

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
МИКОЛАЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені В. О. СУХОМЛИНСЬКОГО

НАУКОВИЙ ВІСНИК

*МИКОЛАЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ
імені В. О. СУХОМЛИНСЬКОГО*

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ

**ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ
(літературознавство)**

**№ 1 (21)
квітень 2018**

Внесено до Переліку фахових видань України
(наказ МОН України від 29.12.2014 р. № 1528)

Миколаїв
МНУ імені В. О. Сухомлинського
2018

УДК 82
ББК 83
Н 34

Рекомендовано до друку рішенням наукової ради
Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського
(протокол № 2 від 30 березня 2018 року)

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Валерій БУДАК доктор технічних наук, професор, член-кореспондент НАПН України; голова редакційної колегії;
Оксана ФІЛАТОВА доктор філологічних наук, професор, головний редактор;
Світлана ПІДОПРИГОРА кандидат філологічних наук, доцент, відповідальний секретар.

ЧЛЕНИ РЕДАКЦІЙНОЇ КОЛЕГІЇ:

Мирослава МАЙСТРЕНКО доктор філологічних наук, професор (Миколаївський національний університет імені В. О. Сухомлинського);
Наталія КОЧ доктор філологічних наук, професор (Миколаївський національний університет імені В. О. Сухомлинського);
Олена БОНДАРЄВА доктор філологічних наук, професор (Київський університет імені Бориса Грінченка);
Біляна ТОДОРОВА доктор болгарської мови, лектор (Південно-західний університет імені Неофіта Рильського, Благоевград, Болгарія);
Вікторія ПОГРЕБНА доктор філологічних наук, професор (Запорізький національний технічний університет);
Григорій СЕМЕНЮК доктор філологічних наук, професор (Київський національний університет імені Тараса Шевченка);
Микола ТКАЧУК доктор філологічних наук, професор (Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка);
Рута БРУЗГЕНЕ доктор гуманітарних наук, доцент (Університет імені Миколаша Ромериса, Вільнюс, Литва);
Юдіт БАРТАЛІШ кандидат філологічних наук (Університет імені Бабеша-Бояї, Клуж-Напока, Румунія);
Андрій ГУРДУЗ кандидат філологічних наук, доцент (Миколаївський національний університет імені В. О. Сухомлинського).

РЕЦЕНЗЕНТИ:

Олена БОНДАРЄВА доктор філологічних наук, професор (Київський університет імені Бориса Грінченка);
Лідія КАВУН доктор філологічних наук, професор (Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького).

Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство) : збірник наукових праць / за ред. Оксани Філатової. — № 1 (21), квітень 2018. — Миколаїв : МНУ імені В. О. Сухомлинського, 2018. — 166 с.

ISSN 2519-4038

У збірнику наукових праць вміщено статті з актуальних проблем теорії та історії літератури, компаративістики, сучасного літературного процесу. Зокрема, розглядаються питання поетики літературного твору, нарративних стратегій, літературної герменевтики, жанрових систем тощо. Порушені літературознавчі проблеми ґрунтуються на широкому матеріалі української, американської, англійської літератур.

Видання адресоване науковцям, аспірантам, студентам-філологам.

УДК 82
ББК 83

ISSN 2519-4038

© Миколаївський національний університет
імені В. О. Сухомлинського, 2018

ЗМІСТ

ВІКТОРІЯ АТАМАНЧУК	Художня трансформація образу Івана Мазепи у трагедії Людмили Старицької-Черняхівської.....	7
ВІРА БАЗОВА	Дихотомія «Чорношкірий – США» в романі Пола Бітті «Запроданець».....	12
ТЕТЯНА БАНДУРА	Екзистенційна функція мариністичних пейзажів у романі В. Голдінга «Володар мух».....	17
МАРИНА ВАРДАНЯН	Національні константи української діаспорної літератури для дітей та юнацтва.....	22
СВІТЛАНА ВЕЛИЧКО	Поняття «параболічний роман» як літературознавча проблема.....	27
НАТАЛІЯ ВІРИЧ	Інформаційна насиченість художньої деталі (на матеріалі творів В. Нестайка).....	32
ЛАРИСА ГОРБОЛІС	Доба і музика Кароля Ліпінського (за повістю-феєрією Лесі Білик «Промені й тіні Кароля Юзефа Ліпінського»).....	36
АНДРІЙ ГУРДУЗ	Вектори фентезійного осмислення давнини в українській літературі початку ХХІ століття.....	41
ХРИСТИНА ДРОГОМИРЕЦЬКА	Насильство як прояв кризи розрізень у романі Салмана Рушді «Лють».....	46
НАТАЛІЯ ЕРЕМЕЕВА	Архетипи колективного бессознательного как элементы информационного поля английской народной сказки.....	54
ЛАРИСА ЙОЛКІНА	Націєцентричний характер літератури (на матеріалі творчості Леоніда Полтави).....	61
СВІТЛАНА КАНДЮК-ЛЕБІДЬ	Особливості часопростору мемуарної прози першої половини ХІХ ст.	67
АННА КОЛІСНИЧЕНКО	Міф у літературі американського модернізму.....	73
МАРІЯ ЛАВРУСЕНКО	Проблема родинного щастя у повісті Володимира Даниленка «Сонечко моє, чорне і волохате».....	78
ТАЇСА ЛІТВИНЧУК	Язичницький та християнський дискурси й образ середньовічного міста у творчості Раїси Іванченко («Зрада, або Як стати володарем» й «Отрута для княгині»).....	83
ОЛЕСЯ МІНЕНКО, ЯНА СНІСАРЕНКО	Націєтворчий мотив у перекладацькій діяльності Івана Франка творів Вільяма Шекспіра.....	91
ТАМАРА НИКОЛЮК	Агресія як деструктивний чинник тоталітарної системи (за романами Леоніда Кононовича «Тема для медитації» та Світлани Талан «Розколоте небо»).....	96
АНАТОЛІЙ НОВИКОВ	Рецепція гоголівських образів у романі Василя Шкляра «Чорний Ворон».....	101
ОЛЕНА ПАВЛЕНКО	Оцінка якості художнього перекладу: критерій «оборотності».....	106

СВІТЛАНА ПІДОПРИГОРА	Експериментальне письмо З. Березана: художньо-стильові варіації	112
ІННА РОДІОНОВА, ОКСАНА ШАПІРЕНКО	Топос міста як універсальний мотив і просторова категорія у романі Наталії Гурницької «Мелодія кави у тональності кардамону»	117
ОКСАНА САВЕНКО	Великодні вірші Григорія Сковороди	121
ОКСАНА СВИРИДЕНКО	Лист як жанр романтичної наукової літератури.....	126
РОМАН ТКАЧЕНКО, ЛЮДМИЛА ТКАЧЕНКО	Кіноповість Г. Майфета «Шуберт»: апологія калікратії	133
ОЛЕКСАНДРА ЦЕПА	Образ автора в усмішці «Отак і пишу» Остапа Вишні	139
ТЕТЯНА ШАРОВА	Літературно-художня творчість у радянській парадигмі: практики адаптації, логіка та аргументи конформізму	143
МАР'ЯНА ШТОГРИН	Формування українського урбаністичного дискурсу	150
КАТЕРИНА ЯНЧИЦЬКА	Художнє моделювання образів повітряної стихії у прозі М. Матієва-Мельника.....	155
НАТАЛІЯ ЯРЕМЧУК	Морально-етичний аспект роману О. Гончара «Тронка».....	160
ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ		164

