К. Наєнко (м. Київ)

ТРИ ХУДОЖНІХ РОКСОЛАНИ: СТАМБУЛЬСЬКА, ЛЬВІВСЬКО-КІЇВСЬКА І ЗАГРЕБЕЛЬНОГО

У статті зосереджено увагу на потрактуванні історії української дівчини Анастасії Лісовської (Роксолани) – турецької бранки, яка стала султаншею. Розглянуто специфіку її зображення в найвідоміших творах про Роксолану й історичному романі «Роксолана» П. Загребельного. Зокрема, виявлено, що в історичній повісті О. Назарука «Роксоляна» чимало малоімовірних фактів порівняно з реальними подіями життя дівчини-бранки, її перебування в султанському гаремі. Натомість історичний роман П. Загребельного є найбільш вірогідним як за історичною достовірністю, так і за художньою довершеністю, хоч деяких історичних неточностей авторів так і не вдалося уникнути.

Ключові слова: Роксолана, історична повість, історичний роман, історична достовірність, трагізм, драматизм.

В статье особое внимание сосредоточено на трактовке истории украинской девушки Анастасии Лисовской – турецкой пленницы, ставшей султаншей Проанализировано известные художественные произведения про Роксолану, в том числе и исторический роман П. Загребельного

«Роксолана». Установлено, що в історическій повісті О. Назарука «Роксоляна» множество маловероятных фактов реальної жизни девушки-пленницы периода её пребывания в султанском гареме. А історический роман П. Загребельного отличается от других произведений не только своей історическою достоверностью, но и художественным совершенством, хотя некоторых історических неточностей писателю не удалось избежать.

Ключевые слова: *Роксолана, історическая повесть, історический роман, історическая достоверность, трагизм, драматизм.*

Десять років тому відійшов за обрій один із найбільш активних романістів в Україні Павло Загребельний. Цього року йому б виповнилося 95 літ. З-понад 20-ти його романів «Роксолана» – чи не найвідоміший. Прототипу головної героїні твору – турецькій бранці Анастасії-Роксолані-Хуррем, а потім дружині султана Сулеймана – у 2020 році мине 515 років. Автор пропонованої розвідки знайомить читача з багатьма творами про неї, а найбільше – з романом Павла Загребельного «Роксолана».

Їх, звичайно, не три; якщо врахувати живописні полотна, поезії, драми, кіно- й телефільми Європи та Азії, то набереться, либонь, і тридцять три. Роксолану, як прийнято називати Настю Лісовську з Рогатина Львівської (нині Івано-Франківської) області (1505–1558), зображували на портретах відомі художники Італії ще за її життя. Найбільш достовірним вважають портрет Матео Пагані «Султана Роксолана», написаний 1550 року, коли Роксолані-Лісовській було 45 років. Через 5 років славетний художник епохи Ренесансу Тіціан Вечелло зобразив і єдину дочку Роксолани – Міхрімах, яка відзначалася, як і її мама, незвичайною вродою. За художньою увагою до неї як постаті в образотворчому мистецтві та літературі Роксолану можна порівняти хіба що з гетьманом Іваном Мазепою. Про нього в європейській художній свідомості прижилися десятки, а, може, і сотні літературних творів, театральних вистав, живописних картин і скульптурних зображень. Лише на тему «Мазепа, прив'язаний до спини коня» існує більше десяти живописних ілюстрацій різних художників із європейських країн (Делакруа та ін.).

Історики та митці схильні вважати, що Анастасія-Роксолана стала найулюбленішою дружиною султана Сулеймана Пишного саме завдяки винятковій вродливості. Він так був закоханий у неї, що пробачав будь-які її примхи і їй єдиній (після смерті) збудував мавзолей, постояти біля якого (перебудованого 2006 року) можна ще й тепер. Павло Загребельний, перш ніж написати роман «Роксолана», теж спочатку постояв біля того мавзолею. У післямові до роману («Втішання історією») він написав про це так: *«І ось я в Стамбулі і стою коло південної, поверненої до Мекки,*

стіни найбільшої стамбульської мечеті Сулейманіє перед гробницею-тюрбе жінки з України. Роксолана, Хуррем, Хасекі – все це її імена, під якими вона znana світові. Турки ще й сьогодні звуть її Хуррем. У Стамбулі велика міська ділянка має ім'я Хасекі, на тій ділянці – збудована Роксоланою мечеть, притулок для убогих, лікарня – все це на місці Аврет-базару, на якому колись продавали людей у рабство. А тут, коло мечеті Сулеймана Пишиного, поряд з його величезною восьмигранною гробницею, – теж кам'яна і теж восьмигранна усипальниця його жони Роксолани, єдиної султанши в тисячолітній історії могутньої Османської імперії, взагалі єдиної в усій історії цієї землі жінки, яка удостоєна такої честі» [2, 683]. Стояв тут свого часу і я, перебуваючи в Стамбулі як турист. Вислухав навіть турецького екскурсовода, який французькій групі весь час повторював, що Роксолана – «русская». Після екскурсії я підійшов до нього і сказав: «Ти, турок, розумієш, що Рогатин, у якому народилася Роксолана, це ніяк не руський, а український город». Він спочатку зніяковів, а потім знайшовся: «Та я кажу так, як говорили при совєтах, коли весь ССРСР називали Росією». Ми ніби порозумілися, але я йому пробував ще розтлумачити, що в XV–XVII століттях у європейських джерелах і навіть у Грузії Україну називали Руссю як спадкоємницю Київської Русі. Між іншим, гетьман Іван Виговський у 1658–1659 роках називав себе не гетьманом, а «Великим князем Руським».

Увічнювати свою дружину в мавзолеях чи будувати на їх честь якісь величні споруди стало серед багатіїв доброю традицією в часи Ренесансу (XV–XVII ст.). Найзнаменитіший у світі індійський мавзолей Тадж-Махал збудовано індійським шахом Джахан Мугалом у 1630–1652 роках теж для своєї «перської» дружини (Мумтаз-Махал, у дівоцтві Арумад Бану Бегум). 2006 року я біля нього також постояв і, зізнаюсь, що більшого дива у світі бачити не довелось. З емоційним враженням від нього може зрівнятися хіба що враження від уманської «Софії» – дендропарку, який витворено кріпаками магната Потоцького теж на честь своєї улюбленої дружини з іменем Софія (кінець XVIII ст.). Отже, мавзолей Роксолани серед подібних святинь був таки першим. Хоч львівський автор повісті «Роксоляна» Осип Назарук наводить у коментарях до повісті ще й трохи ранішу історію – «історію, – як він пише, – славної тулузанки Павлі де Віньє, сучасниці Петрарки (1304–1374). Французькі й італійські письменники описують, що вона не могла вийти на вулицю, щоб зараз не почали збиратися товпи народу, зложені не тільки з молодих мужчин, але і зі старих та й навіть з дітей і жінок, котрі подивлялися її красу. Доходило до того, що при її появі на вулиці комунікація в місті ставала неможливою й рада міста була приневолена заборонити їй виходити без заслони. Павла де Віньє згодилася на те. Але коли вістка про се розійшлася по Тулузі, товпа грожала явним бунтом за позбавлення її такого виду. Прийшло до нової постанови: гарна Павла мала два рази в тиждень показуватися

народові без заслони у вікні свого помешкання, а на місто виходити тільки в заслоні» [3, 409]. Осип Назарук у згаданій повісті, опублікованій 1930 року, пише, що Роксолана домоглася у свого чоловіка Сулеймана Пишного, аби теж ходити в повсякденні без заслону.

Найпершим значним твором про Роксолану в Європі вважають трагедію французького письменника Габріеля Бунена «Султана» (фр. «La Soltane», 1561). Писана вона, отже, через три роки після смерті Роксолани. В українській традиції на цю тему відомі драма Гната Якимовича «Роксоляна» (1869), історична повість Михайла Орловського «Роксолана або Анастасія Лісовська» (1882) і ближча до нас за часом написання повість згаданого Осипа Назарука «Роксолана» (1930). Щоб створити її, О. Назарук користувався багатьма джерелами, написаними німецькою та іншими європейськими мовами, однак пішов при цьому своїм шляхом, оскільки писав не стільки історичний, скільки суто художній твір. Його художність, щоправда, не дуже високої якості; це посередня белетристика, у яку лише зрідка впліталися якісь метафоричні міркування, що наближалися за формою викладу до художньої мови народних дум та пісень. Ось одне з таких міркувань: *«Вже семий раз зійшов місяць над Стамбулом, відколи молода султанка Ель Хуррем свої сині очі біленькими руками закривала, і перший раз в житті свого мужа Сулеймана цілувала, і всім тілом дрижала, і про цвітучу й пахучу землю, і про синє небо, про батька і про неньку, про день і про ніч, і про весь світ з розкоші забувала»* [3, 232]. В образ Роксолани письменник уклав, мабуть, чимало суто своїх особистих почувань, наділивши її, зокрема, аж надмірною побожністю. Героїня в нього дуже часто перебуває в молитовному стані, а найбільшою її мрією було відвідати святу Афонську гору з безліччю монастирів та церков і Єрусалим як місце зародження християнства та смертельної кари на горі Голгофі Ісуса Христа. У романі цю мрію (подорож до Афону і Єрусалиму) здійснено, а до Афону – навіть із султаном Сулейманом, хоч достовірних даних про це турецька історія не фіксує. Принаймні в турецькому серіалі «Величне століття. Роксолана» (2011 рік) про такі відвідини Роксоланою святих для християн місць ніяких згадок-епізодів не наведено.

Дуже своєрідно, але малоімовірно, розкрито в повісті О. Назарука інтимні перипетії Роксолани, інакше кажучи – сцени залицянь і зізнань у любові султана Сулеймана до неї. Шлях Роксолани (Насті Лісовської) до султанського двору в зображенні письменника загалом сприйнятний: полонення її в день весілля зі Стефаном, страдницький шлях як полонянки до кримської Кафи, навчання там турецької мови та мусульманських звичаїв і нарешті подорож до Стамбула й «відбір» до султанського гарему – все це видається в повісті більш-менш переконливим. А от ситуації подальшого знайомства героїні з Сулейманом презентовані так, що сприймаються як такі, що відбуваються на українських колодках,

у якомусь нашому селі. Нібито вона (Роксолана) десь там ходила-перебувала, Сулейман до неї несміливо підійшов, про любов почав розмову дуже здалеку і потім щось подібне робив ще кілька разів у такому ж дусі, що аж ніяк не відповідає історичній поведінці Сулеймана в його гаремі. За його (гарему) звичаями, султан ні на які колодки не ходив, усі його наложниці (що добре показано в турецькому серіалі «Величне століття») приходили до нього самі, але не всі гуртом, а лише та, під час споглядання на яку султан кидав у її бік хустинку якогось там (синього, здається) кольору. Після того євнухи та вся обслуга гарему довго готували обраницю, купали, чесали та одягали її відповідним чином і лише тоді заводили в «кабінет» султана. Роксолана, як показано в турецькому серіалі, потрапила в султанське ложе саме в такий спосіб і ні на які колодки султан до неї не приходив, аби там переступати з ноги на ногу й несміливо залищатися. Щоправда, відбулося це (за серіалом «Величне століття») не з першого разу: спочатку цьому завадила його попередня дружина Махідеван, яка перед «візитом» Роксолани до султана прийшла до нього зі сльозами та запевненням, що без нього в неї життя не життя тощо. Чи було так насправді, чи не було – сказати важко, але це... *«Це ж кіно!»*, – як вигукнув одного разу Єжи Гофман, коли йому зауважили: *«А в романі Генріха Сенкевича “Вогнем і мечем”, зовсім не такий фінал, як у вашому фільмі за цим романом...”* Інакше кажучи, кіно- й телефільми мають свою «інтригуючу» специфіку. Першому візиту Роксолани до султана Сулеймана могла й справді завадити попередня дружина Махідеван. Цим самим загострився конфлікт у розвитку сюжету в телефільмі, який потім поглиблювався протягом майже всього телесеріалу, а особливо після картини, де «з другого заходу» Роксолана таки потрапила до ложа Сулеймана. Головне, аби при цьому не відчувалася штучність, надуманість відтворених ситуацій.

Така надуманість, наприклад, відчутна в зображенні Осипом Назаруком приїзду до Роксолани, вже як султани, її матері з Рогатина. Якщо вірити письменнику, то посприяли цьому два купці-євреї і мати, прибувши до Стамбула, побачила свою дочку Анастасію в позолоченому ридвані, який було запряжено в шестірку коней, а потім їхні родинні зустрічі відбувалися в султанських палатах тощо. Творці українського серіалу «Роксолана» пішли ще далі: вони показали, що нібито мати Насті Лісовської виконала ще й роль священика, і разом з дочкою вони здійснили обряд хрещення першого хлопчика Роксолани. Усе це, звичайно, домисел, подібних домислів не уникнуто і в турецькому серіалі «Величне століття». У ньому несподівано з'являється в Стамбулі наречений Роксолани, під час весілля з яким, її полонили в, умовно кажучи, Рогатині. Щоправда, його звати не Стефан, як у повісті Осипа Назарука, а Левко. Він потрібен був турецьким режисерам фактично для посилення драматизму розвитку інтимної лінії сюжету серіалу. І в них це вийшло, як на мене,

дуже естетично. Левко в них – крім закоханості в Роксолану – мав ще й неабиякий дар художника-монументаліста. Йому стамбульські зодчі доручили розпис однієї мечеті, він на таку пропозицію душевно згодився, бо в такий спосіб збільшувалися в нього шанси зустрічі з Настею. І така зустріч за сценарієм відбулася; за телесеріалом, про це дізнався грізний ненависник Насті – великий візир Ібрагім (за сучасним уявленням про ранги – прем'єр-міністр) і в серіалі така ситуація дуже посилила його драматизм. Та найбільшого драматизму й щемливості в серіалі досягнуто через використання режисерами української колискової *«Ой, летіли гулі, та й сіли на люлю...»*. У серіалі «прямим текстом» ні разу не згадується, що Роксолана родом з України, але ця колискова говорить сама за себе, що видається просто-таки геніальною знахідкою творців серіалу. Вона (колискова) звучить у фільмі багато разів, і завжди в найдраматичніших ситуаціях життя Роксолани, нагадуючи глядачам, звідки ця жінка й про що вона не забуває. Хоч матеріально вона живе й у великих розкошах, її душа, проте, постійно, прагне туди, до своїх батьків у Рогатин, у своє колись щасливе дитинство.

Українські письменники постійно дотримуються цієї теми як найбільш «рятівної» для них, хоч інколи явно гіперболізуючи й відверто домислюючи. Сергій Плачинда у своїй публіцистичній оповіді про Роксолану («Неопалима купина», 1968, співавтор Ю. Колісниченко) пише, що Настя Лісовська домоглася від султана Сулеймана твердої клятви, що грабіжницьких походів на Україну за його османського правління ніколи вже не буде і що нібито султан цієї клятви послідовно дотримувався [4]. П. Загребельний у післямові до свого роману «Роксолана» спростовує таку версію й стверджує (за історичними свідченнями), що кількість походів турецького війська на Україну ніскільки не зменшувалася, і було їх після шлюбу Роксолани з султаном ще не один десяток. У деяких українських творах на цю тему також висловлюється припущення, що нібито Роксолана намагалася завадити страті в Стамбулі полоненого турками козака-гетьмана Байди-Вишневецького. Того самого Байди, про якого існує фольклорна «Пісня про Байду» («В Царєграді на риночку...»). Це цілковита вигадка, бо Роксолана померла 1558 року, а страта Байди-Вишневецького відбулася 1563 чи 1564 року, коли вже не було серед живих і султана Сулеймана. Турецький султанат тоді очолював син Сулеймана і Роксолани Селім, відомий в історії Туреччини як Селім Другий. Султаном він пробув усього 9 років, відзначався жорстокістю та невмілим керівництвом, зловживав спиртними напоями, але – це інша історія...

Роман Павла Загребельного «Роксолана» вважають найбільш вірогідним за історичною достовірністю й художньо найменш вразливим в українській (та й зарубіжній) літературі про часи Роксолани. Дрібних історичних неточностей уникнути письменнику, щоправда, теж не вдалося.

Він повторив, наприклад, помилку багатьох своїх попередників, коли Анастасію передчасно почав називати «Хуррем» (весела, сміхотлива). Насправді ж таким ім'ям Роксолану нарік Сулейман після проведеної з нею першої ночі. Так само серед євнухів у П. Загребельного фігурують чорняві африканці, тоді як турецький серіал «Величне століття» цей факт спростовує цілком. У ньому ж (серіалі) достовірно потрактовано і з'яву імені «Хуррем» та боротьбу за нього Роксолани. Хоч для художньої творчості все це, по суті, дрібниці, оскільки в ній важливішим вважається інше: естетична реалізація творчого задуму та його новизна. Намагаючись (за словами самого П. Загребельного) *«написати роман, максимально наближений до дійсних подій»*, письменник усе ж витворив суто свою історичну дійсність. Найголовніше в ній – шукання відповіді на питання, чому українська бранка змогла «заволодіти» володарем наймогутнішої свого часу Османської імперії й чому цей володар – кривавий Сулейман – навіть її (Роксолани) злочинів проти нього цю жінку не карав, а падав перед нею на коліна.

У житті Роксолана-Лісовська була наділена, мабуть, великим і незбагненим фізичним та внутрішньо духовним даром. *«Мала вона в собі щось вабливе – чи то в неземному сяєві золото-червоних кіс, чи то в зграбному, змістому тілі, коли той дикий татарський вершник навіть уночі, лиш при маревному світлі пожежі, полонився нею аж так, що виокремив її з-поміж усіх інших бранок і до самої Кафи віз як найкоштовніший скарб»* [1, 42]. Такою бачив свою героїню письменник ще до часу її продажу в султанський гарем, у просторі гарему відзначено не лише її дивовижну вродливість а й... чаклунство: *«Вона зачарувала пресвітлого, запаморочила його злим чаклунством аж так, що він не хотів нікого бачити й чути, тільки цю Хуррем, тільки її єдину, щоночі – і вже скільки ночей підряд! – і не міг відірватися від своєї рабині до ранку, іноді велів приводити її навіть удень, чого ще ніколи не бачено й не чуто. Чари, чари! Ніхто не бачив, малу українку не впіймано за руку, доказів мовби й не було, але ж була знетямленість султанова, ото ж були й чари»* [2, 146–147]. У турецькому серіалі її обзивають відьмою, а незвичайна сила волі, що простежується навіть у її погляді, розкрито чи не в епізоді, коли вона – неозброєна! – зважилася вийти до бунтівливого натовпу, розколола його навпіл, вгамувала його пристрасті і змусила всіх учасників бунту розійтися, хто куди бачить. Один із них навіть фізично не витримує її погляду й падає з усіх чотирьох, остаточно втративши і рівновагу, і свідомість...

У романі П. Загребельного Роксолана-Лісовська – постать трагічна. Трагізм її – у тривалому житті на грані смерті, у подвижницькому вмінні тамувати в собі дух людяності і сподіватись. *«Незбагненна жінка – зіткана зі співів і стогонів»* [1, 432]; *«Всемогутня – і безсила до розпачу»* [1, 539]; *«Віддавала тіло майже без жалю, а душу ховала, як правду від*

тиранів» [1, 435]; *«Досягнувши найвищої влади, побачила, що сягнула лише вершин безсилля»* [1, 426], так характеризує її автор протягом усього роману. Для нього історичні атрибути султанського палацу – це ті ж оздобы й коштовності, які бачимо на портреті Роксолани, виконаному згаданим венеціанським художником за її життя. *«Художник пробився крізь ті коштовності, він знайшов за ними Роксоланине обличчя, проник у його таємниці, викрив у ньому глибоко затаєні страждання, гіркоту, біль і показав усе в її усміхові, в рожевому світінні щік, у трепетанні прозорих ніздрів, в упертому підборідді»* [1, 418].

У сприйнятті Роксоланою світу і себе в ньому два протилежні почуття: будучи дружиною султана, ненавидячи його все життя й водночас благаючи всіх богів, щоб продовжили йому віку, бо то вік її синів і дочки, живучи в *«непевному світі, де все було примарне, загадкове й загрозливе»*, ця колишня рабіня все життя страждає від любові до свого навіки втраченого краю, від мук, що ніколи не зможе побачити його. Еволюція характеру Роксолани найвиразніше виявляється саме в усвідомленні нею сили любові до рідного краю і марності сподівань повернутися до нього. *«Ті перші п'ятнадцять літ її життя на волі в рідній землі розгорталися в ній, мов казкова папороть»* [1, 473]. Вона посилає одного зі своїх синів, щоб хоч раз поглянув на її рідне містечко Рогатин, бо в неї *«рветься душа від самого тільки цього слова»* [1, 435]... прагне знайти шляхи до *«молодого й забіяцького московського царя Івана Васильовича»* [1, 681], щоб той допоміг Україні в боротьбі проти постійних наскоків грабіжників-османів, але... Літа спливають, турки продовжують нищити українські села та міста, і Роксолана помирає, так і не зазнавши щастя бачити над собою рідне небо. Помирає, говорить автор, *«не від часу, а від страждань»* [1, 674], і така характеристика посилює трагічне звучання її образу.

З розвитком мотиву накресленої таким чином внутрішньої двоїстості Роксолани, асоціативно виникає запитання: чому ж тоді султан Сулейман, відчуваючи, що Роксолана ненавидить його дедалі сильніше, не може приборкати свої почуття до неї й боготворить її? На це питання автор дав найвірогіднішу в даному разі відповідь: бо ім'я тому почуттю – любов. Стара як світ, вічно молода і всесильна любов. Роксолана внесла в султанове *«життя те, чого він сам не мав, – серце, душу, пристрасть і навіть – страшно й дивно мовити – любов»* [1, 431]; для нього вона *«не могла уподібнитися нікому на сім світі, була єдина, єдина»* [1, 480], і тому навіть у найкритичнішу мить, коли Роксолані, здавалося, не уникнути кари, султан *«чи то застогнавши, чи то загарчавши, тяжко впав перед нею на коліна, аж вона відступила перелякано»*, а потім, захлинаючись од ридань, сама теж упала *«назустріч Сулейманові, а він обережно гладив тепле волосся і глухо бурмотів вірши Румі: “Хіба не казав тобі, що я – море, а ти – риба...”»* [1, 637].