CONTENTS

VICTORIA ATAMANCHUK	Artistic transformation of the image of Ivan Mazepa in the tragedy of L. Starytska-Chernyakhivska	7
VIRA BAZOVA	The dychotomy "Black – the USA" in Paul Beatty`s novel "The Sellout"	12
TATYANA BANDURA	Existential function of sea landscapes in the novel by V. Golding «Lord of the flies»	17
MARYNA VARDANIAN	National constants of Ukrainian diasporal literature for children and youth	22
SVITLANA VELYCHKO	Concept "parabolic roman" as a literature-problem	27
NATALIIA VIRICH	The information richness of the artistic detail (the works by V. Nestayko)	32
LARYSA HORBOLIS	Epoch and music of Karol Lipinski (based on the novelette-fairy «The rays and the shadows of Karol Jozef Lipinsky» by Lesia Bilyk)	36
ANDRIY GURDUZ	Vectors of fantasy interpretation of the antiquity in Ukrainian literature of the beginning of the XXI century	41
CHRISTINE DROHOMYRETSKA	Violence as a manifestation of the difference crisis in Salman Rushdie`s novel "Fury"	46
NATALIIA YEREMEIEVA	Archetypes of collective unconscious as elements of the informational field of the English folk fairy tales	54
LARYSA YOLKINA	The national centric character of literature (based on the works of Leonid Poltava)	61
SVETLANA KANDYUK-LEBID	Time space features of memoir prose of the first part of the XIX century	67
ANNA KOLISNYCHENKO	Myth in the literature of the American modernism	73
MARIA LAVRUSENKO	The problem of family happiness in the short story «My sun, black and hairy» by Volodymyr Danylenko	78
TAISA LITVYNCHUK	Pagan and christian discourses and the image of the medieval city in Raisa Ivanchenko`s works («Betrayal, or How to become a ruler» and «Poison for the princess»)	83
OLESYA MINENKO, YANA SNISARENKO	The national motive in Ivan`s Franko translation activity of the William`s Shakespeare works	91
TAMARA NYKOLIUK	An aggression as a destructive factor of the totalitarian system (in the novels "A theme for meditation" by Leonid Kononovych and "Splitted sky" by Svitlana Talan)	96
ANATOLIY NOVYKOV	Reception of Hohol`s literary characters in the novel "Chornyi Voron" ("Black Raven") by Vasyl` Shklyar	101
OLENA PAVLENKO	The quality of literary translation: criterion of cycle	106

SVITLANA PIDOPRYGORA	Z. Berezhan's experimental manner of writing: artistic and stylistic variations	112
INNA RODIONOVA, OKSANA SHAPIRENKO	Topos of the city as a universal motive and spatial category in the novel of Natali Gurnitsky "Melody coffee in the cardamon tonality"	117
OKSANA SAVENKO	Easter poems by Gryhoriy Skovoroda	121
OKSANA SVYRYDENKO	Letter as a romantic scientific literature genre	126
ROMAN TKACHENKO, LUDMYLA TKACHENKO	Movie story H. Meifet «Schubert»: the apology of callocracy	133
ALEXANDRA TSEPA	The image of the author in a smile called «The way i write» written by Ostap Vyshnya	139
TATIANA SHAROVA	Literature and artistic works in the soviet paradigm: practices of adaptation, logic and arguments of the conformity	143
MARIANA SHTOHRYN	Formation of the Ukrainian modern discourse	150
KATYA YANCHYTSKA	Artistic simulation of the elements in M. Matiev-Melnik's prose	155
NATALIAYAREMCHUK	Moral-Ethical Aspect of the novel by O. Gonchar «Tronka»	160
INFORMATION ABOUT AUTHORS		164

УДК 821.161.2(092)

ВІКТОРІЯ АТАМАНЧУК

м. Київ

victoriaatamanchuk@gmail.com

ХУДОЖНЯ ТРАНСФОРМАЦІЯ ОБРАЗУ ІВАНА МАЗЕПИ У ТРАГЕДІЇ ЛЮДМИЛИ СТАРИЦЬКОЇ-ЧЕРНЯХІВСЬКОЇ

У статті аналізується трагедія Л. Старицької-Черняхівської «Іван Мазепа». З'ясовуються жанрові ознаки твору. Досліджується своєрідність художнього моделювання образу головного героя; визначаються особливості інтерпретації письменницею ролі та значення образу Івана Мазепи в українській історії. Досліджується проблематика трагедії, яка обумовлюється осмисленням передумов світоглядного характеру. Визначаються характерні ознаки конфлікту та способи його розгортання. З'ясовується специфіка організації драматичної дії.

Ключові слова: драма, драматична дія, конфлікт, дійова особа, образ, Іван Мазепа, Людмила Старицька-Черняхівська.

У драматургії Л. Старицької-Черняхівської представлено глибинне осмислення визначальних для української історії процесів. Авторка приділяє увагу художній інтерпретації знакової постаті українського гетьмана Івана Мазепи. Історіософські засади трагедії «Іван Мазепа» простежуються у формуванні та обґрунтуванні комплексу ідей, спрямованих на утвердження національної незалежності.

Г. Семенюк [3; 4; 5] розглядає твори Л. Старицької-Черняхівської у контексті дослідження української драматургії 1920-х років. Науковець виокремлює характерні риси історичної драматургії: «Разом з тим, зусиллями письменників переважно старшого покоління – Л. Старицької-Черняхівської, В. Винниченка, Г. Хоткевича, С. Васильченка – українська драматургія в цей грізний час прагне продовжити кращі класичні традиції. Звертаючись в основному до історичної тематики, вони створюють яскраві національні характери, намагаючись таким чином пробудити національну свідомість свого народу» [4, 24].

С. Хороб [8], досліджуючи структурні особливості одноактної драми, аналізує твори Л. Старицької-Черняхівської. Вивченню драматичної творчості та культурологічної діяльності Л. Старицької-Черняхівської присвячена праця Л. Барабана [1]. С. Стежко [7] розглядає концепцію сторичного минулого, втілену у творчості Л. Старицької-Черняхівської та інших драматургів 1920-30-х років.

І. Чернова [9], В. Швець [10], Л. Процюк [2] вивчають проблематику, поетику, конфлікти, характери у драматургії Л. Старицької-Черняхівської.

Формулювання цілей статті: визначити жанрові особливості твору; дослідити своєрідність та способи розгортання конфлікту у драмі; проаналізувати образи дійових осіб твору у співвіднесенні із образом Івана Мазепи; визначити смислове навантаження та композиційну роль образу українського гетьмана; виокремити головні проблеми твору та художні засоби їх втілення.

Твір Людмили Старицької-Черняхівської «Іван Мазепа» (1927) має виразні ознаки трагедії: зображається масштабне протиборство, у якому вирішується подальший шлях України; відтворюється сукупність зовнішньо-, внутрішньополітичних, міжособистісних, особистісних обставин та суперечностей, які впливають на формування драматичного конфлікту; в образі головного героя твору втілюються загальнонародні прагнення та наміри; внутрішні характеристики головного героя, що засвідчують масштабність особистості, обумовлюють його роль народного провідника; головний герой показаний як державник, що зазнає поразки через непереборні перешкоди.

Авторка приділяє увагу показові надзвичайно складної ситуації, обумовленої загостренням боротьби всередині і за межами України. Передумови такої ситуації вона вбачає в ослабленості українського народу.

Головний конфлікт твору акумулює попередні прояви внутрішньої хиткості народу й стає її подальшою розгорнутою проекцією. Людмила Старицька-Черняхівська окреслює проблему національної роз'єднаності, обумовленої соціальним розшаруванням. Оскільки козацька старшина представляла керівну еліту, то її дії, які свідчили про зраду національних інтересів, призводили до руйнування України.

Трагедія «Іван Мазепа» представляє собою художнє осмислення спроби українського гетьмана вибороти незалежність України у несприятливих умовах. Намір гетьмана, який формувався поступово і свідчив про виважений та осмислений підхід до проблеми, став своєрідним протиставленням до існуючої ситуації. Іван Мазепа намагався утвердити державність України у стані слабкості і зовнішньої залежності, користуючись політичними важелями. Гетьман намагався використати стан невизначеності і непевності на користь України, проте військові поразки шведських союзників, відсутність необхідної підтримки українського народу, відсутність ідеї державотворення в українській старшині спричинила до руйнування плану Мазепи. Якщо спочатку небажання підпорядковуватись Росії стало передумовою спротиву українців, то при військових невдачах й влаштованому терорі у відповідь на намагання Мазепи відвоювати незалежність України українські перебіжчики почали засвідчувати відданість російському імператору.

Важливим аспектом художнього зображення у трагедії стає відтворення особистісних почуттів, які збалансовують образ гетьмана. Проте письменниця зосереджує увагу на нездоланих обставинах та власних моральних принципах, через які Іван Мазепа не досягає самореалізації. Він з гідністю проходить через політичні невдачі, зберігає внутрішню незалежність у взаємодії із суперниками та сильнішими зовнішніми ворогами, виявляє шляхетність у ставленні до Мотрони. Але його чесноти виявляються не затребуваними в українському суспільстві, яке перебувало у стані моральної регресії та роздрібненості.

Значну роль у художній структурі трагедії відіграє визначення історичного контек-

ту. У творі окреслюються реалії суспільно-політичної обстановки: дійові особи осмислюють минулі і тогочасні обставини, які свідчили про системність деструктивних тенденцій, що увиразнило причини поразки Мазепи.

Авторка наголошує на подвійному гнобленні українського народу – зовнішньому, російському та внутрішньому, здійснюваному українською старшиною. Людмила Старицька-Черняхівська простежує причинно-наслідкові зв'язки між станом пригнобленості українського народу і нездатністю відвоювати власну незалежність. В образі Івана Мазепи втілюється намагання відновити соціальну справедливість та захистити народ від старшини задля зміцнення державницьких позицій України. Образ гетьмана символізує ідею зміцнення та самостійного розвитку держави навіть в умовах масштабних безчинств. Іван Мазепа стверджує необхідність духовного і культурного становлення. Він стверджує: «Велика річ – наука. / Вона дає державам силу й міць / І нам її плекати щиро треба» [6, 12].

У трагедії підкреслюється мудрість гетьмана, здатність розуміти сутність суспільно-історичних процесів і відповідно діяти. Вміння гетьмана ставити державні інтереси вище особистісних різко контрастує із загальною тенденцією до егоїстичного загарбання. Він визначає політичне становище України: «Свавілля тут, а там тиранство люте... / Тут кожен пан, там кожен хлоп!» [6, 15]. Гетьман простежує причини залежності у внутрішньому ослабленні на фоні зміцнення сусідніх держав. Проте він займає активну позицію: «Недобре / Гадати про будучину, самим / Будучину тра будувати» [6, 28].

Мазепа відзначає необхідність стратегічного мислення у керуванні країною. Він порівнює державні справи із грою у шахи: «Вперед всього ховай свої заміри / І виявляй чужі...» [6, 72]. Головна мета гетьмана – інтегрувати розрізнені частини України: «Україна / Розхитана, невпорана. Щодень / Думки про те, щоб збити всіх, з'єднати» [6, 73]. Мазепа усвідомлював невдоволення різних верств народу його політикою: старшина цікавиться виключно власними інтересами, січовики прагнуть абсолютної свободи.

Гетьман обґрунтовував необхідність побудови впорядкованої державної структури, відсутність якої зробила би країну надзвичайно вразливою до будь-яких руйнівних проявів. Мазепа розумів принципи не добродесного керування масами через насильство, але він прагнув сформувати сильну державу і робив відповідні дії. Мазепа стверджував: «Річ Посполиту ми / Своєю міццю повинні закласти: / Не польській Сейм свавільних бунтарів, / Не холопів приборканих Петрових / А лицарів України синів / Горливіх, не зрадливих і завзятих» [6, 74].

Мотрона осмислює причини залежності України від царя. Вона спостерігає своєрідне замкнуте коло: підневільне становище нібито забезпечує оборону від татар і від бунтів, водночас всі в Україні ненавидять Петра. Мотрона протиставляє моделі залежного і незалежного політичного устрою. Вона вірить у силу Мазепи побудувати самостійну державу.

Кохання Мотри та Івана Мазепи надихає їх на звершення. Їх об'єднують державницькі прагнення, які підкреслюють масштаб їхніх особистостей. Мазепа намагається контролювати свої почуття, оскільки від його вчинків фактично залежить доля України. Він сам собі ставить умову – прийти до Мотрони у ролі визволителя України. Проте через сукупність нездоланих обставин їм не вдається досягти ні державницької місії, ні особистісного щастя.

Епізод із Палієм розкриває увесь трагізм ситуації в Україні, фактично поділеної між іншими державами. Мазепа не може прийняти під своє начало Палія, щоби звільнити правобережну Україну від поляків, оскільки російський цар забороняє. Проте якщо гетьман на той момент був не в змозі активно виступити проти поляків, то він надав Палієві підтримку для оборони правобережних українців. Палій засвідчує формування нового рівня свідомості: «Зростає в нас залізна Україна: / Вписалися всі люди у повки, / Одважників таких ще світ не бачив» [6, 20].

Палій виражає прагнення до справедливості і безстрашність українського народу. Правобережні українці обороняють свої родючі землі від поляків та за потреби готові їх обороняти від шведів, які уже сформували свою імперію. Він не приймає нав'язуваних

політичних компромісів, оскільки прагне об'єднання України.

Позиція Палія протиставляється поглядам Кочубеїв: якщо для Палія основним є відстоювання інтересів і незалежності України, то для Кочубеїв визначальним є підпорядкування з корисливими особистими мотивами. Подальші вчинки цих дійових осіб визначаються їхніми ціннісними орієнтаціями і, відповідно, впливають на формування та розгортання конфлікту у творі.

Гетьман Мазепа перебуває у дуже суперечливому становищі, яке обумовлюється необхідністю балансувати між різними, несумісними та суперечливими політичними впливами. Головним фактором політичної запутаності виявляються внутрішня розрізненість і боротьба, що призводить до слабкості України, і як наслідок, – до залежності від Росії. Цар нав'язує Мазепі руйнівну для України політику подальшого роз'єднання України для укріплення позицій Росії. Якщо Палій просив Мазепу прийняти під своє керівництво Лівобережну Україну, щоби захистити її від зазіхань та знущань поляків та відновити цілісність, то гінець від царя передає гетьманові наказ повернути усі українські фортеці полякам і видати їм українських полковників.

Імовірний зовнішньополітичний конфлікт окреслюється у момент написання гетьманом листа. Засвідчуючи вірнопідданість цареві, Мазепа замислюється над можливістю позбутися царського ярма.

У трагедії подаються картини повсюдних знущань над українським народом: цар використовує козаків на каналах, в Інфлянтах, а в Україні безчинствують царські солдати. Бунтівні настрої народу поєднуються із невдоволенням політикою гетьмана: «А гетьман їм все попуска!.. Продався сам, та й нас запродав!», «За других гетьманів того не бувало. Впровадили сюди те військо...» [6, 42]. Генерується уявлення про Палія як можливого нового провідника, який приведе до волі. Парадоксальним чином незгода народу із позицією гетьмана, зрештою, відсутність підтримки народу призведе Мазепу до остаточної поразки у його намаганнях визволити Україну з-під влади Росії.

Мазепа осягає безнадійність свого становища у контексті історичної долі України. Гетьман відчуває залежність від деструктивних процесів усередині України. Він аналізує спроби своїх попередників Виговського та Брюховецького здобути незалежність України, які зазнали поразки через зраду і відсутність єдності. По суті, Мазепа озвучує і причини своєї майбутньої поразки у подібній боротьбі. Сон Мазепи має символічне значення, оскільки в алегоричній формі розкриває майбутню зраду Кочубея та наступний терор Петра.

Людмила Старицька-Черняхівська вмотивовує донос Кочубея на Мазепу егоїстичними прагненнями. Для Кочубеї визначальними є гетьманські амбіції, тому вона змушує Кочубея донести Петрові. Кочубеїха орієнтується у політичній обстановці, аналізує обставини приходу до влади попередніх гетьманів і самого Мазепи, прораховує можливі наслідки зради. Вона керується виключно власним егоїзмом. Якщо Кочубей відверто боїться доносити, то Кочубеїха настільки прагне стати гетьманшею, що активно змушує його писати донос. Після написання доносу Кочубей усвідомлює свою помилку і неминуче покарання. Кочубеїха навпаки називає себе «пані Гетьманова», а переляканого Кочубея – «Ясновельможний Гетьмане!» [6, 71].

Рушійною силою, яка активізує увесь задум Івана Мазепи, стає Петро. У його розрахунках, які він озвучує Мазепі, самому гетьману відводиться принизлива роль. Петро фактично перераховує слабкі сторони Мазепи, які вигідні царю: «Тебе / лиш одному я верю здесь, понеже / Ты стар, ты дряхл, одной ногою ты / Уже в гробу и двадцать лет мне / верным / Ты пребывал и, Гетман... ха...ха... ха! / Ненавистен своим ты» [6, 86]. Петро розглядає правління Мазепи як шлях до остаточного знищення української державності: «Но только / Закроешь ты глаза, – гетманства здесь / Уж не видать, где двое правят – душно» [6, 86].

Перед гетьманом розкривається увесь цинізм царя, який хоче остаточного знищення України. Мазепа приймає рішення розпочати боротьбу за звільнення від влади Російської імперії. Невдовзі гетьман одержує звістку про

можливість визнання Палія правобережним гетьманом і його можливий похід з військом на Україну. Мазепа який хотів прийняти Палія під своє керівництво, вирішує віддати його царю, щоби він не зчинив руїну по всій Україні. В образах Мазепи і Палія втілені різні уявлення про шляхи і способи державотворення. Палій опирався на народ, якому він давав відчуття відвойованої волі. Мазепа вважав внутрішні бунти руйнівними і розумів, що Палій зможе збунтувати увесь народ, який Мазепу не підтримував. Палій також вказав гетьманові на його слабе місце – відсутність народної підтримки. Мазепа усунув суперника, але кардинально ситуації не змінив, оскільки у вирішальні моменти боротьби народ його не підтримав.