Завершуючи післямову до роману, П. Загребельний наголосив: «“Роксолана” – це тільки роман. Автор зробив усе, що міг. Тепер настала черга для читача. Може, йому буде часом тяжко над сторінками цієї книжки. Авторіві теж було нелегко» [2, 683]. Нелегко (кажу від себе), бо потрібно було «ввійти» в епоху, якій майже півтисячоліття. І вихопити з неї такі історичні й намислені постаті, про які вже писано-переписано в різних країнах та в різних літературах. Автор, як здається, впорався із завданням гідно. Книжка, хоч і читається інколи важкувато, витримала вже з десятків перевидань. Останнє, мабуть, у видавництві «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА» 2013 року. Думається, що коли б письменник подивився турецький серіал «Величне століття. Роксолана», він зробив би в романі деякі сюжетно-редакційні уточнення: наприклад, про те, що проти Роксолани повставав увесь султанський двір, що «ліквідувати» її намагалися не лише попередня дружина султана черкешенка Махідеван, а й великий візир (прем'єр-міністр) Ібрагім, вершителька долі гарему татарка валіде – мати Султана, не кажучи вже про дрібних наложниць, які теж були б не проти «заволодіти» султаном, відірвавши від нього Роксолану-Хуррем. Усе це в турецькому серіалі відтворено майже правдоподібно, як і суто міжнародні стосунки османської імперії, до яких певною мірою причетна була й Настя-Хуррем, які в романі П. Загребельного висвітлено дуже скупо.

Турецьким режисерам й авторам сценарію серіалу, можливо, в усьому цьому потрібно вірити значно більше, ніж оповідам про епоху Роксолани іноземних послів чи авторів переважно «намислених» творів із різних європейських країн. Вони ж бо (турки) ближчі до «своїх» історичних джерел, до своєї міфології, хоч, звичайно, і часом вони тенденційні в погляді на чужинецькі вкраплення в ті джерела та в ту міфологію. Така вже природа людська: своя сорочка завжди ближча до тіла й постійно хочеться, аби вона була найменш забрудненою. Павло Загребельний хоч усе це не міг не пам'ятати, але максимальніше збагатити свій роман матеріалом історичних джерел йому таки не завадило б. Тоді характери в романі, і конфліктні ситуації в ньому стали б рельєфнішими й художньо переконливішими. Думається, що на це звернуть увагу наступні покоління письменників, оскільки «тема Роксолани» ще довго залишатиметься невичерпною і привабливою. Не випадково, мабуть, телеканал «Плюси» протягом останніх півроку ще раз показав усі понад сто серій «Величного століття». А щойно завершив показ останньої серії, наступного ж дня почав свою денну програму знову з першої серії телефільму. Може, це й знування над глядачем, а, може, і ще один крок назустріч йому...

Список використаних джерел

1. Загребельний П. Втішання історією / П. Загребельний // Загребельний П. Роксолана: Роман; худож.-оформлювачі А. С. Лепчик. – Харків: Фоліо, 2007. – С. 683–684.
2. Загребельний П. А. Роксолана: Роман; худож.-оформлювачі А. С. Лепчик / П. А. Загребельний. – Харків: Фоліо, 2007. – 685 с.
3. Назарук О. Роксоляна: роман / Осип Назарук; вступ. ст. Ю. Кочубея. – Харків: Книжковий клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2013. – 416 с.
4. Плачинда С. Неопалима купина: Історичні повісті / С. П. Плачинда, Ю. Я. Колісниченко. – К.: Грайлик, 1993. – 276 с.

Annotation

Mykhailo Nayenko Three “artistic” Roxelanas: Istanbul, Lviv-Kyiv and “by Zahrebelnyi” ones

Our attention in this article is focused on the interpretation of the story of one of the most famous Ukrainian girls – Anastasiia Lisovska (Roxelana, or Hurrem Sultan, the XVI century), the Turkish captive. We analyzed the most known texts about her life, in particular the novel “Roxelana” by Pavlo Zahrebelnyi. It is revealed that historical novella “Roxelana” by Osyp Nazaruk is full of unlikely facts and events from Anastasiia Lisovska’s life as a captive girl in sultan’s harem. In opposite to this, Pavlo Zahrebelnyi’s novel “Roxelana” seems to be the most reliable paper in terms of both historical authenticity and artistic perfection, however the author could not avoid some kind of historical uncertainties. We tried to compare Pavlo Zahrebelnyi’s interpretation of Roxelana’s life with a famous Turkish TV series “Muhteşem Yüzyıl” (“The Magnificent Century”) and found that the reflection of traditions, relationship and everyday routine of harem is more accurate in the TV series than in Ukrainian writer’s novel. However, at the same time Pavlo Zahrebelnyi is more persuasive in the description of Hurrem Sultan’s inner life and psychology, her hesitations, and the ambivalence of her emotions towards the Sultan Suleiman the First, her husband, as well as her love to lost Motherland.

Key words: Roxelana, Hurrem Sultan, historical novella, historical novel, historical authenticity, tragedy, drama.

СВОЄРІДНІСТЬ ВІДТВОРЕННЯ ЧОЛОВІЧО-ЖІНОЧОЇ СИТУАЦІЇ В РОМАНІ П. ЗАГРЕБЕЛЬНОГО «ЮЛІЯ, АБО ЗАПРОШЕННЯ ДО САМОВБИВСТВА»

У статті розглядається один із аспектів поетики роману Павла Загребельного «Юлія, або Запрошення до самовбивства» – особливості художнього відтворення чоловічо-жіночої ситуації. Увага зосереджена на «чоловічій» і «жіночій» лініях твору в просторово-часових, сюжетно-подієвих, сюжетно-персонажних, мовно-нарративних параметрах, функційності мотиву зустрічі, якому належить ключова роль у конструюванні чоловічо-жіночих ситуацій. Акцентовано, що в реалізації останніх присутнє значення відіграє система художніх деталей – портретна, психологічна, кольорова, побутова на позначення одягу, елементів інтер'єру, запахова, зорова, слухова тощо. Авторка переконливо доводить, що «чоловіча» і «жіноча» лінії роману П. Загребельного побудовані на розкритті фундаментальної опозиції «чоловік-жінка» у всій нарративній структурі тексту.

Ключові слова: роман, чоловічо-жіноча ситуація, «чоловіча» і «жіноча» лінії твору, композиція, просторово-часові параметри, мотив зустрічі, система художніх деталей.

В статье рассматривается один из аспектов поэтики романа Павла Загребельного «Юлия, или Приглашение к самоубийству» – особенности художественного раскрытия ситуации «мужчина-женщина». Внимание сосредоточено на «мужской» и «женской» линиях произведения в пространственно-временных, сюжетно-событийных, системно-персонажных, нарративных параметрах, функциональности мотива встречи, которому принадлежит ключевая роль в конструировании ситуаций «мужчина-женщина». Акцентируется, что в реализации последних особое значение принадлежит системе художественных деталей – портретной, цветовой, психологической, зрительной, бытовой на обозначение одежды, элементов интерьера и т.д. Автор убедительно утверждает, что «мужская» и «женская» линии романа П. Загребельного построены на раскрытии оппозиции «мужчина-женщина» в нарративной структуре текста.

Ключевые слова: роман, ситуация «мужчина-женщина», «мужская» и «женская» линии произведения, композиция,

пространственно-временные параметры, мотив встречи, система художественных деталей.

Свого часу В. Дончик дав афористичну характеристику Павлу Загребельному як письменнику «завжди несподіваному, завжди цікавому» [1, 122]. Справедливою й актуальною вона залишається й сьогодні, а його 30 новаторських романів, повісті, мала проза, публіцистика вражають всеосяжністю, глибиною інтелектуальної думки, полемічністю, духовним багатством, філософським спрямуванням, харизматичністю, еволюцією авторського стилю, жанровою експериментальністю і відвертою несподіваністю. Духовно-психологічний портрет П. Загребельного значною мірою відображений у вдумливому, науково виваженому літературознавчому аналізі його багатогранної творчості, що засвідчено у працях В. Дончика, Я. Голобородька, В. Марка, М. Слабошпицького, Л. Тарнашинської, В. Фащенко, А. Шпиталю та ін., студіях, уміщених у збірниках трьох всеукраїнських наукових конференцій, присвячених творчості майстра (2005, 2010, 2015 роки), що відбувалися в альма-матер митця – Дніпровському національному університеті імені Олеся Гончара.

Інтелектуально-психологічний роман П. Загребельного «Юлія, або Запрошення до самовбивства», який був написаний у 1993–1994 роках, свого часу справив колосальне враження як на читачів, так і фахівців-літературознавців (до речі, як і інші романи про пострадянську дійсність – «Брухт» і «Стовпо-творіння. Катаклізма»), намаганням письменника «втекти від себе вчорашнього» (М. Слабошпицький), новими ракурсами свого гендерного та феміністичного дискурсів, «естетичною невідхильністю» інтимних, еротичних сцен (В. Дончик), неприхованим протестом проти «політичних крикунів», які «безсилі захистити жінку і її любов» (Л. Тарнашинська).

В. Дончик на початку 2000-х, розмірковуючи над темпераментом таланту П. Загребельного, висловив занепокоєння тим, «що, захотівши знайти зараз цікаві розгляди трактування сучасних романів Загребельного, по суті, нічого не знайшов» [1, 127]. Відомий літературознавець радив молодшим дослідникам «простежити відтворення П. Загребельним інтимних, еротичних сцен», зокрема в романі «Юлія...», за якими «одразу можна пізнати майстра» [1, 132]. Якоюсь мірою цю настанову В. Дончика виконали учасники згаданих уже Загребельнівських наукових конференцій, на яких молоді викладачі науково осмислювали різні аспекти цього оригінального твору: еротизм (Н. Санакоєва), образ жінки як ідеалу вічності, художній світ війни (К. Котенко), інтерпретацію феномена самотності (С. Нечипоренко), своєрідність вираження мікросвіту почуттів героїв (Л. Яшина), філософію смерті (Л. Кулакевич), семіотику людського простору (Н. Дашко) тощо. У розвідках названих авторів підкреслено духовно-психологічний розвиток образу жінки у творчості

П. Загребельного, вершиною якою стала, безсумнівно, його «Юлія...» – відверта сповідь чоловіка про його стосунки з жінкою, яка для нього сенс у житті, невимовне щастя і вселенська радість, заради якої він готовий віддати (і віддає!) найцінніше – своє життя, що підкреслено в другій частині назви твору – «Запрошення до самовбивства» (хоч до самовбивства, як зауважив В. Марко, не запрошують, це єдиний вихід з безвиході...). Чоловік-наратор, слушно зазначає Ніла Зборовська, «схожий чимось на автора, очевидно, роман-замаскована автобіографічна сповідь» про «глибинно усвідомлену драму: чоловік ХХ ст., згідно з П. Загребельним, завершує ціле століття й завершується сам» [2, 5].

Відома істина: про що б не писав письменник, він пише про себе. П. Загребельний прожив довге, непросте й щасливе життя з однією жінкою – Еллою Михайлівною, відданим другом, янголом-охоронцем, яка незмінно залишалася в тіні свого геніального чоловіка, народивши йому двох дітей, створюючи йому щасливу родинну ауру, надійний затишок, даруючи тисячі сонячних днів. Такою вона є і сьогодні, після відходу в засвіти Павла Загребельного, з усіх сил оберігаючи, боронячи його світлу пам'ять великої людини і письменника, патріота, вірного сина України. Автору цих рядків Елла Михайлівна нещодавно в телефонній розмові зізнавалася, що малі, нікчемні люди обливають брудом його добре ім'я, знаючи, що він уже ніколи не встане й не зможе дати їм відсіч.

Ідеал жінки, яка була в житті митця, усе своє життя шукав і його герой, учорашній фронтовик Роман Шульга, який знайшов себе в соціумі як людина, яка всього досягла сама, став фахівцем належного рівня, облаштував як слід своє побутове життя, але без жінки своєї мрії все це насправді є дуже й дуже другорядним у світі хаосу й руйнації, де все купується і продається.

Навколо образу вічної жінки й любові до неї, заради якої можна вмерти, й у фіналі вмирає Роман Шульга, групується вся проблематика твору, зокрема, взаємостосунків чоловіка і жінки, їхні місце і роль у сучасному суспільстві кризи і хаосу, пошуку виходу з абсурдності життя, жінки і влади, жінки і держави, пошуки кохання, феномену самотності тощо. Розкута наративна техніка твору «працює» на розкриття основної колізії – історії чоловіка, який фізично не міг жити без своєї жінки, що оприявнюється в його виборі між життям і смертю.

Спробуємо в цій статті зосередитися на питанні своєрідності відтворення чоловічо-жіночої ситуації, у який чоловік утверджує свою самоцінність і сенс у житті, кохаючи одну-єдину жінку, а жінка – своє право бути жіночною, коханою, обожнюваною, даючи чоловікові шанс відчувати себе безмежним володарем жінки.

Композиційно роман П. Загребельного складається з п'яти частин, пригод, як їх називає автор. Кожна з частин презентує окремі пошуки Романом Шульгою своєї Юлії – єдиної жінки. Усі частини об'єднує

наскрізний еротичний мотив. Перша частина й остання – це своєрідне обрамлення твору: початок і трагічний фінал однієї сюжетної лінії. Автор символічно поселяє п'ятьох своїх героїнь-жінок: Уляну-Юлію, Ульріку, Ольгу Юльченко, Юлію Никонівну, Юлію – у різні світи: далекий від війни, азійськи загадковий Ташкент (Уляна-Юлія); невелике чеське містечко Теплице (Ульріка); післявоєнний український Дніпропетровськ-Борисфен (Ольга Юльченко); російське місто Горький, де відбувається Всесоюзний форум енергетиків (Юлія Никонівна Никонова); турецький Стамбул (Юлія). Символічність – і у виборі числа п'ять, яке «означає мікрокосм людини, цілісність людського буття» [3, 584], різних національностей героїнь – три українки, німкеня, росіянка. В усіх, крім Ульріки, є діти, жінки мають родини. Роман Шульга так і не зміг створити родину, народити дітей, бо його тіло і душа були зруйновані, і почалося це руйнування з тієї далекої, єдиної знакової ташкентської ночі з Уляною-Юлією, *«яке він помилково прийняв за початок свого справжнього народження»* [4, 50]. На рівні таких художніх сфер, як сюжетно-подієва, часопросторова, системно-персонажна, мовно-нарративна, автор «осмислює жіночність на основі первоцінності сексуальності» (Н. Зборовська) та чоловічу сутність – саме явище чоловік, його фізична чоловіча сила, активний чоловічо-емоційний потенціал, власне людські якості оприявнюються лише через жінку, ту єдину, яка дарована Всевишнім раз у житті.

У п'яти частинах роману П. Загребельного «Юлія...» в конструюванні чоловічо-жіночих ситуацій ключова роль належить мотиву зустрічі, який розгортається в різних просторово-часових координатах і проектується на архетипний мотив втрати коханого / коханої з трагічним фіналом. Рушійна сила сюжету закодована в першій частині (пригоді), у якій показана перша зустріч 18-річного радянського бійця з Уляною-Юлією в Ташкенті. Саме ця частина розпочинає інтимну лінію сюжету, розкручує подальшу нарративну структуру тексту. Юнака, який досі не знав жінки, 20-річна Юлія, вдова, міліціонерка, котру доля закинула під час війни в Ташкент, обрала сама. Обрала, бо він нагадував її вбитого розривом бомби чоловіка Василя (*«Я тоді так і пішла за тобою, як на ниточці... До мене чоловіки так липнуть як мухи, а ти холодний як лід...»* [4, 36]). Далі вже право вибору належатиме лише Роману Шульзі, бо в усіх жінках він шукатиме свою першу, єдину, незабутню і яка буде в них неодмінно повторюватися: зовнішністю, деталями одягу, сміхом, жестами, а головне – викликати таку ж сексуальну реакцію – несамолюбне бажання володіти цією жінкою. Чоловічо-жіноча ситуація починає моделюватися через первинне сприйняття юнаком Юлії – слухом та очима: спочатку голос, *«суровий (але й гарний незмірно)»*, далі зором охоплений *«дівочий стан, і синій берет (щоправда, міліцейський, з великою червоною зіркою), і синя шинеля (теж міліцейська, коротка, як жакет, і, мабуть, справді*

скромна спідничка, що оповивала тугі дівочі стегна» [4, 18]. Крім фіксації деталей одягу, які визначають професію героїні й чужу для неї ситуацію, у якій вона опинилась (велика червона зірка на береті, коротка шинель), виразно окреслюються миттєві емоції і відчуття, викликані жіночим тілом – майбутній ескіз сексуальних стосунків. Миттєвий погляд на молоду жінку – і Шульга відчуває її сексапільність: спочатку «дівочий стан», «тугі дівочі стегна». Ці деталі – побутова (одяг), кольорова (синій) зовнішньої характеристики Юлії, чуттєве сприйняття її тілесності – усе зливається в збудженій уяві юнака, і він уже бачить *«тільки синій туман»* [4, 18]. Сприйняття сексапільності жінки увиразнюється поєднанням кольорів – синій і червоний, холодний і теплий; синій – атрибут небесних богів, знак відданості, невинності, і червоний – колір творіння, активний [5, 513–514]: *«і крізь той туман, пропікаючи тобі душу, палахкотять вогнем безсоромні жіночі губи»* [4, 18]. Синьо-голубий як знаковий колір одягу жінки для Романа Шульги повторюється: на Юлії була «голубенька комбінація» (зміна акцентів у сприйнятті героя: синій міліцейський, казенний одяг й інтимна деталь жіночого туалету – голубенька (не голуба!) комбінація). У четвертій частині (пригоді) Роман Шульга зустріне свою Юлію – молоду усміхнену Юлію Никонівну, головного спеціаліста міністерства, і вона *«була в синьому. О, Боже! Як у Ташкенті!»* [4, 239] платті. Синій міліцейський одяг – голубенька комбінація – синє плаття – так кольорове наповнення побутової деталі (одяг) трансформується в інтимно-сексуальні реалії.

Кожне відродження почуття кохання в Романа Шульги пов'язане насамперед із сприйняттям жінки як довершеного у своїй красі витвору природи, що актуалізується, зокрема, місткою інтимно-еротичною деталлю «губи», «уста»: безсоромні жіночі губи Уляни-Юлії з Ташкента він бачить і в інших жінках, у яких він шукає свою Юлію. Вони зводитимуть з розуму героя, акцентуватимуть його сексуально-еротичне бажання: в Ульріки – *«звabливий безсоромний рот»*, *«безсоромні соковиті губи»*, в Ольги Юльченко – *«безсоромні губи»*, *«фантастичні уста»*, *«неціловані губи»*, *«дитячі в їхній безпорадності уста»*, у Юлії Никонівни – *«безсоромні уста»*, в останньої Юлії із Стамбула – *«соковиті червоні уста»*, *«неповторні уста»*, *«полохливий розхил безсоромних уст»*, *«звabливі уста»*. Це бажання – у тій ташкентській ночі, в Уляні-Юлії і її *«безсоромних вогнистих губах на його невмілих губах»* [4, 33], коли юнак уперше пізнав блаженство сексу. Його почуттєве сприйняття жіночих уст як безсоромних акцентує те первинне грандіозне відкриття ним жінки як творіння, що приносить неземну насолоду. «Невмілі чоловічі губи» – деталь, до якої в тексті автор більше не повертався.

Я. Голобородько правомірно зауважив, що «Павло Загребельний приводить своїх героїв-чоловіків до істини – істини в сексі. Проте він не залишає їх на статевих інстинктах. Більше того, він прагне розімкнути

сексом їхні свідомості і дух, їхні єство і розум, спонукаючи до рефлексій над природою сексуальних взаємин, над емоційною і філософською незбагненністю коїтусу» [6, 6].

«Чоловіча» і «жіноча» лінії роману П. Загребельного «Юлія...» в хронометричних параметрах художньо реалізуються по-різному. Історію життя Романа Шульги автор подає повністю, розгортаючи її безпосередньо в сюжеті, що охоплює більше піввіку, та через ретроспективно-асоціативні спогади. У кожній частині просторові площини змінюються, на що вказують назви кожної з них; прямо чи опосередковано наратор фіксує вікові маркери головного героя: перша пригода – йому років 18, друга – 21, третя – 28, четверта – 43–44, п'ята – приблизно 70. Розвиток його характеру пов'язаний з тим, що «процес психологічного змужніння, нашарування і набуття життєвої мудрості у той чи інший спосіб пов'язуються з сексом. І тут справа не стільки в наявності чи розширенні сексуального досвіду, скільки в тих буквально за межових емоціях, переживаннях, афектно-надземних станах, крізь які в сексуальних миттєвостях-вічностях проходять його персонажі» [6, 8].

«Жіноча» лінія, за винятком пов'язаної з останньою Юлією, життя якої відкупив у смерті Роман Шульга своїм добровільним відходом, обривається в кожній історії. Просторова площина кожної героїні чітко визначена локусами конкретного міста; її вік зазначений по-різному: в Уляни-Юлії він названий чітко: їй 20, і в неї є донечка Галя; німкеня Ула-Ульріка, на яку впав відблиск саява Юлії, приблизно така ж, може, дещо старша; Ользі Юльченко близько 30, у неї близнятка – Нюсик і Дусик, які вже ходять у школу; така ж за віком і столична Юлія Никонівна, вона має шестирічного синочка; Юлія зі Стамбула – найстарша, у неї дочка Галина і внучка Юля. Усі жінки (крім Ульріки, за неї це зробила молодша сестра Сузен) розповідають Романові Шульзі про своє життя не лише тому, що пізнали його «велике і потужне тіло», його пристрасть, сексуальну енергетику, а і його душу – чесну, правдиву, всерозуміючу, тому вони довіряють йому як людині близькій, щиро й сердечно викладаючи непрості історії свого життя, які багато в чому схожі, як і їхні імена, і зовнішність. У романі «Юлія...» П. Загребельний психологічно переконливо відтворює особистісні взаємини чоловіка і жінки через секс, утверджуючи думку, що жінка як зцілення природних начал може жити заради виконання свого материнського обов'язку, а *«чоловік може жити тільки в жінці»* [4, 286].