У трагедії Мазепа зображений як стратег, який намагається використати навіть несприятливі обставини для своєї головної мети. Проте його рішення вступити у союз зі шведами формується поступово, на нього впливають різні фактори, у тому числі і суто емоційні. Досягнувши певних домовленостей з Карлом, Мазепа вичікує моменту, коли у старшини виникне нагальна потреба звільнитися від влади царя. У результаті його наміри і прагнення старшини співпадають, що забезпечує початкову згуртованість та емоційний запал у намаганні звільнити Україну. Але після поразки Карла і наступного терору, влаштованого Петром, пристрасне бажання старшини створити незалежну державу замінюється пошуком найбільшої вигоди для них самих. Мазепа, який у творі перебуває у ситуації відчуженості через свої державницькі дії, не зовсім зрозумілі іншим, у фіналі трагедії опиняється у стані цілковитої самотності.

Ідея Мазепи про вільну Україну у творі набуває символічного значення. Гетьман зазнає поразки, добровільно йде з життя, але в заповіті він зосереджує увагу на побудові незалежної держави, тим самим продовжуючи втілення ідеї державотворення після своєї смерті.

Центральна фігура трагедії «Іван Мазепа» акумулює складні суперечності доби, які визначали історичний розвиток України. Неординарна постать гетьмана стала втіленням тих прагнень, які формували осердя національного

духу, незважаючи на фактичне знищення самостійності України. Конфлікт трагедії концентрується навколо образу головного героя, оскільки його дії впливають на долю всієї України, – поразка Мазепи призвела до тотальної руйнації. Шлях трагічного героя, у свою чергу, визначається здійснюваним ним вибором: гетьман намагається використати можливості для звільнення України в умовах цілковитого гноблення, яке остаточно набуває абсурдного вигляду. Його спроба не вда-

ється і має фатальні наслідки для України. Але засвідчує прагнення до змін і здатність до рішучих дій. Іван Мазепа діяв в умовах постійної небезпеки і непевності, намагаючись знайти найбільш оптимальне для України рішення. Проте він став призвідцем тієї ситуації, якої сам намагався уникнути. Він приніс у жертву Палія, щоби уникнути заколотів в Україні. Але після поразки Карла під Полтавою Україна опинилася у стані цілковитої розрухи.

Список використаних джерел

1. Барабан Л. Людмила Старицька-Черняхівська. Тернистий шлях творчості. Вінниця: Велес, 2003. 90 с.
2. Процюк Л.Б. Драматургія Людмили Старицької-Черняхівської: конфлікти і характери: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01. Івано-Франківськ, 2009. 18 с.
3. Семенюк Г.Ф. Біля джерел: Драматургічний процес на Україні в роки Жовтня та громадянської війни. К.: Т-во «Знання» УРСР. 48 с.
4. Семенюк Г.Ф. Українська драматургія 20-х років. К.: Либідь, 1992. 184 с.
5. Семенюк Г.Ф. Українська драматургія 20-х років. Нове осмислення драматургічних явищ одного з найбагатших і непростих етапів в історії національної літератури і культури: посіб. для вчителя. К.: РВЦ: Проза, 1993. 204 с.
6. Старицька-Черняхівська Л. Іван Мазепа. Драма на V дій та IX одмін. 2-е вид. Нью-Йорк: Накладом ООЧСУ і Української Книгарні «Говерля», 1959. 152 с.
7. Стежко С.О. Концепція історичного минулого в українській драматургії 1920-1930-х років (С. Черкасенко, Л. Старицька-Черняхівська, І. Микитенко, М. Ірчан): автореф. ...канд. філол. наук: 10.01.01. К., 2018. 20 с.
8. Хороб С. Українська одноактна драма: виміри структури модерністського тексту. Біблія і культура: збірник наукових статей / За редакцією А.Є. Нямцу. Чернівці: Рута, 2008. Вип. 10. С. 78-89.
9. Чернова І.П. Еволюція проблематики і поетики драматургії Л. Старицької-Черняхівської: автореф. ...канд. філол.н.: 10.01.01. К., 2002. 21 с.
10. Швець С.В. Історична драматургія Людмили Старицької-Черняхівської (проблематика і поетика): автореф. ... канд. філол.н.: 10.01.01. Дніпропетровськ, 2008. 18 с.

References

1. Baraban L. (2003). *Liudmyla Starytska-Cherniakhivska. Ternystyi shliakh tvorchosti*. Vinnytsia: Veles, 89 p. in Ukrainian
2. Protsiuk L.B. (2009). *Dramaturhiia Liudmyly Starytskoi-Cherniakhivskoi: konflikty i kharaktery: avtoref. dys... kand. filol. nauk: 10.01.01. Ivano-Frankivsk*, 18 p. in Ukrainian
3. Semeniuk H.F. (1989). *Bilia dzherel: Dramaturhichni protses na Ukraini v roky Zhovtnia ta hromadianskoi viiny*. K.: T-vo «Znannia» USSR, 48 p. in Ukrainian
4. Semeniuk H.F. (1992). *Ukrainska dramaturhiia 20-kh rokiv*. K.: Lybid, 184 p. in Ukrainian
5. Semeniuk H.F. (1993). *Ukrainska dramaturhiia 20-kh rokiv. Nove osmyslennia dramaturhichnykh yavyschch odnogo z naibahatshykh i neprostrykh etapiv v istorii natsionalnoi literatury i kultury: posib. dlia vchytelia*. K.: RVTs Proza, 204 p. in Ukrainian
6. Starytska-Cherniakhivska L. (1959). *Ivan Mazepa. Drama na V dii ta IX odmin. 2-e vyd. New-York: Nakladom OChSU i Ukrainkoi Knyharni «Hoverlia»*, 152 p. in Ukrainian
7. Stezhko S.O. (2018). *Kontseptsiia istorychnoho mynuloho v ukrainskii dramaturhii 1920-1930-kh rokiv* (S. Cherkasenko, L. Starytska-Cherniakhivska, I. Mykytenko, M. Irchan): avtoref. ...kand. filol. nauk: 10.01.01. K., 20 p. in Ukrainian
8. Khorob S. (2008). *Ukrainska odnoaktna drama: vymiry struktury modernistskoho tekstu. Bibliia i kultura: zbirnyk naukovykh statei*. Chernivtsi: Ruta 10, P. 78-89.
9. Chernova I.P. (2002). *Evolutsiia problematyky i poetyky dramaturhii L. Starytskoi-Cherniakhivskoi: avtoref. ...kand. filol.n.: 10.01.01. K., 21 p. in Ukrainian*
10. Shvets S.V. (2008). *Istorychna dramaturhiia Liudmyly Starytskoi-Cherniakhivskoi (problematyka i poetyka): avtoref. ... kand. filol.n.: 10.01.01. Dnipropetrovsk*, 18 p. in Ukrainian

VICTORIA ATAMANCHUK

Kyiv

ARTISTIC TRANSFORMATION OF THE IMAGE OF IVAN MAZEPA IN THE TRAGEDY OF L. STARYTSKA-CHERNYAKHIVSKA

The article analyzes the tragedy of L. Starytska-Chernyakhivska "Ivan Mazepa". The genre signs of a literary work are clarified. The peculiarity of artistic modeling of protagonist image is explored; features of the writer's interpretation of the role and significance of Ivan Mazepa image in Ukrainian history are determined.

The range of problems in the tragedy, that is conditioned by understanding of ideological preconditions, is explored. Characteristic features of conflict and ways of its deployment are determined. The specificity of the dramatic action organization is defined.

Key words: drama, dramatic action, conflict, character, image, Ivan Mazepa, Lyudmila Starytska-Cherniakhivska.

ВИКТОРИЯ АТАМАНЧУК

г. Киев

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ ОБРАЗА ИВАНА МАЗЕПЫ В ТРАГЕДИИ ЛЮДМИЛЫ СТАРИЦКОЙ-ЧЕРНЯХОВСКОЙ

В статье анализируется трагедия Л. Старицкой-Черняховской «Иван Мазепа». Анализируются жанровые признаки произведения. Исследуется своеобразие художественного моделирования образа главного героя; определяются особенности интерпретации писательницей роли и значения образа Ивана Мазепы в украинской истории. Исследуется проблематика трагедии, которая обусловливается осмыслением мировоззренческих предпосылок. Определяются характерные признаки конфликта и способы его развертывания. Выясняется специфика организации драматического действия.

Ключевые слова: драма, драматическое действие, конфликт, действующее лицо, образ, Иван Мазепа, Людмила Старицкая-Черняховская.

Стаття надійшла до редколегії 10.04.2018

УДК 821.111-14(73)

ВІРА БАЗОВА

м. Київ

Liter_inter@ukr.net

ДИХОТОМІЯ «ЧОРНОШКІРИЙ – США» В РОМАНІ ПОЛА БІТТІ «ЗАПРОДАНЕЦЬ»

У статті проаналізована національна специфіка стереотипного зображення чорношкірих в Америці та опозиційне зображення США крізь призму афроамериканської національної ідентичності.

Ключові слова: стереотип, дихотомія, національна ідентичність, сегрегація, рабство, Manifest Destiny.

«У процесі взаємодії багатьох культур, культур, що існували на Американському континенті (культури корінних жителів Північної Америки) і культур, які були завезені з Європи (перші поселенці на 50 % були родом із Англії, Ірландії, Шотландії, Німеччини, Голландії, Франції. Друга хвиля «нової еміграції» прибувала з Італії, Греції, Турції, Росії, з країн Азії та Латинської Америки), розвинувся складний, багатогранний, абсолютно не схожий на європейський, світ матеріальної і духовної культури США» [5, 182]. Проте, попри всі вищезазначені національності, в США гостро постало питання ідентичності ще однієї соціальної групи – завезених рабами до Нового Світу чорношкірих. Здавалось, у сучасному світі це питання втратило свою актуальність, інтенсивно

лунають ідеї толерантності та гасло «Ні расизму», проте американський письменник Пол Бітті (Paul Beatty) в 2016 своїм романом «Запроданець» (The Sellout) розвінчав усі американські стереотипи щодо чорношкірого населення Америки, у які білі «просто відкрили книгу рецептів Класичних Американських Стереотипів».

Мета розвідки – дослідити варіативність прояву стереотипного сприйняття афроамериканського населення США та відповідне «чорношкіре» вираження власне американських маркерів у художньому просторі роману Пола Бітті «Запроданець».

Пол Бітті – перший американський письменник, який у 2016 році отримав почесну Букерівську премію та премію національного

кола книжкових критиків за свій роман «Запроданець», створенням якого автор займався шість років. Герой роману – чорношкірий молодий чоловік, який мешкає в маленькому містечку Дікенс поблизу Лос-Анджелесу. Назва містечка дає посилання на видатного письменника Англії, по-перше, натякаючи на англійське коріння першопоселенців Нового Світу, по-друге, апелюючи до літературної спадщини Чарльза Дікенса, котрий завжди симпатизував усім бідним та знедоленим, або навіть натякаючи на відверту критику англійського письменника американського способу життя в романі «Життя й пригоди Мартіна Чезлвіта», у якому головний герой теж замість перспективного міста, «Едему», отримує занехаяну ділянку, виснажену малярією. Власне у Бітті, Дікенс – це навіть не містечко, а негритянське гетто, насичене стереотипами, з окреслення яких і починається роман: «Ви не повірите чорношкірому, але я ніколи в житті нічого не крав. Не намагався без квитка потрапити до кінотеатру, а в аптеці завжди повертав зайву решту касиркам. <...> Я не грабував чужі будинки, не вдирався з пістолетом у винний магазин, щоб спустошити касу. Не відштовхував інших, щоб потрапити до автобусу або вагон метро, не займав місця для літніх людей чи інвалідів. Не діставав зі штанів свій величезний член і не мастурбував із спотвореним виразом обличчя» (тут і далі переклад наш. – В. Б.) [4]. Тобто, попри те, що «тема про етнічні розбіжності є мабуть найболючішою і, вочевидь, дуже «незручним» питанням у будь-якому сучасному суспільстві, тому його намагаються «не помічати» або, принаймні, не говорити про це вголос у «пристойному товаристві» [6, 138], письменник зухвало повідомляє читачеві усі вкорінені стереотипи щодо чорношкірих. І це далеко не «вільний афроамериканець, який теж шукає можливості реалізувати себе на землі великих можливостей» [3, 258], це – зацькована особистість. Особливо жажливими видаються методи батьківського виховання, спрямовані на вироблення «чорного» умовного рефлексу: «Коли мені було сім місяців, батько клав мені в дитячу колиску іграшку-поліцейську машинку <...> щоб я всього цього боявся, батько супровод-

жував експеримент гучними звуками: приносив у кімнату сімейний револьвер тридцять восьмого калібру, декілька разів стріляв у стелю, від чого дрижало скло у віконних рамах, і голосно кричав: «Нігер, забирайся в Африку!»» [4]. Показово, що в сім'ї чорношкірих таки є сімейний револьвер, що певним чином підживлюючи цей стереотип. Автор навмисно, ніби насміхаючись над «білим» поглядом, доводить картини свого дитинства до абсолюту, жахаючи читача кольоровою повсякденністю. Яскравим стереотипним концептом є реперська культура, притаманна чорношкірим. Проте в Бітті навіть образ репера зображений як дещо нище, зубожіле, що зовсім не поєднується з культурою взагалі: «(він – В. Б.) заліз у багажник свого навороченого жовтого пікапу TOYOTA (на задньому борті були вм'ятини, тому «ТО» і «ТА» були просто зафарбовані фарбою, і залишалося лиш одне привітне YO) і почав на весь голос зачитувати власні рядки, заяложений п'ятистопний ямб, що відбивався ударами револьвера тридцять восьмого калібру <...> та криками-вмовляннями матері якомога швидше рятувати свій чорний зад і бігти додому» [4]. Пол Бітті навіть в цьому описі акцентує на револьвері, який став уже своєрідним символом безпеки, захисту для чорношкірого населення. Власне, в парадигму реперської культури письменник вмонтовує ще один атрибут – обов'язкове куріння трави. Тому головний герой провокативно запалює цигарку з травою у судовій залі, таким чином протестуючи проти судочинної системи США (яка в будь-якому випадку обертається проти афроамериканців), та й проти самої країни загалом. Поєднавши вищезгадані стереотипи – «Витягнувши зброю, вони курили траву й плигали босоніж на одній нозі, сподіваючись випустити по обоймі, поки не приїхала поліція» [4] – Пол Бітті продукує своєрідний ритуальний містичний обряд, танець босоніж із усіма магічними елементами – зброя, трава, поліція. Цей танок апелює до давніх вірувань чорношкірих у духів, від яких рятувалися обрядовим танцем, що в очах білих американців виглядало досить дико. Завдяки цьому сформувався погляд на негра як неосвіченого індивіда, що не здатен вивчити велику мову

американського соціуму: «Я ф задня кімнати» або «З днем святого Валентина», і навіть рідний батько говорить головному героєві: «Нігер, якого ти бачиш в дзеркалі, тупий, як пробка, - сказав він хриплим голосом кольорових коміків, які вдавали білих» [4]. Письменник досить демонстративно в своєму романі при будь-якій нагоді вживає образливе «нігер», ще більше нівелюючи досягнення чорношкірих. До слова, головний герой навіть не має чіткого ім'я чи прізвища, письменник ідентифікує його як Я.