У реалізації чоловічо-жіночої ситуації в романі важливу роль відіграє система художніх деталей, яка сприяє розкриттю внутрішнього світу героїв, фіксує психічний стан, його найтонші нюанси. Це насамперед містка психологічна деталь: у незабутню ташкентську ніч 18-річний юнак, полонений сексапільністю Юлії, не знаючи і не вміючи, як повести себе, *«не наважувався бодай крадькома позирнути на них (ледь розхилені соковиті губи Юлії – Н. О.), мершій нахилився над дзигликом, незграбно,*

з грюкотом посунув його до себе, не сів, а майже впав тяжко й незрушно, наче мав камінний зад» [4, 25]. Посутню функцію виконує і портретна деталь – жіноча і чоловіча: домінує жіноча, через яку не просто фіксується зовнішність жінки, а неодмінно підкреслюється її сексуальність, пристрасність, неприховано оприявнюючи її внутрішню сутність, її емоції («безсоромні, соковиті губи», «великі груди», «плоский живіт», «зваблива шия», «виткі руки», «тугий зад», «дужі ноги», «лоб задумливий», «витка, безпомічна шия», «темний водоспад волосся», «могутні стегна» тощо). Саме зовнішність такої жінки, а не іншої («заздрісної худої», «маленької жінки», яка, «як маленький собачка: ніколи не знаєш, коли і де вкусить»), приваблює чоловіка, викликає в нього несамовитий шал пристрасі. Чоловіча портретна деталь надто загальна: «тверда шия», «міцні руки», «важка рука», «широкі груди», «молоде дуже тіло», «молодий і дужий, як російський ведмідь», «великий та маслакуватий» – такі неіндивідуалізовані прикмети чоловічої зовнішності «перемикаються» в інтимну жіночу площину, вони швидше фізіологічні, сприймаються жінкою як ознаки могутньої сексуальної сили й дикої енергетики: «Який ви великий, гер майор! Яке у вас усе велике! Який жах» – Ульріка [4, 90]; «Ти просто варвар! Скіф. Тобі потрібен цілий гарем!» – Юлія Никонова [4, 285]. Чоловічу пристрась, викликану жіночою тілесністю, експресивну й почуттєву насолоду сексу передають запахові, зорові, слухові, смакові деталі: «теплий дух жінки», «дикі запахи жінки», губи «із запахом бруньок», «теплий дух, змішаний з пахощами дорогих парфумів», жіноче тіло «пахуче, смачне, як паска», «гірке й солодке, мов дикий мед», «нечутний сонячний сміх»; «Юлія спурхнула з ослінчика, заторохтіла посудом коло плити», «брязкотіла чайником», «дзюркотіла водою над тазиком біля вмивальника», Шульга «чув навіть шерех вафельного рушничка по її тілу» [4, 35], «безшелесно з'явилася темна жіноча постать» (Ульріка – Н. О.) [4, 73]. Автор нанизує зорові-запахові-слухові образні ряди, тонко відтворюючи сприйняття і відчуття героєм сексуального бажання жінки.

Свідомі й підсвідомі чоловічі інтенції володіти жінкою акцентовані й кольоровою деталлю одягу. Ташкетська Уляна-Юлія з'являється на перших сторінках роману в міліцейському синьому одязі; у глиняний халупі, де Шульга вдруге зустрівся з жінкою, вона була в «ситцевому жовтогарячому халатику», потім «залишилася в голубенькій комбінації». Ольга Юльченко з Дніпропетровська–Борисфена, яка так само жила в глиняній хатинці, теж була в «благому», «ситцевому оранжевому халатику». Німкеню Ульріку-Улу Роман Шульга побачив у «чорному шовковому платті», у яке потім одягли її вже мертву, скинувши з неї «мокрый халатик». Спідня білизна в Ульріки чорна: «вільна чорна комбінація на довгих бретельках», «вузька смужка чорного трикотажу». Для фотографування напам'ять Роман попросив Ольгу одягнути чорну

сукню («вся в чорнім, як монашка», – говорить жінка, у післявоєнній бідності це було найкраще вбрання, у ньому вона «ішла святити крашанки» на Великдень). Юлію Никонівну на теплоході «Марія Ульянова» герой побачив у «синьому платті, з коротенькими рукавчиками», у поїзді – «в рожевому нейлоновому халатику»; Юлія зі Стамбула прийшла в готель до Шульги «в чорному тонкому платті», «Скупавшись, жінка загорнулася в широкий жовтогарячий халат». Семіотика цих кольорів – синій, голубий, жовтогарячий, чорний, рожевий, що здебільшого повторюються в образах Юлії, спрямована на розуміння і сприйняття жінки як єства рідного, дорогого, у якій для чоловіка важливі всі-всі нюанси, багато в чому пояснює ту секс-любов, що визначає стосунки Шульги з жінками. Так, сакральний колір «чорний» має кілька семантичних нашарувань, підкреслює і вишуканість жінки, викликає сексуальний потяг у чоловіка, і сигналізує про трагічну розв'язку, яка має настати. У кольоровому спектрі – червоний, оранжевий, жовтий, зелений, голубий, синій, фіолетовий (як і чорний [5, 513] – присутню функцію виконує жовтогарячий (оранжевий), він замикає коло. На початку роману зір героя фіксує жовтогарячий халатик Юлії, жовті китиці абажура; далі оранжевий абажур у хатці Ольги Юльченко і в останній частині (пригоді) номер у готелі «Етап» Романа Шульги весь «оранжево-золотий», «жовтогарячі апартаменти», такого ж кольору телефонні апарати «обпікали Шульгу своїм жовтогарячим мовчанням», «жовтогаряча пустеля величезних кімнат», «жовтогарячий халат». Про синій, голубий кольори йшлося вище. Червоний – колір пристрасті, любові й милосердя – автор вживає на позначення звабливості жіночих уст жінки («палахкотять червоним вогнем безсоромні жіночі губи»), а також у деталі-цитаті: «І кине хтось червоні хризантеми, політі кров'ю й п'яними сльозами...», що асоціативно виринула з пам'яті Шульги на похороні Андрюші Супруна. Інші кольори – білий, рожевий, бузковий, сірий, лазурна бірюза в тексті вживаються нечасто, утім це тема окремої розмови.

Деталі на позначення чоловічого одягу, що увиразнюють чоловічу ситуацію твору П. Загребельного, питання свідомо другорядне. Автор фіксує в хронологічній послідовності, ураховуючи реальний час зображених подій, деталі одягу героя: «кітель», «спідня сорочка», «грубі армійські чоботи», піджак, галстук, «одягнувся по-спортивному, щоб без галстука і без офіційності» тощо. Емоційно-експресивний відтінок наявний лише у відтворенні реакції жінки на одяг чоловіка: Уляна-Юлія ніжно-любовно говорить про казенний одяг молодого лейтенанта, зустріч з яким їй подарувала доля в глиняному Ташкенті: *«Боже ж ти мій, яке все на тобі нове-новісіньке: і гімнастерка, і галіфе, і портупеї, і чоботи, і сам ти новий-новісінький, найновіший для мене, най...»* [4, 33]. Так конкретно-побутова деталь у свідомості жінки набуває інтимного-сексуального характеру.

Простір інтимності в ситуації чоловік-жінка створюють і деталі інтер'єру як складові чинники дому – особливого місця, своєрідного фізичного продовження того, хто в ньому мешкає. Топоси будинку (сіні, двері, вікна), окремі деталі інтер'єру («круглий узбецький столик», шовковий абажур, ослінчик, «ситцева ширмочка на дерев'яній рамі», «дерев'яний топчанчик з Юліїною постіллю» тощо – I частина) динамічні, вони змінюються в кожній частині, точно відображаючи реалії епохи – від часів воєнного лихоліття до 90-х років XX ст. і водночас активно продукуючи подальші значеннєві нашарування. Особливе естетичне навантаження в романі мають такі деталі інтер'єру, як двері, вікна, круглий стіл, абажур, параван, ліжко, вішалка, диван тощо. Мікрообраз *«широких твердих дверей з сірої шовковиці»* [4, 49] неодноразово виринає у свідомості Романа Шульги як символ тієї далекої ташкентської ночі, коли він уперше пізнав жінку, його усвідомлення своєї чоловічої вторинності й жіночого верховенства, безоглядної відданості, тієї межі, яку сміливо переступає жінка заради любові до чоловіка. Особистісну свободу Юлії, не вироблену, а на рівні генетичному, ще не може сприймати ні серцем, ні розумом 18-річний юнак, якого терзає усвідомлення того, що Юлія, щоб відчепитися від капітана, змушена була дати йому відкупного: *«Спершу сором від юначого безсилля перед жінкою, тоді розгубленість, згодом сліпа лютя на неї і на капітану, безсильний відчай від отого темного вовтузіння по той бік сірих широких дверей з шовковиці, звідки проривалися лише поодинокі звуки...»* [4, 39]. Для Романа Шульги двері – це й межа недозволеного, включення розумово-емоційної енергії, яка пересилує, перемагає сексуальне бажання. Шульга не брав Ольгу приступом, диким сексуальним бажанням, коли його вже ніщо не могло зупинити, як брав він Ульріку, всім своїм єством розуміючи і її драматичну долю «в цій нещасній державі переможців», і її миттєвий стан, вроджену цнотливість, вироблені віками моральні застороги, тому він *«добровільно опинився за дверима»* [4, 170]. А механізм пам'яті знову і знову повертається до його первинної збуджено-емоційної реакції на *«ті двері з ташкентської ночі, двері з твердого, як кістка, дерева шовковиці...»* [4, 170]. Репрезентація конкретної предметної деталі («двері») набуває зовсім іншого філософсько-психологічного узагальнення: *«Життя – це суцільні двері»* [4, 170].

Розглянувши деякі аспекти художнього оприявлення чоловічо-жіночої ситуації в романі П. Загребельного «Юлія...», метафорично сформульованої автором у твердженні: *«Чоловіки й жінки, чоловіки в жінках і жінки в чоловіках»* [4, 203], можемо зробити висновок про те, що чоловіча і жіноча лінії твору побудовані на фундаментальній опозиції «чоловік-жінка» у всій наративній структурі тексту – від сюжетно-композиційної інсталяції до функційності художньої деталі – кольорової, запахової, смакової, побутової на позначення одягу, інтер'єру тощо, що

цілісно означають мікросвіт героїв, пошуки Романом Шульгою ідеалу вічної жінки.

Список використаних джерел

1. Дончик В. Зажди несподіваний, завжди цікавий (Павло Загребельний) / Віталій Дончик // Дончик В. З віків і на віки. – К.: Наук. думка, 2018. – 1023 с.
2. Зборовська Ніла Влада і свобода в романах Павла Загребельного / Ніла Зборовська // СІЧ. – №10. – 2011. – С. 3–23.
3. Войтович В. Українська міфологія / В. Войтович. – К.: Либідь, 2002. – 664 с.
4. Загребельний П. Юлія, або Запрошення до самовбивства» / Павло Загребельний. – Х.: Фоліо, 2001. – 351 с.
5. Энциклопедия символов, знаков, эмблем. – М.: Изд-во «Астарль»: МИФ: ООО «Изд-во АСТ», 2001. – 576 с.
6. Голобородько Я. Елізіум. Інкорпорація стратогом / Ярослав Голобородько. – Харків, Фоліо, 2009. – 187 с.

Annotation

Nataliia Oliinyk *The peculiarities of the depiction of male-female situation in Pavlo Zahrebelnyi's novel "Yulia, or Invitation to Suicide"*

The article deals with the investigation of an interesting aspect of the poetics of Pavlo Zahrebelnyi's novel "Yulia, or Invitation to Suicide" –the peculiarities of the depiction of male-female situation in it. According to the principles of gender studies in literary criticism, our attention was focused on the "male" and "female" plotlines of the novel, its narrative specifics, the system of the characters, and on the functions of the motive of meeting, which has the main role in the construction of male-female situations. We also tried to study some other peculiarities of the novel connected with the matter. For example, it is underlined that many artistic details are very important in the realization of such situations (fportrait, psychological, color, cloth-naming, interior, scent, visual and sonic details, etc.). Given analysessuccessively demonstrates that "male" and "female" plotlines of the novel "Yulia, or Invitation to Suicide" are based on the fundamental opposition of masculine and feminine worldview in the narrative structure of the text.

Key words: *novel by Pavlo Zahrebelnyi, malt-female situation, "male" and "female" plotlines of the novel, novel composition, time and space parameters of text, motive of meeting, system of artistic details.*

ОБРАЗ ШВЕЦІЇ В ПОДОРОЖНІХ НОТАТКАХ П. ЗАГРЕБЕЛЬНОГО «ЗА ЧУЖИМ МОРЕМ»

У статті осмислюється образ Швеції, створений у нотатках «За чужим морем» П. Загребельний під враженням від подорожі цією країною. Розглянуто такі складники цілісного образу країни, як природа, окремі аспекти матеріальної культури, соціальне життя, ставлення шведів до духовної спадщини, мистецтва, історії, сусідів. Простежується вплив на оцінки й висновки П. Загребельного радянського ідеологічного дискурсу. Принагідно порівняно спостереження, презентовані П. Загребельним у подорожніх нотатках «За чужим морем», із аналогічними за тематикою творами сучасних українських і зарубіжних авторів.

Ключові слова: П. Загребельний, образ країни, образ природи, ідеологічний дискурс, менталітет, Скандинавія.

В статье освещается образ Швеции, созданный в произведении «За чужим морем» П. Загребельным под впечатлением от путешествия по этой стране. Рассмотрены такие составляющие образа страны, как природа, отдельные аспекты материальной культуры, социальная жизнь, отношение шведов к духовному наследию, искусству, истории, соседям. Рассматривается влияние на оценки и выводы П. Загребельного советского идеологического дискурса. Сравнены наблюдения П. Загребельного, изложенные в путевых заметках «За чужим морем», с аналогичными по тематике произведениями современных украинских и зарубежных авторов.

Ключевые слова: П. Загребельный, образ страны, образ природы, идеологический дискурс, менталитет, Скандинавия.

В останні десятиліття в західному (американсько-європейському) культурно-інформаційному просторі спостерігається активізація інтересу до скандинавської¹ літератури, кіно, музики. Таке зацікавлення зумовлене низкою подій і явищ, серед яких називають, зокрема, бум скандинавських детективних серіалів, позначених специфічним колоритом (кольорова гама зйомки, своєрідність розгортання сюжету, не «глянцева» зовнішність акторів, прямолінійність у зображенні смерті); музику, зокрема «метал»; скандинавський стиль у моді; фінську модель освіти; високий рівень життя

© Пасько І. В., 2019

¹Поняття Скандинавія розуміємо в його ширшому сучасному сенсі – як регіон, що охоплює не лише Данію, Швецію й Норвегію, а й історично пов'язані з ними Фінляндію, Ісландію, Фарерські й Аландські острови.

й відповідальності, самосвідомості населення в скандинавських країнах; кризу з біженцями й мігрантами; відродження інтересу до скандинавського фольклору завдяки масовій культурі. На позначення таких явищ, почали використовувати такі поняття, як, наприклад, «скандинавський детектив» (застосовується до художньої літератури, її кіно- та серіальних адаптацій, а також до кіно та серіалів, створених без літературної основи). Популярними стають екзотичні туристичні маршрути на північ, зокрема до Норвегії, на Шпіцберген, до Ісландії тощо. Фотозвіти в соцмережах переважно сфокусовані на відтворенні своєрідної краси північної природи: скель, фіордів, шхер, великих порожніх просторів, льодовиків, гейзерів – залежно від конкретного регіону. І в українському культурному просторі на тлі загальноєвропейського контексту сформувався певний образ скандинавських країн. Проте Швеція, Данія, Норвегія не були повністю закритими для наших співвітчизників і в часи СРСР. Свідченням цього є подорожні нотатки Павла Загребельного «За чужим морем» (1958), у яких письменник фіксує свої спостереження щодо життя й культури Швеції кінця 1950-х років. У цій статті на матеріалі названого твору й простежуються маркери й коди, які виокреслювали образ скандинавської країни для високоосвіченого радянського українця того часу – письменника.

Композиційно твір «За чужим морем» складається із семи частин: вступ, «Стокгольм», «Маленька трагедія Скіпсборна», «Одні плачуть, інші сміються», «Швеція з вікна автобуса», «Легенда про райську пташку», «Квіти на камені». Така структура твору зумовлена й маршрутом подорожі, і зміною тематико-проблематичного фокусу зображення. Уже на перших сторінках нотаток П. Загребельний запрошує читача розділити з ним процес формування цілісного уявлення про країну, знайомлячи з тими фактами, упередженнями й плітками, які чув про Швецію: *«І все ж навіть при такому, здавалось би, багатстві наших позитивних знань про Швецію неминуче залишається місце й для легенд»* [2, 201]; *«Хтось розповідає, що в Швеції немає жодного паркана. Нагадування про приватну власність не допомагає: автор “безпарканної теорії” заприсягається, що він каже правду.*

– А знаєте, – говорить інший, – на Стокгольмській тюрмі от вже скільки років підряд висить білий прапор. <...> свідчить про те, що в тюрмі немає жодного в'язня» [2, 201].

Серед фактів, з якими знайома група радянських туристів, П. Загребельний називає історичні, які засвідчують зв'язки між Швецією та Україною (діяльність вікінгів, участь у Північній війні), і культурні (імена письменників Августа Стріндберга, Есаїї Тегнера і Сельми Лагерлеф, художника Андерса Цорна й скульптора Сергеля, учених Ліннея, Берцеліуса, Арреніуса [2, 200]). Письменник розповідає й про попереднє уявлення про природу Швеції: *«В уяві кожного з нас Швеція*

малюється як країна озер і лісів, кам'янистих шхер і сочень рік» [2, 200]. Натомість деякі з маркерів шведської культури, які були звичайними і навіть не вартими уваги для радянського читача середини ХХ ст., навряд чи викличуть стійкі асоціації в людини сучасної: *«Про такі тривіальні речі, як шведські сірники, шведську гімнастику, шведську конюшину і шведських мушок, ми взагалі не заводимо й розмови»* [2, 200]. Павло Загребельний відштовхується від стереотипів щодо Швеції, засвоєних з літератури, історії, і в коротких замальовках розгортає епізоди із життя простих і видатних людей країни, ділиться своїми враженнями від споглядання творів мистецтва («Змова Клавдіуса Цівіліса» Рембрандта, «Дама з покривалом» О. Росліна, портрети королів), висуває прямі дефініції (*«Швеція – класична країна туризму»* [2, 238]), у такий спосіб створюючи об'ємний образ скандинавської країни.

Закономірно, що оповідь «За чужим морем» вибудована на протиставленні – природи Швеції й України, радянського соціалістичного способу життя й шведського капіталістичного. Про об'єктивність суджень, висловлених письменником щодо останнього, міркувати складно, адже не можна не брати до уваги цензуру, її вимогу відповідати ідеологічній лінії, щоб бути опублікованим. Утім, П. Загребельний не судить однобічно – він намагається якомога повніше зобразити побут і звички шведів, наголошує на позитивних рисах їхнього менталітету й способу господарювання.

Сприйняття чужої країни, входження в новий, «чужий» світ, у новий культурний простір для П. Загребельного починається з пізнання природи. Емоційно виразним є опис «чужого» – Балтійського – моря: його образ загадковий, позначений тривожними очікуваннями. Чуже море протиставлене теплому «своєму» (Чорному, Азовському): *«Чуже море... Воно уявляється холодним, непривітним, чорним, з голими кременистими берегами, по яких блукають похмурі варяги, зовсім не схожі на тих ласкавих і привітних людей, що живуть край нашого рідного моря. Над чужим морем і сонце сяє зовсім не так, як над своїм, і зорі не теплі, мерехтливі, а холодні, колючі, і вітри не віють-повівають, а летять, мов навіжені, світ за очі. Своє море чарує, дає радість і наснагу, чуже завжди вкрите завісою таємничості, – може, саме тому ми вирішили відвідати далеку заморську Швецію, а не якусь сусідню континентальну країну»* [2, 199]. Цікаво, як в одному пейзажному описі письменником втілено широкий контекст: уявлення про географічне розташування Швеції, її клімат, навіть її історію (згадка про «похмурих варягів»). Пейзаж (наприклад, острови біля Стокгольма) стає для оповідача не лише джерелом візуальної насолоди, але й приводом для іронічного зауваження щодо західного індивідуалізму, прагнення до усамітнення, яке не зрозуміле радянській людині, вихованій у дусі колективізму: *«Шхери – невеличкі круглі скелясті острівці – тягнуться в усі боки. Багато шхер – зовсім голі. Тисячі років тому льодовик обчистив і одишліфував їх, і тепер світять*

вони до сонця своїми круглими гранітними лобами. Численні островці вкриті кучерявими шапками лісу. Серед лісів біліють акуратні будиночки. Будиночки, як правило, самотні, і страшно навіть подумати про тих людей, які довгі роки живуть тут, позбавлені найціннішого – людського товариства.

А іноземні туристи ахають: “Ах, як прекрасно! Ах, як пустинно!”» [2, 202].