Виходячи з вищесказаного, розуміємо, що зникнення з усіх мап та втрата своїх географічних меж рідного містечка головного героя не раптове, це – результат расової дискримінації. Щоб відродити Дікенс, Я вирішує відновити рабство й сегрегацію, за що, власне, й потрапляє до суду. Саме дійство твору й починається в суді, «у Верховному Суді Сполучених Штатів, у цьому величезному приміщенні з безкінечними гучними залами. Мою машину незаконно відігнали й припаркували, уявіть собі, на бульварі Конституції. Мої руки заведені за спину й закуті наручниками, а моє право мовчати вже порушено й відправлено на х**» [4]. Неважко помітити, що герой насміхається над нібито рівними законами для всіх, показово стоячи якраз під табличкою «Правосуддя для всіх». Навіть офіційний лист «із великим червоним штампом ВАЖЛИВО!» піддається нищівній критиці: «Шановний сер, вітаємо, можливо саме ви станете переможцем! Із сотень апеляційних справ саме ваша була відібрана на слухання в Верховному Суді Сполучених Штатів Америки. Вам надана висока честь! Наполегливо рекомендуємо прибути не пізніше ніж за дві години до засідання, яке відбудеться о 10 годині ранку 19 березня ... року від Різдва Христового. Щиро ваш, Народ Сполучених Штатів Америки» [4]. Письменник використовує офіційно-ділову мову, стилізуючи лист під якусь дешеву рекламну акцію країни, де обвинувачення презентується як честь у такій величній країні. Важливою деталлю листа є написання займенника *ви* з маленької букви, а *Народ* – з великої. Бітті робить навмисно такі нібито описки, але за ними криється розуміння того, що до чорношкірого займенник *ви*,

якщо і застосовується, то не шанобливо, а формально, а ось біле населення уособлюється як Народ. І навіть назва судової справи «Я проти Сполучених Штатів Америки» несе підсвідомий меседж: замість усталеної офіційної назви «США проти ...», яка використовується в суді обвинуваченням, маємо зворотний вираз, який утверджує велич єдиного афроамериканця, що спромігся «прошепотіти расизм у пострасовому світі». Поряд із зазначеною офіційною мовою вживається принизливе звертання: ««Ти, брудний нігере, що ти можеш сказати у своє виправдання?» Як чорному, мені нема чого сказати в своє виправдання. <...> я бурчу вибачення й ставлю галочку напроти графи «Чорний, афроамериканець, негр, боягуз»» [4]. Письменник висміює схильність американців до офіціозу навіть у ситуації зі своїм старим рабом: «Я навіть просив Гемптона скласти «вольну» в стилі епохи раннього індустріалізму й заплатив 200 доларів нотаріусу за оформлення контракту на старовинному пергаментному папері» [4]. Зазначимо, що поряд із готовністю заплатити 200 доларів за таку дрібничку як вигаданий документ, ліричний герой іронічно говорить про жадібність негрів: «Час нікого не буде чекати, а нігер буде чекати кого завгодно заради чайових у 25 центів» [4].

Пол Бітті досить вдало використовує контраст величності США й мізерності чорношкірих. Проте, у більшості випадків, ця величність виявляється награною й завжди дискредитується повсякденністю: «Учасники маршу на Вашингтон раптово перетворюються на зомбі: сто тисяч м'язистих сомнамбул крокують в ногу в бік супермаркету, простягаючи жалюгідні скрючені пальці, щоб відірвати собі фунт плоті» Звична для американців кола ?. «Зомбі ставить бляшанку з дієтичною содою на трибуну. «З колою справи пішли краще. Це річ!» – говорить він» [4]. Навіть старий раб Хоміні не цурається такої пустої величі, він полюбляє відвідувати свою прибудову «в дальньому кутку будинку, що слугувала чимось на кшталт Залу Слави». У такому ж звеличеному дусі письменник зухвало описує Вашингтон, порівнюючи його з Давнім Римом, ніби ще раз наголошуючи на тому, що як і Рим сягає своїм корінням у

Давню Грецію, так і США – в Британію: «Що в Давньому Римі, що в сучасній Америці – всюди ти або громадянин, або раб. <...> Або винний, або невинний. Усе це місто – суцільна обмовка по Фрейду, бетонний стаяк від усіх американських діянь і злодіянь. Рабство? Ну звичайно, я забув: Manifest Destiny» [4]. І далі розшифровує цей вираз, яким американці здебільшого й користуються для виправдання свого експансіонізму, зазначаючи свою обраність: «Знаєш, чого всі білі не бувають просто білими? Тому що вважають себе бого-обраними, ось чому!» [4]. «Міфологізовані ідеї «Міста-на-Пагорбі», обраності, пошуку втраченого раю, американця як «Нового Адама», наснажені біблійною образністю як наслідком текстоцентричності американського соціуму, зумовили характерну для нього і його культури потужність християнського міфологізму (у пуританській редакції). Духовне освоєння Нового світу поступово перейшло в матеріальну площину, в безпосереднє освоєння «диких» земель, у процесі якого сформувався міф фронтиру, непевного, динамічного, межового простору, де зійшлися цивілізації – варварська / індіанська і християнська (у різних національних і конфесійних варіантах). Протистояння і взаємодія культур, традицій, міфологій різних рас і народів визначили семіосферу цього міфу. Сформована в просторі цього міфу ілюзія безмежних і доступних перспектив самореалізації американця стала імпульсом до виникнення міфу «американської мрії», дозволивши позиціонувати Америку як країну великих можливостей і звершень [2, 5]. Продовжуючи тему американського завоювання, письменник зазначає: «З урахуванням серйозності висунутих обвинувачень, перенести слухання в Нюрнберг чи Салем, штат Масачусетс», натякаючи на те, що влада США простяглася вже й на Нюрнберг. Актуалізація абсурдного процесуохоту на відьом у Салемі натякає на несправедливість суду над чорним головним героєм: «Як це можна бути чорним і ні в чому не винним. Так завжди було, з самого початку часів, коли ми з'явилися в цій країні. Тебе б'ють батогом, зупиняють на вулиці й обшукують, навіть якщо ти не вчинив нічого поганого» [4].

Пол Бітті дуже майстерно розвінчує американський стереотипи зовнішності афроамериканців: «Мене дістало, що автори описують чорних жінок за відтінком шкіри! То вона в них медова, то шоколадна! Моя бабуся по батьку – кольору кави мокко, кави з молоком чи кольору сраного крекери! Чому вони не описують відтінки шкіри білих персонажів за допомогою харчових продуктів і гарячих напоїв? Кольору йогурту, яєчної шкаралупи, кольору сира-косички, обезжиреного молока» [4]. Незважаючи на обурення, надалі Бітті наводить ще болючіший приклад: якщо приробити негру хвіст, то його вже не відрізати від мавпи. Цей американський анекдот показували по телевізору в расистському шоу, де виконував роль старий Хоміні. І навіть американське «окультурення» чорношкірого аж ніяк не робить його рівним, залишаючи «недолюдиною згідно з Конституцією»: «Але морда, яка дивилася на мене з відображення на столі, була як у будь-якого афроамериканця в діловому костюмі – хоч із афрокосами, хоч із дредами або лисого, – чиє ім'я ви не знаєте й чиє обличчя ви не впізнаєте; простіше кажучи, це була морда злочинця» [4].

Сімейне життя зображене в романі також крізь призму білого американського стереотипного погляду: «Потім одружуся, буду трахати і кінець кінцем пристрелю Марпесу Делісу Доусон, суку по сусідству, єдину любов усього мого життя. У нас будуть діти. Я буду лякати їх військовим училищем і тим, що, якщо їх заметуть, я не буду вносити заставу. Я буду звичайним нігером, із тих, що вечорами грають у більярд у стрип-барі та зраджують жінці з блондинкою із супермаркету». Або не менш зухвале: «А потім ми помремо й потрапимо до небесного синдикату, як і всі добропристойні американські сім'ї». Навіть романтичне побачення відверто говорить про нездатність до нормальних стосунків: «Ми цілувалися. Тоді блювали. Тоді знову цілувалися» [4].

Письменник не обійшов увагою й кулінарні паттерни, авторитетно проголошуючи, смажена курка та кавуни – це улюблена їжа афроамериканців, і лише побіжно натякає, що це – образа для чорношкірих: «Ні за яку стипендію я не став би жадібно обсмоктувати

курячу ніжку під зацікавлені погляди однокашників». До речі, білі стереотипи харчування зачіпають не лише афроамериканців, не менш гостро це питання й щодо індіанського маркування: «Навіть після всіх цих років, вони (біле населення – В. Б.) все ще відчували сморід лосося на тобі, мертвого лосося, і це робило білих людей небезпечними» (Even after all these years, they'll still smell the salmon on you, the dead salmon and that will make white people dangerous). Саме з боку білого населення, яке намагалося асимілювати індіанців, криється джерело небезпеки втрати національного зерна, мудрості. Помітно, що письменник (Шерман Алексі – В. Б.), окрім переносного значення лосося-носія мудрості, традицій, інкорпорував і безпосереднє буденне трактування білими індіанців-риболовів (у ширшому значенні – людей, що живуть у гармонії з природою) через запахів образ мертвої риби» [1, 50–51].

На фоні діючих лише на папері законів та постулатів («Перед будинками горда майорять американські прапори й красується передвиборча символіка нечистих на руку політиків») головний герой рефлексує та проду-

кує свою власну ідентифікацію, нарікаючи себе африканським хамелеоном: «Як він умудрився так довго маскувати свій чорний алабамський зад на фоні червоно-біло-синіх смуг американського прапора» [4].