У зображенні Балтійського моря, міст і містечок Швеції П. Загребельний вдається до цікавих порівнянь, зауважує на тих деталях пейзажу, які увиразнюють привітність, життєрадісність чужого «похмурого» берега: «Ми довго ходили по Міллесгардену, сиділи біля неглибоких басейнів <...> любовалися прекрасними квітами й пишними деревами, що розрослися на терасах, і ніяк не могли одірвати погляду від скульптур покійного хазяїна. Глибоко внизу під скелею лежало море, лагідне й попелясте, мов кролик. По той бік протоки ніжився під скупим північним сонцем Стокгольм, а тут, серед буйного шумовиння зелені й квітів, гордо здіймалися над шматочком скелястої шведської землі неймовірно прекрасні витвори рук великого сина Швеції Карла Міллеса» [2, 269]. У наведеному уривку образ садиби скульптора Карла Міллеса контрастно зіставляється із суворим північним Стокгольмом – столицею Швеції, постає як оаза зелені, радості, як пам’ятник людській праці, адже цей розкішний сад скульптор висадив на голій скелі. Такий сповнений захоплення пейзаж відтінює вираз теплих почуттів оповідача, схвалення ним побаченого: «Поступово, рік за роком, вкладаючи всі свої заробітки в задумане, він (Карл Міллес – І. П.) перетворював голу гранітну скелю в чарівний куточок землі» [2, 264]. Ця наполегливість, працьовитість, сентиментальне ставлення до природи й пісні – ті риси, які одразу помічає Загребельний-оповідач у шведах і які глибоко йому імпонують, адже споріднюють скандинавів з українцями: «В перші дні нашого перебування в Швеції нас вразило те, що на вулицях ми ніде не чули сміху, не бачили навіть посмішок на обличчях перехожих. <...> Але потім виявилось, що за цією холодністю приховується сором’язлива, ніжна, сентиментальна, коли хочете, душа. Сором’язливість робить шведа надзвичайно скромним навіть у себе вдома, його ніжність поширюється не тільки на близьких, але й на зовсім чужих людей – звідси гостинність шведського народу; сентиментальність же знаходить вияв у отій любові до прикрашання всього, що оточує шведів, у отому обожнюванні своїх лісів і рік, озер і скелястих островів, а особливо тендітних, прекрасних квітів» [2, 242]; «Сильна сторона шведів – їх працелюбність. Шведи мало говорять. Вони звикли більше робити» [2, 243]; «Пісні були трошки сумні, трошки сентиментальні, трошки наївні, але разом з тим милі і безпосередні, як і співачка» [2, 243]. Окремо письменник відзначає феномен «білих ночей», які, на його думку, впливають своєю «магією» на

всіх шведів, торкаються потаємних ліричних струн у їхніх душах: *«Білі ночі стояли над Стокгольмом, над всією Швецією. Ясні, мов день, ночі, коли шведські дівчата бачать у снах своїх милих – світловолосих, ясночолх, яснооких. Ночі, коли не сплять у морі шведські рибалки і шофери відмовляються зупиняти свої машини на далеких дорогах Вермланда, Сконе й Даларне»* [2, 227].

Саме зі специфіки природного оточення шведів письменник виводить певні риси їхнього національного менталітету, і позитивні, і негативні, їхні естетичні смаки: *«Так, довгі роки самотнього життя на оточених похмурым морем шхерах і на розкиданих по густих лісах селянських хуторах зробили шведів відлюдкуватими й грубими»* [2, 243]; *«Суворя, позбавлена яскравих кольорів північна природа не дає цілковитого вдоволення для людського ока. Мабуть, саме тому шведи так люблять яскраві фарби. Не тільки машини й автобуси, але й трактори, екскаватори, комбайни, сільськогосподарські машини, грейдери вражають око найнесподіванішими кольорами й відтінками. Похмурих чорних тонів, які чомусь так припали до серця нашим машинобудівникам, у Швеції ніде не побачиш. <...> Міські будинки, звичайні міські будинки з червоної цегли або сірого бетону, виявляється, можуть мати зовсім інший, веселий і святковий вигляд, варто лиш потурбуватися, щоб їхні балкони й неодмінні маркізи над ними були витримані в синіх, червоних, жовтих кольорах»* [2, 241]. До речі, таке ставлення скандинавів до екстер'єру будинків помічають і сучасні мандрівники. Наприклад, у книзі Максима Беспалова *«Український Шпіцберген»* презентовано такий роздум про норвезьке місто Лонг'їр – «столицю» архіпелагу: *«Архітектура Лонг'їра – це єдине, що рятує від задушливої одноманітності ландшафту. Брак природного різнобарв'я компенсується строкатими кольорами будинків. Цей контраст між сірим фоном та яскравістю штучних об'єктів є візиткою столиці Свальбарду¹»* [1, 112]. Як бачимо, естетичні вподобання скандинавів у цій царині за понад півстоліття не змінилися.

Серед позитивних рис шведського способу життя П. Загребельний наголошує на технічній прогресивності, акуратності, відсутності дефіциту й дискримінації сільського населення щодо товарів, послуг, благ: *«Ми проїхали дві з половиною тисячі кілометрів по Швеції. Побували в містах Упсали, Норчепінгу, Лінчепінгу, Лунді, Мальме, Ландскроні, Хельсінгборгу, Гетеборзі, Омолі, Карлстаді, Есткільстуні й багатьох інших. Ми бачили на вулицях цих міст лампи денного світла. На залізницях Швеції ми не помітили паровозів – їх повністю витіснили електровози. Скрізь нам показували квартали нових будинків, одкритих усім морським вітрам. Приємно було відзначити, що шведські села мало чим відрізняють від міст, що в магазинах приморського західношведського містечка*

¹ У західній традиції Шпіцберген називають Свальбардом.

*Марстранда, населення його становить всього-на-всього тисячу чоловік, ви можете знайти ті ж самі товари, що й у столиці країни – Стокгольмі» [2, 246]. Звичайно, така «споживацька рівність» і впорядкованість побуту не могли не привернути увагу П. Загребельного як радянської людини. Хоч у цьому епізоді він обережно уникає прямого зіставлення способу життя в СРСР та Скандинавії, однак досить гостро говорить про функціональність і зручність шведського житла й відсутність «архітектурних надлишків»: *«Третини коштів, відведених на будівництво, тут не витрачають на встановлення на дахах шахових пішаків і гігантських пробок од парфумерних флаконів...» [2, 244].**

П. Загребельного захоплює вміння шведів зберігати свої культурні цінності (*«Музеїв і архітектурних пам'яток у Стокгольмі – безліч» [2, 222]*), зокрема, його вражають відвідані ним Скансен, а також садиба Сельми Лагерлеф, Морбака, у мальовничому регіоні Вермланд. Він зауважує пошану, з якою ставляться шведи до літературної творчості своєї лауреатки Нобелівської премії, те, як радо місцеві діляться з туристами піснями, з якою цікавістю слухають їхні. Складно сказати, чи не накладає відбиток на сприйняття письменника його статус «туриста», до того ж туриста із СРСР. Такій людині з огляду на непросту політичну ситуацію шведські господарі просто зобов'язані були показати найкраще ставлення, пошану до її культури. Натомість у сучасних есеях натрапляємо на кардинально протилежну оцінку. Наприклад, фінська журналістка Анна-Лена Лаурен зауважує певну байдужість шведів до чужої історії, культури: *«Ті, хто стикався з повною, тотальною некомпетентністю шведів щодо Фінляндії, зрозуміють, що я маю на увазі. Фінляндія була провінцією Швеції сім століть!» [4, 17]. Торкаючись шведської політики, П. Загребельний з пієтетом пише про прагнення Швеції та її народу до миру: «Всі сто п'ятдесят років дотримується Швеція нейтралітету. Декому це не подобається, дехто називає таку поведінку Швеції “аморальною”, але нам, радянським людям, шведський народ близький і зрозумілий якраз своїми мирними устремліннями» [2, 246]. Цікаво, що в час публікації «За чужим морем» дипломатичні відносини між СРСР та соціал-демократичною Швецією були ускладнені саме позицією Стокгольма щодо тогочасних міжнародних військових конфліктів¹ і його прагненням до зміцнення стосунків з країнами-членами НАТО.*

¹ За словами д-ра істор. наук О. І. Рупасова, шведсько-радянські відносини з початку 1950-х до 1956 р. перебували в стані «дрімоти», натомість у наступні роки між країнами збільшилася політична напруга у зв'язку з оборонними питаннями, зокрема щодо ядерної зброї, участі скандинавських країн (Данії, Норвегії) у НАТО, створення «скандинавського оборонного союзу». Але окремі радянські дипломати бачили в Швеції союзника на міжнародній арені, звертаючи увагу на незгоду між нею та Данією й Скандинавією у воєнних питаннях. У цей самий час вийшла друком книга

Столиця Швеції, Стокгольм, постає в зображенні П. Загребельного як місто контрастів. Спочатку оповідач проводить паралелі з рідною столицею: «...шведська столиця чимось нагадує Київ: так же багато каштанів на вулицях, такі ж чудові парки, така ж відсутність метушні» [2, 203]. Ця подібність, імовірно, дозволяє йому швидше адаптуватися до «чужого» урбаністичного простору. Однак характеристика Стокгольма чітко ідеологічно маркована: Загребельний-оповідач досить відверто засуджує спосіб життя шведів, зокрема спотворення ними пам'яток середньовічної архітектури заради створення нових комерційних та фінансових закладів, домінування матеріального над духовним: «В старому місті панує атмосфера середніх віків. Вулиці тут такі вузькі, що Ромео й Джульєтта могли б вільно цілуватися, схилившись з вікон протилежних будинків. Темні камені похмурих будинків не освітлюються спалахами неонових реклам, бо в ці квартали не пробрався жоден магазин: хіба ж проб'єш в таких стінах вітрини! <...> Коли вже мова зайшла про туристів, то не слід забувати й про банки: у Швеції скрізь, де люблять бувати туристи, обов'язково є банки. А раптом турист захоче обміняти валюту або навіть провести якусь фінансову операцію по закупці тих чи інших товарів. І ось в середньовічних кварталах Стокгольма, замість непримітних рундучків мініайлів, красуються тепер вивіски “Свенскагадандельсбанкен”» [2, 204–205]. На зіставленні культурно значущих, гуманістичних цінностей і «безжально капіталістичних», глобалізованих загалом вибудований образ столиці: «Мені не хочеться називати цифр. Щоправда, цифри інколи теж багато про що можуть розповісти. Можна скласти деяке уявлення про Стокгольм, якщо взяти до уваги, що місто має сто чотири ресторани і всього лиш чотири театри, що банків тут разів у десять більше, ніж лікарень, що в жодному з ста кінотеатрів столиці не можна було подивитися шведського фільму» [2, 204]. Серед явищ, які викликають однозначний осуд Загребельного-оповідача, такі:

- завищені ціни на всі товари: «Ціни мусять відповідно групуватися. Надто диференційовані, вони стомлюють покупця. Він мимоволі починає зіставляти, думати про вигідність і інші потрібні йому, але не потрібні тим, хто продає, речі. А тоді – прощай, торгівля!» [2, 208];

- нав'язливу рекламу, якою обурені й самі шведи: «Тоді ввічливий джентльмен звертається до глядачів: “Ви самі бачите, які наслідки дає вживання нашої зубної пастки. Купуйте тільки нашу пастку”. І концерт продовжується» [2, 229];

- проблеми з працевлаштуванням: «В святкові дні, особливо надвечір, на вулиці Стокгольма виходить багато дуже гарно одягнених

В. В. Похльобкіна «Скандинавські країни й СРСР», загальний тон якої говорив про оптимізм радянської дипломатії щодо Скандинавії [5].

людей. Вони прогулюються по набережній Страндвеген, їдуть в парк “Грена Лунд” <...> Трапляються тут і не дуже гарно, навіть досить погано одягнені люди, з блідими обличчями й сумними очима. В руках у них фотоапарати з “бліцом”. Час од часу <...> фотограф, несміливо підходячи до пари, яку він тільки що зняв, говорить: – Чи не бажаєте одержати фотографію? <...> Серед фотографів є підлітки, здебільшого це – молоді чоловіки» [2, 222];

- дороге житло: «Здавалося б, при такій економічності і продуманості будівництва квартир повинно бути багато й вони дешеві. Насправді ж це зовсім не так. <...> квартирна плата в Швеції забирає близько третини заробітку» [2, 245];

- «ганебний» репертуар «Китайського інтернаціонального вар’єте», яке відвідали радянські туристи. Епізод у вар’єте покликаний наголосити на ментальних відмінностях західної людини (шведа) й людини радянської – на думку Загребельного-оповідача, більш людяної, співчутливої, здатної до емпатії: «А зал реготав і ревів: “Біс!” Йому хотілося, щоб П’єро плакав ще і ще, щоб без кінця здригалися його дитячі плечики, щоб спина його ніколи не розгиналася. Ми сиділи з закамянілими обличчями, обурені, готові щомиті підвестися й покинути це місце, де люди одержували насолоду від споглядання людських сліз і горя» [2, 234].

Найвиразніше проблема байдужості людини до людини, самотності в західному споживацькому світі виокреслена в розділі «Маленька трагедія Скіпсборна». Як і розділ «Легенда про райську пташку» (про дитинство Сельми Легерлеф), він є вставною новелою, сюжетом, витвореним уявою автора. «Маленька трагедія Скіпсборна» – це історія чиновника митної служби Ларса Озеліуса. Персонажа зображено як простого й чесного працівника, який сумлінно виконує свої обов’язки й економить на нагальних потребах, аби зібрати кошти для купівлі речей, що підтвердили б його високий соціальний статус: квитків на бал до ратуші, модних меблів тощо. П. Загребельний наголошує на безглузді й трагізмі такого життя, удаючись до перебільшень: «Чи мав він якісь розваги? Звичайно. Щороку на свята в ратуші влаштовувалися вечори танців. Щоб потрапити на такий вечір, треба було лише мати чорний фрак і квиток за тридцять крон – вартість тижневого харчування Ларса» [2, 215]; після смерті «У квартирі Озеліусу знайшли два його костюми, чорний фрак, нові стильні меблі, голландський – білий з блакитним фарфор – сервіз і одну варену картоплину, яку Ларс залишив собі на обід» [2, 219]. Насправді єдине, чого прагне самотній Ларс, – кохання, домашній затишок, щастя. Саме заради майбутньої дружини він купує модні речі, але: «...статистики виявилися дивовижно нудними людьми. Вони набридливо бурмотіли про падіння цифри одружень у Швеції, про малу кількість дітей у шведських сім’ях, про еміграцію з країни людей найбільш активного віку» [2, 213]. П. Загребельний підсумовує: «Все життя він [Ларс] готувався до того,

щоб зустріти своє щастя, а часу для самого щастя так і не вистачило» [2, 219], – у такий спосіб узагальнюючи те, що, на його думку, є загальною трагедією західного світу, зокрема Швеції.

У зв'язку з історією Ларса Озеліуса в нотатках «За чужим морем» оприявнюється особливість, притаманна сприйняттю Загребельного-оповідача: він не констатує риси зовнішності шведок загалом, хоч автори-чоловіки нерідко вдаються до таких узагальнень, характеризуючи жінку іншої національності. Увагу П. Загребельного привертають конкретні образи – наприклад, жінка на картині як втілення таємниці; дівчина, яка припала до серця Озеліусу, як новітня «валькірія» з ефектною зовнішністю («смагляве обличчя», «червоні губи», «голубі-голубі очі» [2, 217]). Однак письменник не говорить про шведок «загалом». Він не дає підстав для порівняння образу скандинавської жінки середини ХХ ст. із образом сучасним – тим, який зараз протиставляється, скажімо, образу слов'янки як позбавлений виразних фемінінних рис, як це прочитується в книзі згаданої вище А.-Л. Лаурен: «Як би там не було, російським жінкам властива особлива чарівливість, яка кардинально відрізняє їх від жінок інших народів, особливо від скандинавок. І ця чарівливість може змусити чоловіків-іноземців утратити розум. Особливо чоловіків-скандинавів» [4, 54]. Історія Ларса Озеліуса не засвідчує й ідеалів фемінізму, притаманних скандинавським жінкам сьогодні – наприклад, П. Загребельний не згадує про традицію «кожному платити за себе» (того, що в «Невеличкій драмі» В. Підмогильний називає «на німецький рахунок»). Сьогодні платити за себе жінкам (і гостям) є не обов'язковим, але цілком нормальним у Скандинавських країнах, на що теж звертає увагу А.-Л. Лаурен, порівнюючи скандинавів із росіянами: «Найважчий переступ гостя – наполягати заплатити за себе, мовляв, так прийнято в Скандинавії. Росіяни вважатимуть таке за незрозумілу скнарність і дріб'язковість» [4, 22]. Безперечно, з часів подорожі П. Загребельного культурне життя й етикетні норми в скандинавських країнах зазнали істотних змін.

Твір П. Загребельного не позбавлений ідеологічних концептів, зокрема в трактуванні шведсько-українських стосунків часів Північної війни: «В одному з стокгольмських скверів стоїть бронзовий пам'ятник Карлові Дванадцятому. Шведський король простяг руку на схід і, як свідчить переказ, виголосив, маючи на увазі росіян, таке: “Бійтеся цих варварів!” Один шведський журналіст одверто заявив: “Я б одрубав цю руку”» [2, 239]. Загребельний-оповідач солідаризується із цим прорадянським (читай «проросійським»: за радянською історіографією, Мазепа – зрадник) журналістом. Письменник розповідає про стереотипне визначення «злих руських», що характерне для сприйняття образу «радянської людини» шведами того часу, але при цьому акцентує інші «реалії». Це, наприклад, «радість» метрдотелів і хазяїв ресторанів від того, що *«годують перших – тільки подумайте, перших! – радянських*

туристів» [2, 238] чи опис випадкової зустрічі радянських туристів з місцевими дітьми в провінції Естерйотланд. У зображенні поведінки дітей в активній позиції образи «піонерський значок», «піонерське багаття», які викликають у малих шведів захват. Сцена закінчується кульмінаційною реплікою героїні-шведки: *«Руські? – перепитала старенька. – О, боже! То вони такі ж люди, як і ми?»* [2, 240]. Сьогодні це сприймається як явне перебільшення.

П. Загребельний зображує Швецію як країну туристичну, із високим рівнем освіченості населення, яке, разом з тим, не позбавлене певних упереджень, забобонів тощо: *«Офіціанти й метрдотелі ресторанів, портьє готелів, продавці магазинів, банківські чиновники і службовці транспорту володіють тут, як правило, кількома іноземними мовами»* [2, 238]. Він кілька разів наголошує на гостинності шведів, але обережно відгукується про їхню кухню, незвичну й дивну для українця: *«Все, за що б ми не бралися, мало тут якийсь дивний смак. Оселедці були солодкі. <...> Салат “мімоза” нагадував суміш згущеного молока з тахінною халвою»* [2, 237]. Такі «екзотичні» факти Загребельний-оповідач не аналізує, лишаючи оцінку на розсуд читача.

Отже, в подорожніх нотатках «За чужим морем» П. Загребельний, зображуючи природу, спосіб життя, менталітет мешканців Швеції, їхні економічні відносини, ставлення до власної історії, культури, мистецтва, до сусідніх країн, створює об’ємний образ скандинавської країни, пропущений крізь призму сприйняття радянського українця з його відповідними ідеологічними установками, акцентами й замовчуваннями.

Список використаних джерел

1. Беспалов М. Український Шпіцберген / Максим Беспалов. – К.: Темпора, 2017. – 272 с.
2. Загребельний П. Новели морського узбережжя / Павло Загребельний. – К.: Радянський письменник, 1958. – 272 с.
3. Захарчук И. Следствие ведут скандинавы. Северный бум вокруг детектива [Электронный ресурс] / Ирина Захарчук // Zn.ua. – Режим доступа: <https://zn.ua/CULTURE/sledstvie-vedut-skandinav-severnyy-bum-vokrug-detektiva-.html> –26.04.2013.
4. Лаурен А.-Л. У них щось негаразд з головою, в тих росіян / Анна-Лена Лаурен; зі шведської переклала Наталя Іваничук. – Львів: ЛА «Піраміда», 2011. – 128 с.
5. Рупасов А. И. Советско-шведские отношения в конце 1950-х гг. [Электронный ресурс] / А. И. Рупасов // Новейшая история России. – 2012. – № 3. – С. 117–137. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/v/sovetsko-shvedskie-otnosheniya-v-kontse-1950-h-gg>.

Annotation

Pasko I. V. The image of Sweden in P. Zagrebelnyi's travel notes "Beyond the Foreign Sea"

The article deals with the investigation of image of Sweden in P. Zagrebelnyi's travel notes "Beyond the Foreign Sea". Researching the issue, we can comprehend some aspects of the perception of Scandinavian countries in USSR in the middle of the XXth century and compare it with the new tendencies of attitude to Scandinavia in the post-Soviet space.

This creative work was published in 1958 in the collection "The Novellas of the Seashore". It was based on the writer's voyage to Sweden in the end of the decade. In this work we try to analyze how the author's perception of Swedish nature, mentality, social life, attitude to the history, art, material culture depends on Soviet ideological discourse. The writer compares Soviet (socialistic) and Swedish (capitalistic) way of life and finds pros and cons in the latter. According to P. Zagrebelnyi, Swedish people are friendly, hospitable and shy because of the specifics of the nature of their country (both beautiful and severe). But at the same time they are less empathic than Soviet people, they live in uncomfortable, even harsh, economic and social conditions. These circumstances give birth to the alienation and unhappiness, especially for urban dwellers. P. Zagrebelnyi depicts such a situation in the part "A Little Tragedy of Skipsborn".

On the other hand, the writer tries to describe Sweden through its traditions, art, history, literature, cookery. He emphasizes Swedish "neutrality" in war conflicts as a right way to global peace and praises Swedish industriousness and diligence. This travel notes is both an interesting document of the past epoch and the evidence of P. Zagrebelnyi's talent in observing life.

Key words: P. Zagrebelnyi, image of country, image of nature, ideological discourse, mentality, Scandinavia.

УДК 821.161.2–31.09

Ю. О. Резніченко (м. Дніпро)

ЧОЛОВІЧО-ЖІНОЧА СИТУАЦІЯ В ПАРАМЕТРАХ НАРАТИВНОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ ТЕКСТУ (НА МАТЕРІАЛІ ПОВІСТЕЙ В. ВОЗНЮКА «ПІРАНЬЯ, АБО ВОНА ЗАБИРАЄ СВОЄ», В. ДАНИЛЕНКА «ТІНІ В МАЄТКУ ТАРНОВСЬКИХ», П. ЗАГРЕБЕЛЬНОГО «ГОЛА ДУША»)

У статті презентовано результати дослідження наративних моделей повістей В. Вознюка «Піранья, або Вона забирає своє», В. Даниленка «Тіні в маєтку Тарновських» і П. Загребельного «Гола душа»

в ракурсі висвітлення стосунків між чоловіком і жінкою. Визначено роль гетеродієгетичного наратора в розкритті ставлення жінки до шлюбу через спогади персонажів (В. Вознюк), поєднанні «всезнайства» розповідача з почерговим оприявненням позицій чоловіка і жінки від імені них самих (В. Даниленко); з'ясовано посутній вплив гомодієгетичної нарації в акцентуванні життєвої філософії жінки (П. Загребельний). Проаналізовано усвідомлення героями власних ідеалів і кореляції їх із суспільними нормами, повнота (само)характеристики героїв у ретроспективній нарації визначених повістей.

Ключові слова: *наратор, нарація, повість, ретроспекція, проблема стосунків, чоловік, жінка.*

В статье презентуются результаты исследования нарративных моделей повестей В. Вознюка «Пиранья, или Она забирает свое», В. Даниленко «Тени в имени Тарновских» и П. Загребельного «Голая душа» в ракурсе освещения отношений между мужчиной и женщиной. Определяется роль гетеродиегетического наратора в раскрытии отношения женщины к браку через воспоминания персонажей (В. Вознюк), сочетании «всезнайства» рассказчика с поочередным представлением позиций мужчины и женщины от имени их самих (В. Даниленко); выясняется существенное влияние гомодиегетической наррации в акцентировании жизненной философии женщины (П. Загребельный). Анализируется осознание героями собственных идеалов и корреляции их с общественными нормами, полнота (само)характеристики героев в ретроспективной наррации названных повестей.

Ключевый слова: *нарратор, наррация, повесть, ретроспекция, проблема отношений, мужчина, женщина.*

Взаємини чоловіка й жінки – одне з фундаментальних і невичерпних у своїй глибині питань, до осмислення якого звертається, мабуть, чи не кожен письменник. Водночас, з огляду на те, що кожен з авторів розкриває означену проблему по-своєму, сучасна українська проза продовжує опановувати складні, а інколи й нові теми в цьому напрямі. Зокрема, у жанрі повісті (яка завдяки своїм формально-змістовим параметрам мобільно реагує на актуальні запити доби) натрапляємо, наприклад, на психологічно переконливе зображення пере- і проживання жінкою насилля і зґвалтування – О. Забужко «Після третього дзвінка вхід до зали забороняється» (2017), вагітності – О. Малаш «Коли моя мати співає» (2016) і її переривання – О. Деркачова «Танго. Історія кохання» (2013); художню інтерпретацію причин розлучення – В. Даниленко «Тіні в маєтку Тарновських» (2012), І. Байдак «Чоловік з моїм іменем» (2019) (основна й периферійна теми відповідно); випрозорення образу егоїстичної

й корисливої у стосунках з оточенням жінки – П. Загребельний «Гола душа» (1992), В. Вознюк «Піранья, або Вона забирає своє» (2012) тощо. У такому розмаїтті тем, кожна з яких, безперечно, суспільно важлива, особливу дослідницьку увагу привертає остання, адже вона є відгуком на глобалізаційні процеси сучасності. Доречним видається подальше зіставлення специфіки оприявлення типологічно схожих чоловічо-жіночих ситуацій у вищеназваних повістях В. Вознюка й П. Загребельного з художньою моделлю розпаду родини, репрезентованою у творі В. Даниленка «Тіні в маєтку Тарновських».

Українські літературознавці вже зауважили й витлумачили окремі аспекти поетики повістей П. Загребельного «Гола душа» і В. Даниленка «Тіні в маєтку Тарновських». К. Корнілова, визначивши особливості творення образу головної героїні твору П. Загребельного (Клеопатра Січкара), доходить слушного висновку про майстерно виписаний автором змаскулінований тип «жінки в абсурдному здеморалізованому світі» [4, 87], простежує домінанти катастрофічної картини соціуму, художньо відтвореного в повісті в образах партійних діячів [5, 37]. На центральній постаті цього твору зосереджується й К. Хижняк, розглядаючи її в контексті проблеми самотності людини в тоталітарному світі [11, 10–11]. Скрупульозну оцінку багатогранній палітрі художніх деталей у названому тексті П. Загребельного дає О. Черкас [12]. Повість В. Даниленка «Тіні в маєтку Тарновських» теж не перебуває на маргінесі літературознавчих студій. Проблемно-тематичні вектори, імагологічний рівень цього твору аналізує В. Шнайдер, акцентуючи на прагматичності як ознаці зображеного шлюбу головних героїв («Герої вибрали один одного, як вибирають банк чи страхову компанію» [13, 170]), якої недостатньо для їхніх майбутніх стосунків. М. Лаврусенко, концентруючись на психоаналітичному підґрунті твору, справедливо наголошує на актуальності порушеного прозаїком питання, адже «сформовані в попередні часи стандарти родини у сучасному світі зазнають змін. Окрім досягнення статусу в суспільстві, актуальним для чоловіка і дружини є інтимна гармонія» [6, 281].

Повість В. Вознюка «Піранья, або Вона забирає своє» на сьогодні майже не прочитана літературознавцями. В одній із розвідок, присвячених цьому твору, – «“Піранья” від Володимира Вознюка» – Я. Мельничук торкається проблематики повісті, символіки її назви, з’ясовує художній розвиток образу головної героїні [8]. У згаданих студіях науковці принагідно апелювали до своєрідності наративної організації цих текстів (наприклад, К. Корнілова відзначає, що прийом оповіді як сповіді в повісті П. Загребельного «дозволяє авторові зануритися в діалектику жіночої душі» [4, 87] тощо). Вивчення наративних особливостей у художньому конструюванні сімейних обставин на матеріалі обраних текстів є спробою продовжити наукове осягнення сформульованої наукової проблеми. Мета

пропонованої розвідки – проаналізувати відтворення взаємин чоловіка й жінки в наративних моделях повістей В. Вознюка «Піранья, або Вона забирає своє», В. Даниленка «Тіні в маєтку Тарновських», П. Загребельного «Гола душа».

Для унаочнення буття героїв у художній реальності повістей прозаїки послуговуються різними типами нарації. За класифікацією Ж. Женетта, ці типи називатимемо гетеродієгетичною – у творах «Піранья, або Вона забирає своє» (В. Вознюк) і «Тіні в маєтку Тарновських» (В. Даниленко) й гомодієгетичною нарацією («Гола душа» П. Загребельного). Кожен із цих форматів нарації органічно вписується в обрану письменником наративну стратегію – «сукупність наративних процедур, яких дотримуються, або наративних засобів, що використовуються для досягнення певної мети у репрезентації наративу» [10, 79]. Відповідно до авторського задуму, такий спосіб розгортання тексту покликаний увиразнити певні аспекти чоловічо-жіночих стосунків. Так, гетеродієгетичний наратор в екстрадієгетичній ситуації у творі В. Даниленка збалансовує розповідь через почергове висвітлення внутрішнього світу двох героїв – Алли й Тадея Швагуляків. У повісті В. Вознюка зухвалість поведінки героїні Ади Гекторівни Горошкевич стає художньо зримою завдяки звертанням наратора до суджень інших персонажів про цю жінку, вкрапленням коментарів самого розповідача щодо Адиної вдачі. Натомість світогляд Клеопатри Січкари («Гола душа») кристалізується внаслідок розлогої оповіді про себе, у якій героїня-наратор не без суб'єктивної оцінки – себе й оточення – пригадує події зі свого минулого, що сформували її характер.

З'ясовуючи особливості впливу викладових параметрів твору на зображення ситуації «жінка – чоловік», візьмомо до уваги твердження Л. Мацевко-Бекерської про те, що гетеродієгетичний наратор поводитьсь по-різному: «може максимально суб'єктивувати саму презентацію історії і постійно нагадувати читачеві про власну позицію щодо зображуваного, або намагається підкреслити лише знання про подію чи її фрагменти, але право оцінки та акцентування смислових стрижнів віддає читачеві» [7, 4]. Розповідач у повісті В. Вознюка «Піранья, або Вона забирає своє» максимально відсторонений від подій: він не оприявнює свою персону, не вказує ні на зв'язок із зображуванним, ні на відсутність такого зв'язку (при цьому, однак, дає неприховану оцінку вчинкам героїні). Образ жінки-піраньї втілюється в багатьох фрагментах нарації крізь призму спогадів її колеги з літературного музею Уляни Максимчук.

За сюжетом повісті В. Вознюка, Уляна, перебуваючи у відрядженні, укотре переконується в егоїстичному норіві й безвідповідальності Ади, тож уже від третьої частини тексту фокус розповіді зміщується саме на неї. Короткий екскурс у дитинство Аделії і багаторічне перебування в музеї «з її нехлюйським ставленням до роботи» [1, 36] виокреслює низку

негативних моральних якостей цієї жінки. Ще чіткіше вони розкриваються в розповіді про стосунки Ади з чоловіками. Чоловічі образи в повісті умовно поділяються на дві групи за робочими (шеф) і приватними (батько; два чоловіки й кілька коханців, їхні родичі) зв'язками з героїнею. Згідно зі спогадами шефа, його поблажливе трактування недоліків Ади на початку її роботи в музеї змінюється на відповідне її поведінці. У зв'язку з цим для суду в справі розлучення директор *«дав правдиву – недисциплінована, зверхня, егоїстка – характеристику»* [1, 37]. Із розповіді наратора й відсилай до думок Адиних колег чоловіки, якими впевнено маніпулює жінка, постають як люди інших моральних орієнтирів. Прикметно, що розповідач переважно залишає «за кадром» питання про усвідомлення її залицяльниками й чоловіками, засліпленими коханням (чи пристрастю), Адиних намірів. Прагнення володарювати і *«зажерливість працівниці музею»* [1, 44], навпаки, перманентно артикулюються в наративному полотні повісті В. Вознюка. Наприклад, у шлюбі з доцентом університету Климчуком Ада, зі слів наратора, *«не пропускала нагоди, аби повідомити, що її чоловік <...> виконує кожну забаганку, будь-яке прохання своєї половинки»* [1, 38]. Прихильність протилежної статі Ада використовує також, реалізуючи кар'єрні амбіції в науковій царині, а на зауваження директора грубо відповідає: *«Не бажаете працювати зі мною, то самі звільняйтеся з роботи»* [1, 40]. Як влучно зауважує наратор, відсилаючи реципієнта до назви повісті за допомогою пролепсису («анахронія, що заходить вперед <...>» [10, 112]), *«в умінні колеги “взяти своє”, тим паче нічийне, Уляна змогла переконатися ще не раз»* [1, 38]. Переконаємося, що залучення наратором поглядів персонажів на взаємодію Ади з оточенням є одним із провідних прийомів у структуруванні розповіді.

У вимірах власного торжества над чоловіками сприймає себе героїня ще однієї повісті – «Гола душа» П. Загребельного. На відміну від твору «Піранья, або Вона забирає своє», нарація в тексті «Гола душа» здійснюється безпосередньо від імені героїні (гомодієгетична нарація в інтрадієгетичній ситуації), що дає змогу письменникові заглибитися в причини появи такого способу життя жінки. За цілком виправданим зауваженням М. Ткачука, такий тип нарації вирізняється обмеженістю знань про світ: гомодієгетичний наратор оповідає «тільки про ті події, які йому відомі» [9, 427], порівняно зі «всезнаючим» гетеродієгетичним наратором. Уже з вихідного моменту нарації в повісті виразною є домінанта відвертості Клеопатри, яка, за письменницьким задумом, зголошується оповісти про *«жіночий елемент у радянському керівництві»* [3, 248] на прикладі своєї життєвої історії. Звістка про скорочення посади Клеопатри, згадана на початку твору, є вдалим штрихом, що увиразнює налаштованість героїні на відкритість. Обурена такою подією (можна собі уявити, наскільки, зважаючи на її характер), жінка прагне висловитися. У невдаваних спогадах розкриваються чоловічо-жіночі стосунки

й у повісті В. Даниленка «Тіні в маєтку Тарновських». Тадей і Алла з подружжя Швагуляків, позбавлені «смаку до життя» [2, 93], по черзі відвідують сеанси психотерапевта Олександра Менделя. Їхні міркування ретранслюються або з погляду наратора, або від імені одного з героїв. Усе ж, про абсолютну щирість кожного зі згаданих персонажів однозначно стверджувати не доводиться, адже будь-яка оповідь (а про приватне й поготів) пропускається крізь свідомість особистості.

Експресивність і влучність озвученого, надмірна емоційність, увага до деталей є тими ознаками нарації у творі «Гола душа», за допомогою яких іменитий прозаїк П. Загребельний відтінює жіночу модель розгортання оповіді. Стрімкому кар'єрному злету (від провідниці вагона до очільниці спеціально створеної для неї структури – «Всім керувати – і ні за що не відповідати <...>» [3, 348]) героїня завдячує як своїм амбіціям, так і готовності виконувати умови, висунуті чоловіками. Звернімося до постаті Січкара в образі наратора, продовжуючи роздуми К. Корнілової щодо вибудованої письменником опозиції та поразки в ній героїні як жінки («Павло Загребельний, увівши жінку у світ, що руйнує її душу, утверджує несумісність жінки і влади, представниками якої є чоловіки» [4, 89]). Клеопатра у своїй оповіді, з одного боку, кидає гнівні звинувачення всьому чоловічому світу, усвідомлюючи факт підкорення її душі й тіла тогочасною системою, а з іншого, на наш погляд, – по-своєму самостверджується й вивищується над чоловіцтвом у слові завдяки саркастичному висвітленню кожного з тих, із ким мала справу. У рефлексивній нарації повісті «Гола душа» спогади Клеопатри про різнопланові стосунки з чоловіками вивільняються в кількох проекціях: філософствування щодо сутності протилежної статі («Чоловіків треба тримати, як звірів у клітці» [3, 252]); ставлення до власного чоловіка (Малинка-Осичняк), в'їдлива й викривальна оцінка інтелігенції та представників номенклатури. Серед останніх: голова колгоспу Кібець; колега у сфері управління культурою Тонконіг, а також персони з промовистими прізвиськами, які подумки дає їм героїня (Ідеолог, Професор, Динозавр, Лебідь, Реактивний Стартувальник); «Трохи науковий працівник, трохи служитель муз <...>» [3, 312] Тодось Рябокляч; комунальник Семен Михайлович Грицевий, – це найбільш виписані образи тих, хто, майже щоразу схиляючи жінку до інтимного зв'язку, сприяв просуванню Клеопатри кар'єрними сходами (або ж не протистояв цьому просуванню).

Клеопатра Січкара із повісті «Гола душа» неодноразово підкреслює вплив обставин на причини своєї аморальної поведінки у шлюбі, частково знімаючи цим відповідальність із себе за скоєне (наприклад, «Звичайна жінка спить з тим чоловіком, який їй подобається, якого любить, а керівна з тими, що треба для кар'єри. Повіситися б, а не жити! Мар-разм» [3, 287]), звинувачує – подумки і безпосередньо – свого чоловіка

в тому, що «не вмів захистити» [3, 385]. Послідовна оповідь про галерею індивідів, із якими Клеопатра зраджувала Малинці-Осичнякові, як уже було зазначено, насичена викривальним змістом. Устами героїні-наратора ці сцени зображуються через натяки й недомовленості, акцентоване (переважно негативне) трактування ситуації й відповідного чоловіка поряд. У специфіці розкриття проживання героїнею П. Загребельного моментів приниження її гідності очевидна динаміка (відторгнення – прийняття), порівняймо: *«І спробувала відіпхнути від себе цю тупу істоту [Кібіця], спробувала кусати, пручатися...<...> я задихалася, вмирала від огиди й ненависті <...>»* [3, 270], *«Грицевий масними очима ласо позирав на мене, <...> і я не сварила його, бо заради такої вілли...»* [3, 380]. Роз'яснюючи причини заміжжя з Малинкою, Клеопатра не приховує власного раціоналізму, а основною вадою чоловіка прямо й опосередковано називає безхарактерність (*«<...> мій живий трупик, мій м'який, продавлений диванчик!»*) [3, 277]). Честолюбство героїні повісті В. Вознюка «Піранья, або Вона забирає своє» теж різке (*«<...> у так званій сім'ї все робиться тільки для задоволення потреб дружини»* [1, 39]). Уточнювальні коментарі наратора підтверджують цю властивість Ади, яка по смерті другого чоловіка *«З неприхованою радістю і захопленням заторохтіла, що він передав їй у спадок <...>»* [1, 41]. Включення письменником до структури твору подробиць про «усі перипетії кількох судових засідань» [8, 82], які помічає і Я. Мельничук, теж увиразнює натуру Горошкевич і її сприйняття шлюбу.

Якщо в повістях П. Загребельного «Гола душа» і В. Вознюка «Піранья, або Вона забирає своє» увагу сфокусовано на образах жінок, для яких самолюбство перемагає над ідеєю гармонії в родині, то у творі В. Даниленка «Тіні в маєтку Тарновських» герої воліють віднайти рецепт збереження сім'ї. Розповідь у повісті хронологічно непослідовна, що надає сюжету додаткової інтриги. «Усезнаючий» наратор спочатку схематично зображує кількох персонажів, які повертаються до Києва з маєтку Тарновських. У другому розділі озвучується ставлення героїні Алли до цієї подорожі (*«Жінка думала, що, всупереч запевненням Олександра Менделя, ця поїздка в маєток Тарновських нічого не змінила в її стосунках із чоловіком»* [2, 88]), а надалі розмірено й уважно розповідається про головну проблему подружньої пари Алли й Тадея і про те, що саме змусило їх відвідати згаданий на початку тексту маєток. Оскільки герої в пошуках способів повернення інтимного життя звертаються до психотерапевта, їхнє самосприйняття демонструється в тексті з позицій психоаналізу, що простежує у своїй розвідці М. Лаврусенко [6]. Із наратологічного погляду техніка презентації спогадів героїв у цьому творі вирізняється відчутністю голосу наратора, чергуванням розповідних пластів (про сеанси обох персонажів), цитуванням думок Алли й Тадея, наявністю фокалізації тощо.

Голос наратора в повісті В. Даниленка «Тіні в маєтку Тарновських» не губиться в калейдоскопі мініісторій героїв, він художньо відчутний. Саме наратор упорядковує висловлювання персонажів, фіксуючи їхній стан: «<...> Тадей розповів історію, про яку все життя хотів забути» [2, 119]; «Розмова відбулася на Старовокзальній і була неприємною» [2, 148]. Пригадування й проговорення моментів, збережених у пам'яті кожного з подружжя Швагуляків, означається в просторі нарації завдяки відповідним маркерам. Наприклад, у процесі зображення сеансів у Менделя розповідач частково делегує свої функції Аллі або Тадею, максимально відкриваючи завіси їхніх душ. У таких фрагментах тексту зміна фокалізації (перспективи, «з якої представляються наратовані ситуації й події» [10, 147]) засвідчується нарацією від імені «Я», зокрема в спогаді Алли: «Моя рука випала з маминої руки, а я дивилася, як на лавці під вербою жадібно цілувалися хлопець і дівчина» [2, 101]. На інших стадіях розповіді наратор, виявляючи свою обізнаність, переповідає й цитує розмисли героїв: «Тадей Швагуляк лежав на канапі й думав, що ці сеанси дуже недоречні <...>» [2, 104]; «“Він може бути добрим і милим, – подумала вона [Алла]. – Невже ми не можемо побороти в собі байдужості одне до одного? <...>”» [2, 122]. Індивідуальне бачення героями твору В. Даниленка потреб у родині постулюється в бесідах із психотерапевтом. Парадоксальною виявляється схожість ідеалів обох героїв, якими, проте, вони так і не стали в шлюбі: Алла зі сльозами на очах констатує, що їй бракувало повноти кохання («Я боялася почуттів і хотіла їх, і це розривало мою душу» [2, 132]), а Тадей зізнається, що хоче поряд «шалену жінку, яка вміє це приховувати» [2, 136]. Якщо персонажі повісті В. Даниленка прагнуть до відродження злагоди, героїні творів В. Вознюка «Піранья, або Вона забирає своє» і П. Загребельного «Гола душа» підлаштовують модель сім'ї власне під себе.

Як переконуємося, оприявлення чоловічо-жіночих ситуацій у наративних параметрах повістей В. Вознюка «Піранья, або Вона забирає своє», В. Даниленка «Тіні в маєтку Тарновських» і П. Загребельного «Гола душа» зумовлюється типом наратора (гетеродієгетичний – у перших двох творах і гомодієгетичний – в останньому), специфікою характерів героїв і їхньою роллю в продукуванні нарації, особливостями художньої реальності, сконструйованої прозаїками. Ретроспективна нарація відіграє концептуальну роль у художньому висвітленні проблеми стосунків чоловіка й жінки в різних суспільних ролях: у повісті В. Вознюка апелювання наратора до спогадів персонажів про головну героїню увиразнюють її поведінку; твору В. Даниленка властиве почергове розкриття розповідачем позицій героїв; сприйняття жінкою себе в координатах чоловічого світу художньо відтворює повість П. Загребельного. Вивчення не розкритих у цій розвідці питань про

особливості репрезентації чоловічо-жіночих ситуацій на інших рівнях поетики літературних текстів є перспективою подальших студій.