«Криза ідентичності пов'язується з агресивним наступом масової культури, інформаційної економіки та політики глобалізації. Загроза національній ідентичності почувається як соціально-психологічний фактор динаміки свідомості, культурної, соціальної і політичної поведінки людей, що належать різним культурним ареалам. Криза національної ідентичності має глобальний характер» [7, 138]. Пол Бітті немов відкриває паралельний американський світ, повний протистояння між чорними і білими. І, на його думку, це протистояння триває до цього часу. «Сидячи на сходах Верховного суду під написом «Правосуддя для всіх», я курю, дивлюся на зоряне небо й раптом розумію, що з цим містом не так. Усі будівлі – приблизно однакової висоти, і горизонт відсутній. І лише монумент Вашингтона зачіпає нічне небо як величезний середній палець усьому світові».

Список використаних джерел

1. Базова В. І. Міфема лосося як носій сингулярності у контексті оповідання Шермана Алексі «Найкрутіший індіанець у світі» / В. І. Базова // Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах. – Вип. 35. – К., 2017 – С. 49-54.
2. Колісниченко А. В. Міфопоетика творчості Гарта Крейна: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / А. В. Колісниченко. – Дніпро, 2017. – 18 с.
3. Колісниченко А. В. Міфопоетика творчості Гарта Крейна: дис. канд. філол. наук: 10. 01. 04 / Колісниченко Анна Віталіївна; М-во освіти і науки України, Нац. Дніпровський ун-т ім. Олеся Гончара. – Дніпро, 2017. – 174 с.
4. Пол Бейти. Продажная тварь. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.litres.ru>
5. Сорока С. В. Світ матеріальної і духовної культури США у романах американських письменників корінного походження / С. В. Сорока // Національна ідентичність в мові і культурі: Збірник наукових праць / за заг. ред. А. Г. Гудманяна, О. Г. Шостак. – К.: Талком, 2018. – С. 181-183.
6. Шостак О. Г. Життя як подолання больового синдрому у романах американських письменників корінного походження / О. Г. Шостак // Американські та британські студії: мовознавство, літературознавство, міжкультурна комунікація: Збірник наукових праць / за заг. ред. А. Г. Гудманяна, О. Г. Шостак. – К.: Талком, 2016. – С. 74-84.
7. Шостак О. Г. Опозиція «свій – чужий» у сприйнятті національної ідентичності корінних жителів Північної Америки / О. Г. Шостак // Вісник Національного авіаційного університету. Серія: Філософія. Культурологія: збірник наукових праць. – Вип. 1 (25). – К.: НАУ, 2017 – С. 137-143.

References

1. Bazova V. I. Mifema lososia yak nosiy synhuliarnosti u konteksti opovidannia Shermana Aleksii «Naikrutishiyi indianets u sviti» / V. I. Bazova // Humanitarna osvita v tekhnichnykh vyshchyykh navchalnykh zakladakh. – Vyp. 35. – K., 2017 – S. 49-54.
2. Kolisnychenko A. V. Mifopoetyka tvorchoosti Harta Kreina: avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand. filol. nauk: spets. 10.01.04 «Literatura zarubizhnykh krain» / A. V. Kolisnychenko. – Dnipro, 2017. – 18 s.
3. Kolisnychenko A. V. Mifopoetyka tvorchoosti Harta Kreina: dys. kand. filol. nauk: 10. 01. 04 / Kolisnychenko Anna Vitaliivna; M-vo osvity i nauky Ukrainy, Nats. Dniprovskiy un-t im. Olesia Honchara. – Dnipro, 2017. – 174 s.
4. Pol Beity. Prodazhnaia tvar. [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupa: <https://www.litres.ru>
5. Soroka S. V. Svit materialnoi i dukhovnoi kultury SShAromu u romanakh amerykanskykh pysmennykiv korinnoho pokhodzhennia / S. V. Soroka // Natsionalna identychnist v movi i kulturi: Zbirnyk naukovykh prats / za zah. red. A. H. Hudmaniana, O. H. Shostak. – K.: Talkom, 2018. – S. 181-183.

6. Shostak O. H. Zhyttia yak podolannia bolovoho syndromu u romanakh amerykanskykh pysmennykiv korinnoho pokhodzhennia / O. H. Shostak // Amerykanski ta brytanski studii: movoznavstvo, literaturoznavstvo, mizhkulturna komunikatsiia: Zbirnyk naukovykh prats / za zah. red. A. H. Hudmaniana, O. H. Shostak. – K.: Talkom, 2016. – S. 74-84.
7. Shostak O. H. Opozytsiia «svii – chuzhyi» u spryiniatti natsionalnoi identychnosti korinnykh zhyteliv Pivnichnoi Ameryky / O. H. Shostak // Visnyk Natsionalnoho aviatsiinoho universytetu. Seriia: Filosofiia. Kulturolohiia: zbirnyk naukovykh prats. – Vyp. 1 (25). – K.: NAU, 2017 – S. 137-143.

VIRA BAZOVA

Kyiv

THE DYCHOTOMY “BLACK – THE USA” IN PAUL BEATTY’S NOVEL “THE SELLOUT”

The article considers national stereotypes of black in America and opposite the USA description through the prism of African-American identity.

Key words: stereotype, dichotomy, national identity, segregation, slavery, Manifest Destiny.

ВЕРА БАЗОВА

г. Киев

ДИХОТОМИЯ «ЧЕРНОКОЖИЙ - США» В РОМАНЕ ПОЛА БИТТИ «ПРОДАЖНАЯ ТВАРЬ»

В статье проанализирована национальная специфика стереотипного изображения чернокожих в Америке и оппозиционное изображение США сквозь призму афроамериканской идентичности.

Ключевые слова: стереотип, дихотомия, национальная идентичность, сегрегация, рабство, Manifest Destiny.

Стаття надійшла до редколегії 14.04.2018

УДК 821.111–31.09

ТЕТЯНА БАНДУРА

м. Одеса

tatyabandura03@gmail.com

ЕКЗИСТЕНЦІЙНА ФУНКЦІЯ МАРІНІСТИЧНИХ ПЕЙЗАЖІВ У РОМАНІ В. ГОЛДІНГА «ВОЛОДАР МУХ»

У статті досліджується екзистенційна функція мариністичних пейзажів у романі англійсько-го письменника В. Голдінга «Володар мух». Акцентується увага на зображально-виражальній системі індивідуального стилю романіста. Зауважується на естетичній ролі морського пейзажу як носія екзистенційної ідеї.

Ключові слова: екзистенціалізм, екзистенція, мариністичний пейзаж, локус, поетика.

Після другої світової війни у Великобританії з'явилися твори, в яких гостро відчувалися мотиви відчаю та нігілізму. Вони показували людину або як жертву, роковану на самотність, або як звіра, приреченого в силу своєї нібито одвічної біологічної природи. Творчість видатного англійського письменника-модерніста Вільяма Голдінга видається суголосною цій проблематиці, так як митець у своїх інтелектуальних романах осмислює світ, визначає місце людини в суспільних процесах через призму маргіна-

льного «Я». Філософською основою його творчості є екзистенціалізм, хоч він і не проявляється настільки відкрито, як у А. Камю та Ж.-П. Сартра.

Однією з новаторських рис художнього стилю В. Голдінга є відтворення екзистенційної мотивації через пейзажні картини. Актуальним у цьому плані видається дослідження оригінальних мариністичних пейзажів як втілення екзистенційної сентенції в контексті філософсько-алегоричного роману «Володар мух».

Предметом нашої розвідки є мариністичні локуси, що мають певну художню функцію, найчастіше означену екзистенційною проблематикою. Мариністична тема в літературі і стильові домінанти в мариністичних текстах знайшли доволі широке осмислення в літературознавстві. Варто в цьому контексті згадати студії Багинської І., Буткової Г., Гуменного М., Клочека Г., Кодака М., Мовчан Р., Ткачука М. та ін. У зазначених працях важливою є проблема родо-жанрових особливостей у зв'язку з потрактуванням мариністичних мотивів у різнорідних творах, а також тенденцій виписування образної системи «морських» текстів.

Сучасне літературознавство найчастіше трактує морський пейзаж як художній локус, що виконує функцію літературного простору в тексті. Теоретик літератури В. Хализев наголошував на тому, що «художній простір у літературному творі – це континуум, в якому розташовані персонажі та відбувається дія» [4, 269]. До того ж стверджуємо, що пейзажні локуси та образи акумулюють екзистенційну символіку, що увиразнює смислові концепції художнього твору.