Список використаних джерел

1. Вознюк В. О. Піранья, або Вона забирає своє / В. О. Вознюк // Дзвін. – 2012. – № 8. – С. 33–56.
2. Даниленко В. Г. Тіні в маєтку Тарновських. Тіні в маєтку Тарновських. Повісті. / В. Г. Даниленко. – Львів, 2012. – С. 81–163.
3. Загребельний П. А. Гола душа. Брухт: Роман; Гола душа: Повість / Павло Архипович Загребельний. – Харків, 2002. – С. 245–399.
4. Корнілова К. О. Жінка у просторі катастрофічного світу в творах П. Загребельного «Брухт», «Гола душа» / Катерина Олександрівна Корнілова // Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту): зб. наук. праць / Ред. кол. Н. І. Заверталюк (наук. ред.) та ін. – Д.: Ліра, 2012. – Вип. 15. – С. 86–92.
5. Корнілова К. О. Концепція соціуму в прозі Павла Загребельного кінця ХХ – початку ХХІ століть / Катерина Олександрівна Корнілова // Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту): зб. наук. праць / Ред. кол. Н. І. Заверталюк (наук. ред.) та ін. – Д.: Ліра, 2015. – Вип. 18. – С. 36–41.
6. Лаврусенко М. І. Психологія як ключ до інтерпретації родинних стосунків у повісті Володимира Даниленка «Тіні в маєтку Тарновських» / М. І. Лаврусенко // Молодий вчений. – 2019. – № 7 (71). – С. 278–282.
7. Мацевко-Бекерська Л. В. Типологія наратора: комунікативні аспекти художнього дискурсу [Електронний ресурс] / Л. В. Мацевко-Бекерська // Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського: збірник наукових праць. – 2011. – №4(8). – Режим доступу: <http://litzbirnyk.com.ua/wp-content/uploads/2013/11/14.4.8.pdf> (Last accessed: 02.11.2019).
8. Мельничук Я. Б. «Піранья» від Володимира Вознюка / Я. Б. Мельничук // Слово і Час. – 2013. – № 1. – С. 81–83.
9. Ткачук М. П. Наративні моделі українського письменства / М. П. Ткачук. – Тернопіль, 2007. – 464 с.
10. Ткачук О. М. Наратологічний словник / О. М. Ткачук. – Тернопіль, 2002. – 173 с.
11. Хижняк К. В. Зображення тоталітарного минулого в українській прозі 90-х рр. ХХ ст. – поч. ХХІ ст. : автореф. дис. ... канд. філол. наук / К. В. Хижняк. – Харків, 2012. – 21 с.
12. Черкас О. О. Своєрідність художньої деталі в повісті П. Загребельного «Гола душа» / О. О. Черкас // Слово і Час. – 2017. – № 10. – С. 54–61.

13. Шнайдер В. І. Демони кохання в маєтку Тарновських / В. І. Шнайдер // Даниленко В. Тіні в маєтку Тарновських. Повісті. – Львів, 2012. – С. 165–177.

Annotation

Reznichenko J. O. Male-female Situation in Narrative Organization of the Text Parameters (V. Vozniuk “Piranha, or She Takes Her Own”, V. Danylenko “Shadows in the Tarnovskis Estate”, P. Zahrebelnyi “Naked Soul”)

The paper deals with male-female relationship representation in Ukrainian story's narrative models of the latest three decades. Though the relationship problem is one of the most widely examined issues in current literary studies, there is much fewer investigations concerning narrative aspect of this phenomenon representation. This research is aimed at exploring the differences among various narrative models in the above-mentioned situation constructing. Narrative, comparative and descriptive approaches were used to provide this study. This article first gives a brief overview of the contemporary Ukrainian story new features in this theme reflection. Further analyses demonstrates that homodiegetic (P. Zahrebelnyi “Naked Soul”) and heterodiegetic narrative types (V. Vozniuk “Piranha, or She Takes Her Own”, V. Danylenko “Shadows in the Tarnovskis Estate”) differently indicate and expose man and woman roles. Retrospective heroine's narration in P. Zahrebelnyi's story emphasizes her subjective perception of herself and male colleagues. Heterodiegetic narrator, who does not participate in the plot (other two texts), predominantly implements such techniques: narrator's and characters' notices about woman-protagonist's mercenary attitude to marriage (V. Vozniuk); alternation of narrative fragments about two characters' – husband's and wife's – recollections, focalization and dialogues (V. Danylenko). The author of this investigation concludes that various narrative models in the Ukrainian prose, which correspond to writers' strategies, highlight deliberative views on male-female situation. Further studies on this topic are therefore suggested.

Key words: narrator, narration, story, retrospection, relationship problem, man, woman.

ЛЕСЯ СТЕПОВИЧКА (м. Дніпро)

АНТИГЕРОЇНЯ ПОВІСТІ ПАВЛА ЗАГРЕБЕЛЬНОГО «ГОЛА ДУША»: МОВЛЕННЄВА ХАРАКТЕРИСТИКА

У статті висвітлено специфіку мовлення антигероїні повісті П. Загребельного «Гола душа», зокрема лексикон її монологів, її слово в діалогах, його спрямованість на викриття керівного ядра в СРСР, розкриття характеру героїні через її самохарактеристику та підкреслення тих концептів типів представників влади, які спричинили до формування її як типу людини, породженої радянською системою.

Ключові слова: Павло Загребельний, сарказм, іронія, мовленнєва характеристика, інтонація.

В статье рассматриваются особенности речи антигероини повести П. Загребельного «Голая душа», а именно: лексикон ее монологов, ее слово в диалогах, его направленность на разоблачение правительственной власти в СССР, раскрытие характера героини с помощью ее самохарактеристики; подчеркиваются те концепты разных представителей власти, которые и стали причиной формирования ее как типа человека, рожденного советской системой.

Ключевые слова: Павел Загребельный, сарказм, ирония, речевая характеристика, интонация.

Серед розмаїття жіночих образів Павла Загребельного, головним чином, протагоністичних, знаходимо царственних Євпаксію й Роксолану, романтичну Юлію-Улю-Ульріку та інших, перед якими стоять на колінах не лише чоловіки-персонажі, але й почасти сам автор. При пієтеті, який Павло Загребельний мав до феномену жінки як письменник і як чоловік, сатиричні первені його «симфонічного таланту» [2, 2] були спрямовані на висміювання негативних жіночих рис, які в сукупності сприяли створенню образу антигероїні, як-от у повісті «Гола душа». Серед його засобів в активній позиції мовлення.

Перш ніж окреслити мету нашої статті, визначимося з терміном антигерой. Традиційно під антигероем мають на увазі архетипний персонаж, антипод ідеального героя, позбавлений в художніх творах традиційних героїчних рис, наділений негативними рисами. Існують два різновиди антигероїв: це може бути тип просто слабкої людини,

знеособленої, не здатної до високих вчинків або ж людини видатної, але цинічної, аморальної, носія зла.

Павло Загребельний, спостережливий психолог та іронічний аналітик, помітив у суспільному житті й виокремив постать жінки-функціонерки, авантюристки-кар'єристички, яка здобуває успіх і високі посади на суспільній драбині не розумовими здібностями, а зовнішністю, своїми гені таліями, зобразивши її в повісті «Гола душа». Повість вийшла друком на початку доби Незалежності України, 1992 року. Можемо лише здогадуватися, яка реальна особа стала прототипом його героїні Клеопатри. Жінок-керівниць культурою від районного масштабу до всесоюзного Павло Загребельний зустрів у своєму житті чимало. Скоріш за все це збірний, синтетичний образ вродливої жінки без комплексів і докорів сумління, акули, відтворений геніально іронічним письменником у прозі так, що він заблискав як художній діамант, наділений зловіщою силою. Повість «Гола душа» – це власне суцільний монолог головної антигероїні Клави Січкари, яку іменують Клеопатрою. Такий жанр є благодатним підґрунтям для розкриття характеру героїні через її власну мову, самохарактеристики, тобто через пряму мову самої Клеопатри. Психологічний портрет антигероїні в повісті подано через її мовленнєву характеристику, як і соціальний світ, у якому вона прагне утвердитися.

Мета цієї статті – дослідження мовленнєвої характеристики антигероїні, притаманної їй лексики, інтонаційної та стилістичної забарвленості вербальних конструкцій, вжитих автором для художньої реалізації цього колоритного персонажа.

Згадаймо монолог Клеопатри, яким розпочинається повість: *«Оргазм. Сарказм. Маразм. Що вони зі мною зробили? В один день усе як відрізало: кабінет, секретарка, помічник, автомобіль. Урядові телефони. Поштивість і запобігання. І всі відразу відвернулися. Ніби мене й не знають. Ніби не було двадцять років отут між цими людьми. Ніби мене тут не було й немає. Вони знищили мою посаду. Знищили мене, щоб уціліти – зберегтися самим. У них це зветься: скорочення апарату. Вони як папури знай повторюють: перестройка. Перестройка, а яка там перестройка. Маразм!»* [3, 3]. У цій початковій репліці монологу оприявнюється не лише зрозумілий відчай Клави від втрати посади, а й іронія на адресу працівників апарату і щодо стратегічної лінії партії, тієї партії, у яку вона так прагнула, якій так віддано служила два десятиліття: *«Мене “трудолаштували”. Партія не лишає напризволяще своїх вірних бійців. <...> Мене ж посилають заступником директора бібліотеки <...> зважаючи на мою бібліотечну освіту, на те, який я цінний працівник»* [3, 4]. Клава обурена, що «докопалися» до рівня її освіти. Замість працювати за освітою, вона зневажає і саму освіту, і неприбуткову, мало оплачувану, працю в бібліотечній системі і тих, хто її спрямовує туди працювати.

Іронія Клеопатри поширюється й на представників влади, які періодично змінюються. Наступний її пасаж присвячений директору бібліотеки, новому її начальнику, «вусатому» рухівцю: *«Рух уже встиг просунути свого кадра й сюди. Бібліотека – це щоб одержувати зарплату. А основна робота – бігати по мітингах і махати жовто-блакитним прапором. Коли він встиг відростити вуса? Як за Сталіна, коли всі вожді були вусаті. Сталін, Молотов, Ворошилов, Жданов, Каганович, Калінін, Шверник <...> Вуса були як культ. А тепер ці демократи й собі. У них вуса – як перепустка, як доказ благонадійності. <...> Суцільний сарказм <...> демократи заволохатили, як турки. Мовляв, козаки, мовляв, як Хмельницький і Мазепа. Так то ж були чоловіки. А тепер що? Імпотенти з вусами? Крикуни без штанів? У злиднів політика завжди галаслива»* [3, 4–5].

Неймовірно, але безжалісна іронія Клеопатри стосується і її власної родини, та атмосфери, у якій проминули її дитинство і юність: *«Виховувала мене тітка, батькова сестра. Стара діва, нудна, безбарвна, без запаху, чиста, як одноразовий шприц. Ось від кого мені кортіло втекти найперше! А може, і від ідейного батечка, який нудив світом, тикаючи мені в очі молодогвардійців, Зою Космодем'янську, Марію Демченко і Пашу Ангеліну. Умри, але не дай поцілунку без любові! А про те й мови немає, де ж знайти того, хто поцілує. Ну а я не скаржилась. Бо моя матуся-утікачка наділила мене всім, що треба, і відбою від охочих не було вже з шістнадцяти років. Сільські хлопці – переростки, механізатори, представники з району, сам голова колгоспу, тільки й чуєш: “Кла! Кла! Кла!” Звали мене тоді Клавкою, бо Клеопатра – це не для сільської місцевості і не для примітиву. Там Клавка – це штука, а Клеопатра – сарказм!»* [3, 8]. Поєднання ідеологем радянського сенсу із побутовою лексикою та іронічними означеннями характеристичного сенсу посилюють викриття по суті самої героїні.

З вищою освітою в антигероїні спершу не дуже складається, і вона працює провідником вагонів. Згодом із звичайного вагона перейшла працювати до московського, куди можна було потрапити лише через поїзних «начальничків»: *«Подивиться він на тебе, сподобаєшся йому, задовольниш його гідке підчерев'я, може, й візьме у свою бригаду. А може, ще й не візьме, а тільки позбиткується»* [3, 10]. Не без драматизму, але іронічно героїня розповідає про свій шлях у життя більш пристойне, ніж у тітки. І паралельно вжито саркастичні репліки, зорієнтовані на владарів у країні – «керівне ядро» («всі кинулися пропивати державу»; «Сулов, наш головний ідеолог, за всіх»; «начальничок-мурдоворот»; та саму систему: «марксизм» як і «соціалістичний реалізм схожий на домовика»).

У такому ж дусі мовиться устами героїні про її наступні кроки до «щасливого», гідного її життя. Як про знак зміни його оповідається про

зустріч у вагоні із «лейтенантиком» з юридичною освітою: зметикувала, що це її шанс. Брутально розповідає про спокушання цього молодого військового: *«Я підсіла до лейтенанта, тернулася об нього гарячим стегном – сидить, як камінь! Жарко стало, я скинула кітель, залилася в самій блузці, розстібнула два верхніх гудзика, принесла лейтенанту свіжого чаю, нахилилася над столиком, а тоді схитнулася од поштовху поїзда на лейтенанта, мало не бризнула йому цуцками по губах, інший би так і вчепився. А цей тільки сунеться до стінки, давить спиною, що проломиться в сусіднє купе. Ну, сарказм!.. П'є чай, мовчить, сопє, витирає піт... Вже й Брянськ проїхали, вже й Серпухов, під'їжджаємо до Москви... так і не спромігся на щось путнє»* [3, 19–20]. Свою поведінку героїня теж означає вже звичним – «сарказм». Але, на її переконання, – це допомогло досягнути мети, бо вже ввечері того ж дня він зробив Клаві пропозицію. Одружившись з лейтенантом Малинкою, Клава розпочинає нове життя, у якому чоловікові призначено роль рогоносця й засобу просування по службі своєї дружини: *«Він думає, що це його перевели до Києва, що це йому дають велику квартиру у центрі. Нехай собі думає!»* [3, 22]. У тому ж стилі Клеопатра заводить мову про «жіночий елемент» у політиці й культурі: *«Ви думаєте, Клара Цеткін, яка вигадала оте фальшиве жіноче свято 8 березня, була жінкою? Вона була діячкою міжнародного жіночого руху. Чуєте? Діячкою. І ми всі – не жінки, а діячки. В колгоспах доярки, а в кабінетах – діячки. А жіноче між іншим, покрадьки, похапцем, по-зłodійськи. У вічному приниженні, без краси, піднесення і захватів – ніякої любові. Голий оргазм, сарказм і маразм!»* [3, 6]. Зміст цих оціночних емоційно-вибухових означень, яким відкривається текст повісті, мотивовано розкривається через сприйняття головної героїні (антигероїні) сприйняття світу і себе в ньому (ним викоханої). Ці ключові образи, висловлені у фокусі різних емоцій, вжито неодноразово насамперед викривальної, комічної естетики. Переважно означення «сарказм», нерідко під час повтору в розповіді про одну й ту ж ситуацію. Дещо менше вживається означення «маразм», мета вживання якого теж – викриття дійсності (політичної, особистої), що руйнує душу людини.

Чимось клава-Клеопатра, героїня П. Загребельного нагадує Елочку-людоджерку з роману Ільфа і Петрова з її убогим лексиконом. Але вона значно розумніша від Елочки-людоджерки. Їй притаманний практичний розум, який допомагає нечитаючим людям за наявності привабливої зовнішності пробитися у високі кола до найвпливовіших посад. З іншого боку, автор вкладає в її уста свої критичні думки про суспільство й суспільне життя, виражаючи які Клеопатра постає перед читачем жінкою з критичним і самокритичним мисленням, яка все розуміє. Наприклад, такі її міркування: *«Керівне ядро, як чортове колесо: закручує, перемелює, перешатковує, збиває усіх у якусь замазку – ні чоловіків, ні жінок, ні*

людей. Усе змішане й перемішане. Силос. Сінаж, БВК... А ви кажете: керівна жінка. Фурцева була жінкою до того, як стала членом Політбюро. А там уже не жінка, а посада. А Бірюкова за три роки показала перед телевизором тридцять полушубків і триста костюмів. Полушубки й костюми побачили всі і зненавиділи Бірюкову до смерті. А жінки ж за тими костюмами ніхто не побачив!» [3, 6]. Розгорнутий порівняльно-метафоричний образ «чортове колесо», від якого таратор переходить до нищівної характеристики жінки-партійної діячки (зберігаючи реалії доби – через називання прізвищ), керівника, у якій акцентовано мотив втрати нею своєї жіночності, покладаючи при цьому відповідальність за це на владу чоловіків, якими керує сенсоконцепт – «оргазм». У цьому контексті формується своєрідне ставлення Клеопатри до влади, коли на певному етапі служби від неї залежить вибір членів делегацій для поїздок за кордон: «Скоро я розгадала секрет усієї цієї механіки: що більше анкет, характеристик, довідок – то більше затурканості у громадян, отже, більше твоєї влади. Ти мов баниця у чоловічій бані: цьому дам тазик і мочалку, а цьому не дам, не так вклонився, не так повернувся, не такий у нього і вигляд, не такий погляд. А влада – це ніби справжній оргазм. Недарма ж сила-силенна чиновників не здатні до жінок, бо вся їхня сила вирачається на те, щоб здобути, а тоді втримати владу»: у цих спостереженнях героїні до засобів розвитку мотиву «оргазму» додаються натяки сексуального змісту, що адресовані саме владі. Антигероїня усвідомлює, що котиться вниз, хоч для всіх назовні так виглядає, що вона піднімається «вгору», до нових службових вершин. І нічого вже не може вдіяти із собою: «Який сарказм: керівна! А яка різниця між звичайною жінкою і керівною? Звичайна жінка спить з тим чоловіком, який їй подобається, якого любить, а керівна з тими, що треба для кар'єри. Повіситися б, а не жити!» [3, 6], – іронічно зауважує вона. Водночас Клеопатра настільки занурилася у владу й так щиро її полюбила, що самовпевнено проголошує афоризм: «Влада не подобається тільки тим, у кого її немає».

Оцінюючи себе при владі, Клеопатра виділяє стиль свого керівництва культурою. У ситуаціях її ставлення до діячів культури розкрито характер рефлексуючої особи, вельми практичної, чіпкої й раціональної, яка відчуває злість і заздрість до інтелектуалів. Як не талановита вона заздрить і мстить талановитим та обдарованим, нічого не розуміючи в їхньому мистецтві (що особливо помітно при назві імен реальних митців, відомих читачам). Вона зневажає письменників та художників, якими їй довірили керувати, називає їх «імпотентами», хоч зовні поводить себе чемно: «Я усміхалася їм усім мовчки. Єдине, чого я тут навчилася – це усміхатися. Шістдесят дев'ять різновидів усмішки. Як способів любові в індійській «камасутрі». Інтелігенція хлипає. А я сміюсь на повні груди. Ласкаве керівництво завжди подобається. Он Сталін

усміхався весь час у свої грузинські вуса. І як його любили! Усмішка безкоштовна, як пташиний спів, і продовжує життя тому, хто всміхається і до кого всміхаються» [3, 78]. Звернення (у форматі назв) до назв на зразок «індійської камасутри», імен реальних осіб політиків, окремих історичних чи культурологічних реалій за принципом несумісності, підкреслюють її бездоганність, непрофесіоналізм (у зіставленні) на словесному рівні її власний «маразм». Фальшива коронна фраза керівниці культури, яка в неї наготові, про що б її не прохали – про премію, стипендію чи інші блага: «Будь ласочка!» – усмішка щоразу адресована прохачу демонстрування білозубої усмішки. Але нічого не зробить для нього: «Кінодіяч, похмурий, як комітет партійного контролю, вчепірюється товстими пальцями в стіл, ось-ось зламає: “Я – геній більший за Параджанова. А мені не дають знімати!” Я йому: “Будь ласочка, знімайте!” / Малохольний “класик” життя не давав своїми романами. Плодючий, як кролик. З нього лється, як із самовара, в якому забули закрити краник. Щороку нова книжка! Збожжеволіти можна! І все – романи. І кожний роман несе дарувати! Напхрябує підпис, ставить дату – історична подія! <...> Я, звичайно ж, дякую, відпускаю класикові цілий оберемок усмішок, а йому все мало. Він, бачте, хотів знати мою думку про свою попередню книжку. А також просить дозволу подарувати новий роман, який незабаром вийде з друку. “Будь ласочка! Будь ласочка!” – сокорю я перед ним, хоч саму нудить від самого слова “роман”. Романи треба крутити в житті, а не на папері. І з справжніми мужчинами, а не з такими жовтолицими кастратами, як оцей “класик”» [3, 79–80].

Клеопатра вирішує долі театральних вистав й артистів, вергає долями талановитих митців і при цьому розглядає їхні особистості та їхню творчість через призму власної, мізерної шкали цінностей. Звідси й зниження в її характеристиці: «Я ніколи не могла зрозуміти чоловіків: чому всі вони летять на актрис, як оси на мед? Як на те пішло, актори набагато вродливіші і зовні привабливіші за найекстравагантніших актрис. Але мене до них ніколи не тягнуло. Бо всі вони імпотенти, навіть, коли дивитися не зблизька, а з пташиного льоту. Однаково, що всі номенклатурні чоловіки: на вигляд привабливі, а для внутрішнього вжитку непридатні» [3, 79].

Цинічно відгукується Клеопатра про чоловіків, з якими заради кар’єри, кабінету, квартири має інтимні стосунки будь-де, згідно запропонованих обставин – у колгоспній конторі, у «неперспективних хатах», на райкомівських дачах, колишніх піонерських таборах. Вони в художній свідомості означені рисами психопатів (ідіот, малохольний), іменуються лексемами зі світу тварин (Динозавр, бугай, буйвол, носорог), на означення їх бездушності порівнюються з каменем, бетоном, навіть чоловік у її сприйнятті зі світу не життя, а смерті («живий труп», «живий

трупик»). Така мовленнєва поліфонічність означень, їх експресивність зорієнтовує на досить одверті узагальнення: *«У чоловіків душі грубі, як бетон, і вже тут не вони мене зневажали, а я дозволяла собі таку розкші. Я сортувала чоловіків як м'ясо на Бессарабці: свинина, телятина, баранина, яловичина. Кролики мене взагалі не цікавили, птиця – це й геть щось гомосексуальне. Вже коли й мати справу, то з вепрятиною, смаленою, колючою, нахабною. Проламується крізь гущавини, змитає усі перепони, ошаліло, з гуком, риком, хрюканням, рветься, не знати куди і пхає також тебе сліпо і безтямно. Але яке ж блаженство!»* [3, 79], чи *«Як мужчина Стартувальник був нівроку. А ідіот він чи ні – хіба я знаю?»* [3, 76].

Образ Клеопатри постає у цьому чоловічому світі як уособлення катастрофічної свідомості. Органічно виникає запитання: Чи щаслива ця жінка? Клеопатру важко вважати щасливою. Адже її роздирає внутрішня дисгармонія, її спалює заздрість до щасливих і бажання помсти. Про свій аморальний спосіб життя Клеопатра відкрито говорить: *«Коли переспиши з одним, з двома, з трьома, то далі вже – як ланцюгова реакція – і – ах!»*. Для таких, як вона в тогочасному соціумі – це норма. Особисте життя Клеопатри викривлене, позбавлене щирих радощів люблячої жінки, їй невідоме почуття чистої любові, бажання мати дітей, піклуватися про родину. І в кінці її монологу звучить озлобленість на весь світ, звинувачення не себе, не своєї поведінки, а інших. Фактично вона проголошує феміністичне прокляття чоловікам, з якими зазнала стільки втіхи: *«Вимкніть свій диктофон, до бісової матері, поки я не розтрощила його, я, Клеопатра Січкара, яка не буде така дурна, як єгипетська цариця, і не пустить на себе отруйну змію. А підпустить її під цей паршивий, тричі проклятий чоловічий світ. І хай він тоді маразмує!»* [3, 253].

Отже, широкий світ соціуму в повісті П. Загребельного «Гола душа» і вихований ним характер героїні розкриваються через вираження останньою свого внутрішнього стану, її самохарактеристики, її мовлення (монологи, діалоги), новими в яких є лексеми «оргазм», «сарказм», «маразм». Поняття «оргазм» у мові антигероїні вживається досить часто в її характеристиці її взаємин із представниками влади (від голови колгоспу – до Першого) актуалізовано сексуальні риси її дій на шляху до владарювання, її успішного просування по службовій драбині. Визначення «оргазм» є складовою частиною не лише лексикону, а і її емоційного аморального життя. Слово «сарказм» антигероїня залучає до свого лексикону щоразу, коли вона над чимось чи кимось іронізує чи навіть глумиться.

Слово «маразм» спадає їй на думку, коли вона демонструє свою зневагу до об'єкта чи суб'єкта її уваги, як підсумок інтерпретації брутальності, цинізму влади, а врешті й себе особисто.

Риторика антигероїні характеризує її індивідуальність, робить її образ виразним та об'ємним, служить засобом протиставлення іншим персонажам, проявляє душевний та емоційний стан антигероїні. Таким чином, через мовлення в повісті «Гола душа» реалізовано образ антигероїні, її базові негативні риси, які в сукупності творять такий букет, у якому майже немає шансу для спокути й очищення. Це насамперед цинізм і аморальність, які найяскравіше оприявнюються на рівні слів, вислів всупереч вимогам пристойності, моралі, і відкрито грубих, брутальних, пов'язаних зі сферою інтимних, статевих стосунків, окремих фізіологічних функцій організму. Синонімами до слова цинізм є «безсоромність», «неподобство», «безстидство», «розпуста». Адже мова Клеопатри сороміцька, стидка, страмна, срамотна, брудна, масна, гидка, паскудна, бридка, непутяща, паплюжна, брутальна, базарна, солонна [4, 261], навіть порнографічна. Інтонацією мовлення антигероїні є фальшиво-ласкавим. Прихована або відверта іронія – це стиль мовлення Клеопатри, якому не притаманний пафос високого почуття.

Чи є Клеопатра абсолютним суспільним злом? Здавалося б, що так. Проте у фіалі повісті Павло Загребельний як справжній письменник-гуманіст дає шанс цій антигероїні з «голою душею», і вона навіть робить крок до очищення. Збирає докупи всі фотоальбоми, де вона сфотографована в центрі серед письменників, художників, видатних митців, щоб знищити їх на кострищі за містом, у себе на дачі. Бо її спалює сором за власну нікчемність. Загребельнівська «гола душа» виявляється, все ж таки мала совість, чи вона в ній пробудилася.

«Голі душі» не зникли і в наш час. У цьому неперебуття геніальність письменника Павла Загребельного, який створив цей безсмертний типаж, навіть «архетип». У наш час еволюція «голих душ» триває. І зазнає карколомних трансформацій. На жаль, не завжди в кращий бік. Якщо Клава Січкара у повісті Загребельного цитувала Булата Окуджаву, сучасні кар'єристи-культуристи не здатні до глибинного сприйняття високої поезії та мистецтва, якими їх поставлено керувати. Вони зробили із нього собі годівницю й продовжують вважати, що цими тонкими сферами можна керувати. Вони вважають себе причетними до мистецтв, бо часто самі пишуть «вірші» і вчать поетів – писати, художників – малювати, композиторів – komponувати музику, артистів – грати на сцені. Новітні клеопатри сорому не ймуть. Вони душать усе творче і живе, яскраве і неповторне, тикаючи в лад і не в лад у вічі талановитим завчені й засмальцьовані фрази, наприклад, великої Ліни Костенко, прикриваючись ними, як щитом від власної духовної убогості.

Список використаних джерел

1. Вусик О. Словник синонімів української мови / Олекса Вусик. – Тернопіль: Навчальна книга «Богдан», 2013. – 576 с.

2. Голобородько Я. Симфонізм Павла Загребельного / Я. Голобородько // Сучасність. – 2009. – № 10.
3. Загребельний П. Гола душа / Павло Загребельний. – Харків: Фоліо, 2003. – 160 с.
4. Караванський С. Практичний словник синонімів української мови / С. Караванський. – Львів: Вид-во БаК, 2014. – 530 с.
5. Літературознавчий словник-довідник. – Київ: Видавничий Центр «Академія», 1997. – 752 с. – Серія Nota bene.

Annotation

Lesia Stepovychka Peculiarities of the anti-heroine's speech in P. Zahrebelnyi's novella "Naked Soul"

The article focuses on the issue of the speech peculiarities of the anti-heroine in the novella "Naked Soul" by Pavlo Zahrebelnyi. It is concluded that the rhetoric of the main character, Cleopatra Sichkar, defines her individuality and makes the image more impressive and realistic. Due to the speech peculiarities, the author can oppose Cleopatra to the other characters, and reveals her mental and emotional condition. Cleopatra's brutality, cynicism and immorality are reflected in her speech (in dialogs, monologues, and inner speech). These traits underline her scorn to the basic demands of decency. She always refers to the tabooed sphere of intimate relationship, sexuality, and some physiological functions of human organism. Cleopatra's speech is shameless, sometimes even pornographic, but she is the product of her epoch and surroundings, her woman's dignity is often oppressed. In the beginning of her carrier, she had to be hypocritical to gain some social and professional weight, and then all that cynicism and hypocrisy became her nature that embodies in the manner of communication and self-expression. In order to this, the writer makes Cleopatra's speech intonation false and tender at the same time; her style of conversation includes hidden or outright irony and permanent sarcasm. Pavlo Zahrebelnyi tries to emphasize: people who, like his anti-heroine, attempt to rule in the realm of the culture often live with deep psychological traumas, they suppress their conscience and shame, lose their sense of beauty and suffer from the consequences of their own worldview.

Key words: Pavlo Zahrebelnyi, sarcasm, irony, speech peculiarities, intonation.

ТАРАС ШЕВЧЕНКО В ПУБЛИЦИСТИЧНОМУ ДИСКУРСІ ПАВЛА ЗАГРЕБЕЛЬНОГО: ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

У статті на матеріалі публіцистичних і літературно-критичних праць Павла Загребельного («Неложними устами», «Спроба автокоментаря», «Мова», «Прочитайте тую славу», «Роксоланство», «Три долі (Гоголь, Шевченко, Чехов)» та ін.) висвітлено своєрідність інтерпретації образу Т. Шевченка. Увагу сконцентровано на специфіці моделювання авторського образу визначної постаті, роботи з фактами та створення атмосфери доби. З'ясовано, що Т. Шевченко для П. Загребельного є особливим авторитетом, до якого він як публіцист апелює в осмисленні питань української мови, українського націєтворення, національної ідентичності, патріотичного виховання. Конструювання Шевченкового образу відповідає ідейним тенденціям епохи, воно адаптовано до читацького сприйняття.

Ключові слова: авторитетна постать, авторське бачення, реконструкція образу, публіцистика.

В статье на материале публицистических и литературно-критических работ Павла Загребельного («Неложными устами», «Попытка автокомментария», «Язык», «Прочитайте тую славу», «Роксоланство», «Три судьбы (Гоголь, Шевченко, Чехов)» и др.) освещены особенности интерпретации образа Т. Шевченко. Внимание сконцентрировано на специфике моделирования авторского образа выдающейся личности, работы с фактами и создание атмосферы эпохи. Установлено, что Т. Шевченко для П. Загребельного является авторитетом, к которому публицист апеллирует, осмысливая вопросы украинского языка, украинской нации, национальной идентичности, патриотического воспитания. Конструирование образа Т. Шевченко соответствует идейным тенденциям эпохи, оно адаптировано к читательскому восприятию.

Ключевые слова: авторитетная фигура, авторское видение, реконструкция образа, публицистика.

Т. Шевченко – ключова постать української літератури, особливості сприйняття якої є визначальними й показовими для певного реципієнта. Поет відіграв помітну роль у формуванні творчих генерацій митців, котрі

засвоювали й інтерпретували його творчість. Інтерес до постаті та доробку Т. Шевченка не згасав ніколи. Не менш успішно опрацьовують його спадщину і когорта представників сучасного письменницького покоління, зокрема, брати Капранови та С. Жадан. Завдяки широкому колу зацікавлених Т. Шевченком особистостей його справедливо можна назвати постаттю універсальною. Змістовне значення Шевченків образ займав й у світоглядному та творчому становленні П. Загребельного. Для нього Т. Шевченко став одним із перших репрезентантів української літератури, про що він зазначає у своїх публіцистичних працях, зокрема таких, як «Неложними устами», «Прочитайте тую славу», «Раби німії», «Мова», «Великий, славний, чи не дуже?», «Спроба автокоментаря», «Ворожда людська», «Слово про Толстого», «Гідності й гріхи наших росанів», «Роксоланство», «Три долі (Гоголь, Шевченко, Чехов)» та ін. Дослідники спадщини П. Загребельного аналізували різні аспекти художньої та публіцистичної творчості митця (В. Брюггер [1], В. Дончик [2], В. Науменко [5], О. Стадніченко [7], М. Слабошпицький [6], В. Фащенко [8] та ін.), однак шевченківський контекст у його публіцистичному дискурсі досі висвітлений не повно. Представлена розвідка має заповнити цю лакуну.

Мета статті – охарактеризувати особливості інтерпретації Шевченкового образу в публіцистиці П. Загребельного. Для реалізації зазначеної мети необхідно проаналізувати присвячені Т. Шевченку публіцистичні твори П. Загребельного й на основі цього окреслити трансльований образ поета ХІХ ст., визначити його домінантні риси, зіставити з образами інших діячів, які привернули увагу публіциста.

П. Загребельний відомий передусім як автор історичних романів, у яких достовірно реконструйовано колорит доби, що відкриває велич таких знакових її постатей, як Роксолана, Ярослав Мудрий, Богдан Хмельницький. Ключові особливості історичної романістики зберігаються і в публіцистиці П. Загребельного. У ній митець піднімає болючі питання статусу української мови, українського націєтворення, національної свідомості, патріотичного виховання. Для вираження своїх поглядів автор неодноразово посиляється на авторитетні думки історичних діячів та письменників минулого, осмислюючи їх концептуальність і Тараса Шевченка зокрема.

В. Дончик щодо цього питання слушно зазначив: «У більшості статей Загребельного ім'я Шевченка згадувано (з частим цитуванням віршів) у найвищому національному і світовому контексті, йдеться про визначну роль поета в розвитку української літератури і нації» [2, 664]. У статті «Прочитайте тую славу», уперше надрукованій 1984 року в газеті «Літературна Україна», П. Загребельний формулює історичне значення Т. Шевченка: *«Шабля і слово – це споконвічна зброя українського народу... Козак Мамай – шабля на дереві, а в руках бандура... Усі великі українці*

були поетами: полководець Хмельницький, філософ Сковорода, письменник Шевченко... Хмельницький був не тільки великий гетьман, а й великий поет»; *«При Хмельницькому українська нація народилася, заявила про себе світові. Шевченко дав їй самоусвідомлення»*. «Прочитайте ту славу» зі сміливими для свого часу національно-патріотичними наголосами – одна з домінантних праць у літературній спадщині П. Загребельного.

П. Загребельний цілком умотивовано замислюється над роллю генія в історії розвитку української державності. Цю виняткову позицію він відводить Т. Шевченку, зокрема вказуючи: *«Шевченко в історії свого народу був інтелігентом, більшим за Ярослава Мудрого, Хмельницького й Сковороду. Два царі доклали немало зусиль для знищення цього великого генія, хотіли повернути його в первісний стан, у невідомість і темряву, бо, мовляв, тільки неграмотні володіють “охранным трудом” і справді збиваються з путі істинної»* [3, 175]. П. Загребельний, як багато інших публіцистів ХХ ст., звертаючись до феномена Т. Шевченка, наголошує на його винятковому призначенні, яке він сам собі окреслив – стати словом на захист народу: *«Я на сторожі коло їх / Поставлю слово!»*. П. Загребельний, осмислюючи проблеми українського націєтворення, зокрема зазначає, що одним із націєтворчих чинників є мова, яку можна розглядати як основний оберіг нації. І в такому контексті роль Т. Шевченка, на думку П. Загребельного, неабияка: *«Шевченко безсмертний завдяки українській мові, українська мова безсмертна завдяки Шевченку»* [3, 179].

Прикметно, що в поле зору майбутнього романіста «Кобзар» потрапив досить рано. У статті «Спроба автокоментаря» П. Загребельний згадує: *«Шевченко ввійшов у мою свідомість десь із п'яти років і залишився там назавжди»* [4, 440]. Т. Шевченка, а також Ф. Достоєвського, Л. Толстого та деяких інших публіцист відносить до тих письменників, які поєднали у своїй творчості життєву правду та художню вигадку: *«Перед ними зупиняєшся, як біля підніжжя неприступних гірських кряжів з осяйними вершинами. Наслідувати – безглуздо, вчитися – важко, надихатися – можна завжди»* [4, 440]. У статті «Роксоланство» П. Загребельний розглядає пам'ятник Т. Шевченку як своєрідний символ української культури, який мають обирати молоді українці замість бажання шукати щастя в інших країнах. Можна припустити, що П. Загребельний використовує символізм, який у національній свідомості пов'язаний із Т. Шевченком. Адже він його практично не трансформує, не береться за створення оновленого авторського міфу. Однак твердження про те, що його інтерпретація Т. Шевченка не має нічого унікального й авторського, не можна вважати правомірним. П. Загребельний активно полемізує зі своїми попередниками й пропонує подивитися на творчість Т. Шевченка з погляду сучасності, а не традиції. Зокрема, у статті «Мова» він зазначає, що не можна

сприймати на віру тезу С. Єфремова про неможливість використання Шевченкового лексикону в нових умовах [3, 33]. П. Загребельний пояснює, що такі гучні заяви від авторитетних людей призводять до того, що українська мова перенасичується модними іноземними словами, отже, втрачає самобутність і соковитість, натомість у ній накопичується «мовне сміття»: *«До чого призводять такі необережні висловлювання вчених авторитетів, бачимо сьогодні на прикладі всіх отих «снікерсів», «консенсусів», «іміджів», «менталітетів», що наповзають на нашу мову, мов гусінь на зелене листя. Все це робиться нібито в ім'я «розвою», в ім'я задоволення нових завдань і потреб мови, насправді ж веде коли й не до цілковитого знищення мови, то принаймні до страхітливого її засмічення і зіпсуття»* [3, 33]. Шевченкова мова для автора статті актуальна й гармонійна, у ній достатньо матеріалу для подальшого творчого розвитку та навіть виховання молоді.

Цікаво, що в статті «Мова» П. Загребельний удається до спогадів про створення Товариства захисту української мови імені Шевченка. Автор зауважує, що спочатку й сам був проти такої ідеї, адже вона йому вважалася безплідною. На його думку, варто було працювати над збереженням мови на всіх рівнях одночасно. І для цього товариства імені Шевченка, яке надалі стало «Просвітою» (така назва, на переконання П. Загребельного, була не просто невдалою, а образливою для освічених людей [3, 38]), було замало. Публіцист вважає, що подібна проблема має бути вирішена як на державному, так і на загальнолюдському рівні. Розв'язання цього питання П. Загребельний убачав і в створенні повноцінної української академії. Натомість, за його спостереженням, суспільство схильне до продукування непотрібних академій, які нічого не можуть змінити на краще в українському житті, та й існують вони лише формально. Це є прикладом того, як через пояснення особливостей створення організації, що носить формально ім'я Т. Шевченка і пов'язана з ним символічно, П. Загребельний актуалізує важливі для нього українські проблеми. І таких прикладів чимало.

У статті «Роксоланство» П. Загребельний розвінчує усталене протиставлення М. Гоголя та Т. Шевченка (згадує в цьому контексті Є. Маланюка та Ю. Барабаша) [3, 113]. На його думку, до аналізу творчості цих письменників не зовсім надаються теорії про міф московський і міф український. Аналізуючи постать М. Гоголя, він висловлює думку про те, що переїзд письменника до Петербурга зумовив появу окремого напрямку в українській літературі. П. Загребельний закликає не звинувачувати письменників, натомість пропонує розглядати особливості їхнього художнього становлення в найширшому контексті. Таким чином публіцист подає своє авторське бачення традиційної проблеми «громадянства» М. Гоголя та закликає тим самим відійти від звичних шаблонів рецепції відомих постатей.

Прикметно, що апелюючи до образу Т. Шевченка, П. Загребельний майже не звертається безпосередньо до його творчості. Якщо ж такі звернення й наявні, то вони дуже короткі, як-от у статті «Неложними устами». У ній він подає короткий огляд поезії «Муза» і зазначає, що Т. Шевченко є поетом найвищого рівня, його можна читати як з трибуни, так і наодинці: *«Він належав до тих нечисленних обранців людства, які не дбають про власне щастя, бо все їхнє життя – це боротьба за правду. Слова з його поезії “Муза” прочитуються й сьогодні як великий заповіт усім, хто йде в літературу»* [4, 3].

Універсальність Шевченкового феномена П. Загребельний пояснює й тим, що він зрозумілий кожній людині. Його поезії сприймаються серцем і не потребують високого рівня освіченості. При цьому вони не є занадто простими, а художньо довершені. Що ж до аналізу творчості митця в радянському літературознавстві, то через вплив радянської ідеології в ній вона подавалася нерідко спрощено, певною мірою стандартизовано.

У багатьох публіцистичних працях, наприклад, у статті «Спроба автокоментаря», П. Загребельний аналізує творчість російських письменників, зокрема, Л. Толстого та Ф. Достоєвського, іноді ставлячи їх в один ряд із Т. Шевченком, наприклад, у контексті протиставлення їхніх позицій риториці царської влади, що відповідало історичній правді й, водночас, не йшло врозріз із тогочасною ідеологією. Загалом інтерпретація П. Загребельним Т. Шевченка зумовлена особливим пієтетом у ставленні до поета. Публіцистика П. Загребельного була створена в радянські часи, коли українська мова й література розглядали як вторинні. Він не міг оцінювати творчість Т. Шевченка поза контекстом російської літератури, зокрема творчості Л. Толстого та Ф. Достоєвського, які радянському читачеві презентувалися як незаперечні авторитети. Саме такий формат уваги до різних митців, які були П. Загребельному цікаві та зрозумілі, дав йому змогу уникати проблем із редакторами й цензурою (публіцистика вийшла друком), і ширше розробити шевченківський дискурс.

Доволі розлого інтерпретується образ Т. Шевченка в нарисі-есеї 1980 року, який увійшов до своєрідного триптиху «Три долі (Гоголь, Шевченко, Чехов)». У характеристиці цих постатей простежується елемент гри з офіційним ідеологічним дискурсом: прагнучи легітимно в нього вписатися, автор свідомо йде на певні пересади, однак в окремих аспектах прагне обережно контраргументувати. При цьому вагомим є не лише текст, а й підтекст, оприявлений автором через різного роду недомовки та натяки. П. Загребельний творить Шевченків портрет як творчої особистості, його судження подаються на персоналістичному ґрунті. Таким чином, автор есею ілюструє відоме положення про те, що великий хист у літературі – це насамперед визначна особистість. У цьому фокусі й відтворена П. Загребельним життєва трагедія великого письменника:

його не розуміли й не хотіли зрозуміти сучасники, несправедливо плямували критики, висміювали заздрісники та літературні невдахи, яких, за іронією долі, сам не раз підтримував на шляху до визнання. Важливе для критика й загальне тло історичної епохи. Підтекст усього есею, у якому П. Загребельний приманює тіні трьох великих – Гоголя, Шевченка, Чехова – звучить прихована незгода зі status quo радянського письменника, призначення якого зводилося владою до прагматичної інженерії людських душ і позбавлялося романтичного сенсу, а заодно й права на високу місію. П. Загребельний виступав проти примітивного й однобокого осмислення Т. Шевченка лише як борця та бунтаря, наголошував на потребі розуміти поета «в усій його енциклопедичності», у всій «профетичності (пророчості)», у всьому «екуменізмі (не церковнім!)» [3, 180]. Порівняльне зіставлення «Три долі (Гоголь, Шевченко, Чехов)» демонструє роль поета у творчому та людському становленні П. Загребельного.

В. Дончик зазначає, що П. Загребельний незрідка згадував Т. Шевченка або цитував з його поезій у своїх романах та повістях. Приміром, у «Намиленій траві» йдеться про Шевченків пам'ятник у Нью-Йорку і невдало, на думку персонажа твору, обране для нього місце; у романі «Розгін» академік Карналь знає чимало з поезії Т. Шевченка напам'ять, роздумує над його крилатими поетично філософськими формулами життя, згадано «Кобзар» із малюнками О. Сластіона та інших. Шевченкові слова цитуються в «Південному комфорті». «Київські романи» відзначаються шевченківською топонімікою, у них відчуття пам'яті про перебування Т. Шевченка в Києві, у різних його місцях і вулицях. У «Тисячолітньому Миколаї», відтворюючи епізоди примусової колективізації та нищення українського села, автор акцентує на деталях ставлення до поета: як по хатах селян зривали зі стін ікони й портрети Т. Шевченка. Останні романи П. Загребельного, сповнені гострої критики суспільних аномалій нового часу, інтелектуально насичені Шевченковими афоризмами, оцінками, сатиричними присудами [2, 664].

Підсумовуючи сказане, можна стверджувати, що П. Загребельний у публіцистиці здебільшого звертається до Т. Шевченка як до беззаперечного авторитета в питаннях української мови, суспільної думки, художньої творчості, таким чином підтверджуючи свої думки. Однак при цьому зберігається динаміка Шевченкового образу. П. Загребельний неодноразово підкреслює, що Т. Шевченко універсальніший і складніший, аніж його розуміли раніше. У його публіцистичних розвідках образ поета постає як певне тло оцінки тих суспільних процесів, які його непокоїли. Чим складніша проблема, з якою пов'язана публіцистика П. Загребельного, тим більш актуальним постає в ній образ орієнтований на ті асоціації, які сформувалися в читачів «Кобзаря» самостійно. Ця стратегія є досить продуктивною, оскільки вона жодним чином не обмежує аудиторію

читачів. Фактично такий підхід давав змогу автору говорити про актуальні проблеми, оминаючи цензуру, де це можливо, зберігаючи духовні й національні пріоритети.

Дана стаття не вичерпує теми інтерпретації Т. Шевченка в публіцистичному дискурсі П. Загребельного. Перспективним у цьому контексті видається наступне дослідження особливостей рецепції образу видатного українського письменника в сучасній публіцистиці, зокрема співставлення новітньої та класичної моделей образу, для розуміння еволюції сприйняття Шевченкової постаті, його ролі в становленні творчих особистостей та транслювання через авторитет поета важливих і провокативних ідей.

Список використаних джерел

1. Брюгген В. Настя, Хуррем, Роксолана... / В. Брюгген // Дніпро. – 1981. – № 3. – С. 131–135.
2. Дончик В. Загребельний Павло Архипович / В. Дончик // Шевченківська енциклопедія: В 6 т. – К.: НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка, 2012. – Т 2: Г–З. – С. 664–665.
3. Загребельний П. Думки нарозхрист, 1974–2003 / П. Загребельний; вступ. слово Л. Копань. – 2-ге, доп. вид. – К.: Унів. вид-во ПУЛЬСАРИ, 2008. – 240 с.
4. Загребельний П. Неложними устами: Статті, есе, нариси / П. Загребельний. – К.: Радянський письменник, 1981. – 479 с.
5. Науменко В. Не «ex eгето» – «ex effісіо». Кілька думок з приводу «Думок нарозхрист» Павла Загребельного / Н. Науменко // Березіль. – 1999. – № 7–8. – С. 163–168.
6. Слабошпицький М. Тризе, або таємниця творчості / М. Слабошпицький // Київ. – 2004. – № 7–8. – С. 147–156.
7. Стадніченко О. Інтерпретація проблеми розвитку української державності в публіцистиці Павла Загребельного (2000-х рр.) / О. Стадніченко // Таїни художнього тексту: зб. наук праць / Ред. кол.: Н. І. Заверталюк (наук. ред.) та ін. – Д.: Пороги, 2010. – Вип. 10. – С. 59–66.
8. Фащенко В. Павло Загребельний: Нарис творчості / В. Фащенко. – К.: Дніпро, 1984. – 207 с.

Annotation

Cherkas O. O. Taras Shevchenko in publicistic discourse of Pavlo Zagrebelny: peculiarities of interpretation

The article lights up special interpretation of T. Shevchenko's image based upon publicistic and literary review of P. Zagrebelny. The attention is focused on the image modeling of the outstanding personality and atmosphere of those times created by author. It's been cleared up that T. Shevchenko is an important authority for P. Zagrebelny and publicist is appealing to him in

questions of the Ukrainian language, the creation of the Ukrainian nation, national identity and feeling of patriotism. T. Shevchenko's image corresponds the ideological trends of those times and is adopted for reader's perception. P. Zagrebelny often mentions T. Shevchenko as an indisputable example of outstanding personality – authority in the questions of the Ukrainian language, people's opinion, literary art. At the same time P. Zagrebelny preserves the dynamics of T. Shevchenko's image. He emphasizes that T. Shevchenko is more universal and complicated than it might have been considered. Publicist doesn't depict the image of the poet in details, he serves it as a background to those events in society that he found important. The more difficult the problem is the more abstract the image of T. Shevchenko becomes. P. Zagrebelny managed to appeal to those associative lines that readers of "Kobzar" could easily get. So far this strategy can be considered rather productive as it doesn't decrease the number of readers. In fact, this approach gave the opportunity to discuss any problems avoiding the censorship where it was possible and also keep spiritual and national priorities.

Key words: outstanding personality, author's vision, image reconstruction, publicism.

УДК 821.161.2-3.09

Т. М. Шарова, С. В. Шаров (м. Мелітополь)

ПАТРИАРХ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ П. ЗАГРЕБЕЛЬНИЙ: ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ТВОРУ «ДУМА ПРО НЕВМИРУЩОГО»

У статті досліджено художню творчість П. Загребельного. Акцентовано увагу на особливостях твору письменника «Дума про невмирущого». Виявлено, що в художніх творах письменник показував реалії тогочасної дійсності, давав надію на краще майбутнє.

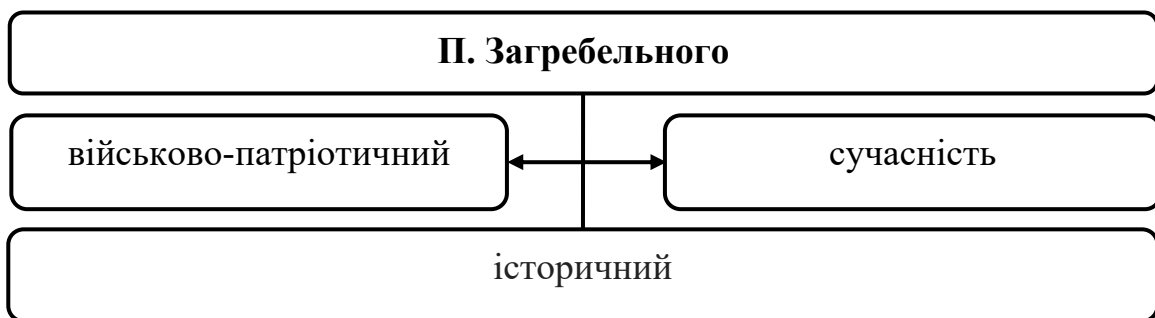
Ключові слова: художня особливість, історична тематика, автобіографізм, війна, трагізм, почуття.

В статье рассматривается художественное творчество П. Загребельного. Акцентируется внимание на особенностях произведения писателя «Дума о бессмертном». Выявлено, что в художественных произведениях писатель показывал реалии действительности того времени, давал надежду на лучшее будущее.

Ключевые слова: художественная особенность, историческая тематика, автобиографизм, война, трагизм, чувства.

Творчість П. Загребельного є актуальною, оскільки на її сторінках піднімаються важливі питання сьогодення. Однак серед його значного доробку є твори, які потребують подальшого детального вивчення. Свого часу критичні напрацювання творчості П. Загребельного були поціновані в наукових працях таких дослідників, як В. Брюгген, В. Дончик, З. Голубева, М. Ільницький, М. Жулинський, В. Осоцький, М. Слабошпицький, В. Фащенко, В. Чумак, М. Шестопа́л та ін. Сьогодні по новому можна представити творчість П. Загребельного, використовуючи схемографічне відтворення його літературної діяльності. Семен Шаховський у своєму літературно-критичному нарисі «Романи Павла Загребельного» (1974), проаналізувавши прозу П. Загребельного, виокремив у його романістиці три найголовніші тематичні цикли: військово-патріотичний, європейський, історичний, робітничий [12, 3; 31; 65; 124].

У своїй розвідці «Герой і слово: проблеми, характери і поетика радянської прози 80-х років» (1986) і в статті «Дума про людину, про народ» (1978) В. Фащенко, конкретизуючи визначення С. Шаховського, акцентує увагу на військово-патріотичному, історичному, виробничо-творчому, індустріальному тематичних циклах, додаючи тему «людини творця, дослідника природи» [11]. В. Фащенко виділяє три сфери діяльності людини (військово-патріотична, душевно-історична, виробничо-творча) [9, 33]. Майже така сферичність, по суті, простежується у творчості П. Загребельного. Її доцільно відтворити за такою схемою:



В. Дончик свого часу представляв творчість П. Загребельного як взірець української класики [1]. Розмірковуючи про українську прозу 60-80-х років ХХ ст. М. Жулинський визначає основні канони, яких повинні дотримуватись письменники означеного часу [2]. У свій час П. Загребельний міркував так, що будь-який митець починається з душі. Саме тому його твори глибоко проникають у душі читачів та примушують замислитися над минулим, поринути в ті часи, коли людина відчувала біль та страждання. Дослідники-літературознавці акцентують увагу на тому, що розгляд літературного твору цілісно дасть змогу поєднати естетику та соціальні аспекти, у певній мірі надати емоційності вираження морально-етичних проблем [4, 13]. В. Фащенко наголошував на тому, що П. Загребельний у своїх творах намагався художньо відтворити життєві

долі простих людей, наділяючи їх рисами сильного характеру, силою волі, витривалістю [9]. Твори П. Загребельного на воєнно-патріотичну тему неодноразово привертали увагу й авторів цієї статті [12; 13; 14].

О. Сизоненко, якого вважають першим дослідником творчості П. Загребельного, у праці «Мости літературної зрілості» акцентував увагу на особливостях творчого світогляду та манері зображення дійсності у творах П. Загребельного: «Найбільш привабливою рисою його творів є точність психологічних характеристик, опуклість та предметність зображення, глибоке проникнення у світ героїв» [5, 25]. В. Сікорська підкреслює, що «художній стиль митця є поліфункціональним, оскільки його манері притаманні риси реалістичного письма, елементи психологічного й романтичного драматизму, ліризму, іронії, сарказму» [6, 14].

У творчому доробку П. Загребельного можна виокремити два напрями: соціально-психологічний роман, в епіцентрі змісту якого морально-етичні проблеми («Спека», «День для прийдешнього»), та психологічно-пригодницькі твори («Європа-45», «Європа. Захід». «Шепіт»). З них за схемографічністю можна виокремити військово-патріотичний цикл.



До історичної теми в українській літературі в різні часи її становлення та розвитку зверталось багато письменників. Широко ця тема розкрита письменниками XIX ст. [11]. М. Слабошпицький, досліджуючи творчість П. Загребельного, виявив, що письменник має велику силу таланту, добре знає історію та намагається відтворити тогочасну реальність, що підтверджено гуманістичними ідеями: «...треба мати лише таку силу таланту, як у Загребельного, і саме таку винятково широку освіченість, як у нього, щоб зуміти переступити через теорії, схеми, ідеологеми, догми та приписи й творити книжки із загальнолюдським, справді глибоко гуманістичним звучанням» [7, 8]. Багато уваги приділяв П. Загребельний висвітленню історичної теми, спираючись на реальні історичні факти:



Чимало місця у творчості П. Загребельного займають романи та повісті на тему сучасності:



У творчому доробку письменника є і збірки новел, наприклад «Учитель», «Степові квіти». Та все ж талант П. Загребельного вповні розкрився в епічній прозі, зокрема в романах і повістях. Остеронь від зазначених творів стоїть повість «Дума про невмирущого» (1957). Дослідники творчості П. Загребельного називають цей твір героїко-романтичною поемою, яка написана прозою.

У «Думі про невмирущого» постає образ воїна в особі Андрія Коваленка. У його зображенні П. Загребельний поєднав романтизовані риси героя із документальною точністю описів конкретної воєнної ситуації. Він зосередив увагу на вираженні внутрішніх переживань героя, який поневірявся в полоні фашистів, але прагнув до активних дій, виявляючи нескореність українця. Цей твір є автобіографічним. Його автор з перших днів війни став курсантом 2-го Київського училища. Його герой Андрій Коваленко тех. Проходить військове навчання в такому училищі. П. Загребельний по закінченні училища брав участь в обороні Києва. Аналогічні події репрезентовані у творі «Дума про невмирущого». У серпні 1941 року письменник був поранений, а Андрій Коваленко, герой твору, під час воєнних подій осліп, він був на фронті, в концтаборі. Після поранення (1942 рік) П. Загребельний потрапив у полон, зазнав там

жорстоких тортур, знущань – те саме переживає й головний герой твору «Дума про невмирущого». На сторінках твору П. Загребельного «Дума про невмирущого» помітний досвід автора, його герой, 16-річний юнак Андрій, відважний, сміливий, доброволець на фронті. Він, двічі поранений, потрапив у полон та гідно тримав себе серед фашистів.

Але повість «Дума про невмирущого» не автобіографічна. У ній створено художній образ героя з його долею, що поєднувала його з долею багатьох воїнів-українців, які стали на захист своєї Батьківщини. Його герой – жива людина. Невипадково П. Загребельний емоційно подає історію кохання Андрія та Каті, кохання чистого та незрадливого, що витримало перевірку часом на дорогах війни, що тягнулися довгі роки.

Хвилюють у повісті «Дума про невмирущого» епізоди трагічного пафосу: герой Андрій Коваленко віддав себе в руки смерті, аби врятувати свого товариша, з яким познайомився під час перебування в концтаборі. Критики наголошують на тому, що фінал твору є зворушливим та хвилюючим, оскільки автор зображує матір Андрія, акцентуючи увагу на розвитку мотиву пам'яті про нього. В епізодах згадок матері про нього відзначено, що він пропав безвісти. У фінальній частині твору в активній позиції звернення до матері, у якому прочитується надія на те, що Андрій живий і може повернутися додому. Він пропав безвісти, а це означає, що надія не повинна ніколи вмирати, потрібно вірити, сподіватися та плекати надію.

Письменник широко відтворює стійкість Андрія на війні, його хвилювання кожної миті: *«Під Коваленком була газета з першими військовими зверненнями, над ним нависло загрозливе військове небо, готове щомиті прорватися щомиті жахливим свистом бомб. Війна обгортала його з усіх боків, як вода утопленика»* [3], – так виражено світ війни і людини в ньому. Трагічні події, зображені в повісті, сповнені відчуття тривоги, болю, викликають співчуття до головного героя, захоплення ним. Андрій розуміє, що перед ним важка дорога випробувань, але він не боїться. Навіть тоді, коли осліп, він усвідомлює, що така його доля: *«А тепер він лежав на госпітальній койці сліпий безпорадний як цуценя»* [3]. Коли очі Андрію відкривали...: *«Він мріяв лише про одне: читати, читати, день і ніч читати, вивчати латинську мову й історію військового мистецтва, естетику й кращі твори класичної літератури»* [3].

В уста свого головного героя твору «Дума про невмирущого» автор вкладає розуміння ним категорії війни, своєї місії як бійця, його туги за рідними: *«У Андрія слово родина тим часом асоціювалася лише з словами батько й мати»* [3]; *«Війна, фронт, бої, поранення, госпіталь, орден»* [3]; *«Дніпро лежав у синіх сутінках, тихий і ласкавий і не вірилося, що десь іде війна, і бомби шматують і землю, і води, і все живе на них»* [3]; *«Зима була жорстка, як і війна»* [3]; *«Андрій бачив, як на захисних гімнастборках виникають червоні плями. Кров! Перша людська кров пролита в нього*

перед очима» [3]; «...війна стала на дорозі в юнака. Вона вела за собою страх. Війна і страх з'єдналися в нероздільну силу» [3].

І. Ходарева наголошує на тому, що «На сьогодні Павло Загребельний залишається одним із найпопулярніших українських письменників ХХ ст., хоч по-справжньому ще не осмислений і не оцінений, незважаючи на велику кількість літературознавчих досліджень, присвячених його творчості» [11, 30]. На її думку, «Павло Загребельний – явище цілком закономірне й відбувалося паралельно з трансформацією поглядів на жанр історичного роману у світовій літературі, що були структуровані ідеєю про історію як величину варту всуціль філософського осмислення» [11, 35]. Зображені в повісті події і їх учасники спрямовані на сьогоднішній час, на сучасника, а розкриття в ній мужності героїв є прикладом для останнього

Творчість П. Загребельного є віддзеркаленням історичного перебігу подій ХХ ст. це стосується й повісті «Дума про невмирущого». Це мистецьке слово про героїку бійців, про «невмирущість» подвигу захисників Вітчизни, безперечно, актуальне сьогодні. Відштовхуючись від реальних фактів, П. Загребельний витворює в повісті «Дума про невмирущого» тип мужньої людини, обравши трагічне як форму вираження героїчного.

Список використаних джерел

1. Дончик В. Зупинені миті: статті, спогади, полеміка / В. Дончик. – К.: Радянський письменник, 1989. – 351 с.
2. Жулинський М. Роздуми над української прозою 60 – 80-х років / М. Жулинський // Радянське літературознавство. – 1987. – № 11. – С. 18–27.
3. Загребельний П. Дума про невмирущого [Електронний ресурс] / П. Загребельний. – Режим доступу: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=4333>.
4. Кухар-Онишко О. Становлення стилю письменника / О. Кухар-Онишко // Радянське літературознавство. – 1974. – № 7. – С. 13–18.
5. Сизоненко О. Мости літературної зрілості / О. Сизоненко. – К.: Радянський письменник, 1974. – 46 с.
6. Сікорська В. Художній часопростір в історичних романах Павла Загребельного: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец – 10.01.01 «Українська література» / В. Сікорська. – Кіровоград, 2007. – 20 с.
7. Слабошпицький М. Три варіації на тему Павла Загребельного / М. Слабошпицький // Дивослово. – 2002. – № 10. – С. 7–12.
8. Фащенко В. В. Дума про людину, про народ / В. В. Фащенко // Радянське літературознавство. – 1978. – № 12. – С. 20–33.
9. Фащенко В. В. Герой і слово: проблеми, характери і поетика радянської прози 80-х років / В. В. Фащенко. – К.: Дніпро, 1986. – 211 с.

10. Фащенко В. Павло Загребельний: нарис творчості / В. Фащенко. – К.: Радянський письменник, 1984. – 207 с.

11. Ходарева І. М. Творчість П. Загребельного в контексті сучасного літературного процесу / І. М. Ходарева // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. – № 4 (263). – Ч. II. – 2013. – С. 30–37.

12. Шарова Т. М. Видатні особистості української словесності / Т. М. Шарова, С. В. Шаров, А. М. Солоненко. – Мелітополь: Видавничий будинок Мелітопольської міської друкарні, 2018. – 254 с.

13. Шарова Т. М. Іван Багмут: тематичний спектр та світоглядні орієнтири / Т. М. Шарова, Ю. В. Саєнко // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. – 2013. – № 22 (281). – С. 273–279.

14. Sharova T. Самобутність та оригінальність української прози 20-30-х років XX ст. / T. Sharova, T. Posadna // Scientific Proceedings of Ostroh Academy National University. Philology Series. – 2018. – Т. 2. – №69. – С. 239–242.

15. Шаховський С. Романи Павла Загребельного. Літературно-критичний нарис / С. Шаховський. – К.: Радянський письменник, 1974. – 174 с.

Annotation

Sharova T., Sharov S. Patriarch of Ukrainian literature P. Zagrebelny: functional features of the work «Thought about the dead»

The article explores the artistic creativity of P. Zagrebelny. Attention is drawn to the peculiarities of the work of the writer «The Thought of the Dying». Researchers of P. Zagrebelny's work call this work a heroic-romantic poem written in prose. It is revealed that in the works of art the writer showed the realities of the present reality, gave hope for a better future.

At one time, critical works of P. Zagrebelny's work were presented in the scientific works of famous literary critics. In P. Zagrebelny's creative work, two directions of his activity can be distinguished: the social-psychological novel, the content of which penetrates into the inner world of the reader, where one can feel moral-ethical problems and the psychological-adventure work. M. Zagrebelny has great talent, is well-versed in history and tries to recreate the reality of the time, which is borne out by humanist ideas

The article emphasizes that the historical theme of the writer, which draws on historical events, life facts and fiction of the author, is interesting. Here you can focus on a significant number of works of art, since P. Zagrebelny from the beginning of his literary activity gave an important place to works on a historical theme.

The conclusions emphasize that P. Zagrebelny's work is a reflection of the historical course of the twentieth century. Reflecting on the events of the war years, the writer realized that in the fate of each person such times will be remembered for life.

Key words: *feature, historical subject, autobiography, war, tragedy, feelings.*

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).

Голікова Н. С. – доктор філологічних наук, доцент, професор кафедри української мови Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара (м. Дніпро).

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

Дєєва-Наюк О. А. – учитель вищої категорії Соколівського опорного закладу загальної середньої освіти I–III ступенів Соколівської сільської ради (с. Соколівка, Черкаська область).

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).

Колісник Г. М. – викладач кафедри українознавства ДВНЗ «Український державний хіміко-технологічний університет» (м. Дніпро).

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

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

Наєнко М. К. – доктор філологічних наук, професор, директор Центру літературної творчості Інституту філології Київського національного університету ім. Тараса Шевченка (м. Київ).

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).

Попова І. С. – доктор філологічних наук, професор кафедри української мови, декан факультету української й іноземної філології та мистецтвознавства 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).

Степовичка Леся – член Національної спілки письменників України, співробітник Центру культури української мови ім. Олеся Гончара НТУ «Дніпровська політехніка» (м. Дніпро).

Черкас О. О. – аспірант відділу шевченкознавства Інституту літератури імені Тараса Шевченка Національної академії наук України (м. Київ).

Шаров С. В. – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри української і зарубіжної літератури Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького (м. Мелітополь).

Шарова Т. М. – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри української і зарубіжної літератури Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького (м. Мелітополь).

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 30.12.2019.
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