Уже на початку роману «Володар мух» автор захоплюється майстерним описом морської природи безлюдного острова: «Берег найжачився кронами пальм, наче пір'ям. Вони стояли чи нахилилися, вигиналися проти ясного неба, а їхні зелені пера здіймалися на сто футів над землею. Земля під ними, поросла колючою травою, була розпанахана корінням повалених дерев, укрита гнилими кокосовими горіхами та молодими паростками. Ззаду стояла темна стіна лісу і відкривався простір виламу» [1, 5]. По-новаторськи письменник асоціює пейзаж з птахом, який дивним чином опиняється в невластивому для нього місці і своїм перебуванням порушує звичний порядок речей в статичній картині природного балансу, де відчувається небезпека стихії й руйнування, втілена через грізні художні деталі – повалені дерева і розпанахана корінням земля. Напруження пейзажного дисбалансу не спадає і при появі юного головного героя, який своєю появою урізнобарвлює пейзажну картину яскравими фарбами, що дарують нове життя тихій морській лагуні: «Ральф сперся рукою на сірий стовбур і мружив очі від мерехтіння води. Там, десь за милю від берега, біла піна кипіла навколо

коралового рифу, далі слалася темна синява відкритого моря. Оточена нерівною дугою коралового рифу, лагуна лежала тихо, наче гірське озеро, мінячись усіма відтінками голубого, сіро-зеленого, бузкового» [1, 6].

Події у романі В. Голдінга відбуваються на тлі екзотичної природи, відокремленої від цивілізації, що сприяє швидкій адаптації дітей до життя без дорослих. Обмежений простір стає свідком перетворення героїв. Острів має форму знака безкінечності, що надає йому привілей бути непідвладним часовим межам. Він стає ареною боротьби за владу, яка супроводжується насиллям та нівелюванням моральних норм у вчинках дітей: «Смужка піску між пальмовою терасою та морем бігла тонкою лукою невідь-куди й тільки десь у безмежжі ліворуч від Ральфа пальми, вода та берег зливалися в одну цятку; і майже видима для ока плавала навколо спека» [1, 6]. Могутня спека, персоніфікована Голдінгом, панувала на острові, спотворюючи дитячі душі, розпалюючи їх до зла.

Екзотична і незвичайна природа, відокремленість від світу цивілізації, дорослих сприяють вивільненню звіра і побудові жорстокого суспільства. Діти, опинившись на острові, зрадили, що можуть поводитися як дорослі, бути володарями свого маленького світу. Природа острова стимулює їх до рішучості, зухвальства, розподілу лідерських прав, адже вони почуваються «господарями життя». Автор в саркастичній манері використовує міфопоетичну категорію «володар мух», заклавши в неї ілюзорний образ трансцендентної міфічної сили – втілення амбітної жорстокої злості, не виправданої нічим, нищівної й згубної, яка перетворила хлопчаків на звірів. Мухи виступають у даному контексті тією несуттєвою, хиткою матерією, якою можуть тільки й володіти такі, як Джек, Саймон та їхні прибічники.

Хлопчики-хористи стають об'єктом художнього спостереження В. Голдінга, за словами Е. Подлипської, «штучно вирвавши дітей зі звичного середовища, з-під нагляду дорослих, Голдінг створює ту умовність обставин, яка дає можливість уважно простежити сили, які розподілили цю групу, виявити в ній протилежні, ворожі тенденції» [6, 188]. Дослідниця справедливо зауважила, що перебування дітей на острові, оточеному водою, відокремлює їх від суспільства, цивілізації, які відіграють

важливу роль, формуючи особистість і стримує звірине всередині: «Роль і значимість цивілізації полягає в тому, щоб стримати звіра під контролем і не випускати темні сили назовні. Автор говорить, що цивілізація пом'якшує людину, розвиває її розум, але лише у тому випадку, коли вона органічно входить у неї, коли її скарби і завойовництва освоюються людиною, стають її частиною, чого не трапилося з головними героями роману» [3, 188]. Цілком виправдано, що саме на острові, під владою грізної екзотичної природи, яка створює екстремальні умови для несформованої особистості, виховані хлопчики перетворюються на дикунів.

Кульмінаційний розкол у таборі дітей письменник підтверджує асоціативним пейзажем «розбрату» в природі: «Якась божественна сила – мабуть, тайфун або шторм, як той, що кинув їх на цей острів, – розділила пісок посередині лагуни, і в березі утворився довгий, глибокий ставок, який закінчувався високим уступом рожевого граніту у відлеглому кінці. Ральф, уже колись обдурений позірною глибиною такого самого берегового ставка, приготувався до нового розчарування. Але на цьому острові все було справжнє, і дивовижний ставок, до якого море досягало тільки в час найбільшого припливу, був такий глибокий, що вода з одного боку здавалася темно-зеленою» [1, 67]. У цій морській стихії контрастно розмежовуються життєві позиції головних героїв Джека і Ральфа. Шлях Ральфа – це шлях людини через трагічний моральний досвід – від незнання світу до пізнання страшних істин про себе та світ: «Ральф уважно оглянув усі тридцять ярдів поверхні ставка, а тоді пірнув. Вода виявилася теплішою за тіло, він наче плавав у величезній ванні» [1, 78]. Хлопчина зображений у гармонії з тією громадянською позицією, яку він обирає як лідер. Він свідомий своєї участі шукати порятунку, привертаючи увагу кораблів розпаленим вогнищем.

Атавістично глухе, тваринне уособлює Джек та його згряя мисливців, утверджуючи право сильного, жорстокість, стихію інстинктів. Він вирізняється «владністю у голосі», у його «ясно-голубих» очах від розчарування готова спалахнути злість. Шлях, яким іде Джек, – знищення. Він – антипод Ральфа: «Двоє хлопчаків стояли обличчям один до одного. Блискучий світ полювання, спритнос-

ті та злого буйства. І світ наполегливої туги та розуму» [1, 128]. Ці лінії розвиваються у романі як система динамічних подій: спільні зібрання, кожне з яких – зіткнення Ральфа та Джека; сцени полювання на свиней, побуту і розваг хлопців (від купання до мисливських танців), вистежування «звіра»; спорудження Джеком та його друзями фортеці; смерть Саймона та вбивство Рохи; полювання на Ральфа та пожежа на острові. Дитяча війна призвела до руйнування природи і їхніх душ. Паралельне зображення сприяє акцентуванню художньої системи на ідейнотвірній ефективності зображуваного через морський пейзаж: «З-поміж ліан, які гірляндами обвили мертві й присмертні дерева, то тут, то там здіймався дим. У них на очах вогонь спалахнув у корінні цілого жмута ліан, і дим погустів... Лавина чорного та жовтого диму невпинно котилася до моря. При вигляді полум'я та нестримного бігу вогню хлопці радісно, пронизливо заверещали. Вогонь хижим звіром, наче ягуар на животі, повз до молодих пір'ястих, схожих на берези, дерев, розсипаних навколо голих рожевих брил... Під тим місцем, де тішилися хлопці, ліс на чверть квадратної милі скаженів од диму та полум'я. Окремі голоси пожежі зливалися в барабаний гуркіт, від якого, здавалося, стугоніла гора» [1, 174]. Погоджуємося з думкою О. Шаповал, що «мотив вогню у романі В. Голдінга має амбівалентне значення. З одного боку – це символ спасіння, з іншого – символ стихії, божевілля і жорстокості, що випалюють душу людини» [5, 142].

Внутрішня дія виписана у «Володарі мух» з тією самою достовірністю, що й зовнішні події. Змальовуючи своїх персонажів, особливо Ральфа, Джека, Роху, Саймона, автор передає їх душевні стани, зосереджуючи увагу на дитячих характерах, їх індивідуальних виявах, особистісних рисах як загальнолюдських. Це породжено прагненням Голдінга у кожній книзі перевіряти людину, зокрема дитину, на істинність, життєздатність, гуманізм.

Подібно до протиставлення Джека та Ральфа як двох абсолютно несумісних світів, Голдінг подає два символи – «мушлі» та «Володаря мух», зазначаючи різний характер цієї образності. Вже у першому описі мушлі помітно захоплений погляд Ральфа та Рохи, які її знайшли. Морський образ набуває

символічного змісту, коли мушля стає «рогом», що скликає хлопців і спочатку об'єднує їх. Він утілює принципи цивілізації (єдності, людської спільноти, ідеї права та рівноправ'я, справедливості та свободи), з якими хлопці поки ще пов'язані.

Одне із символічних значень цього образу – хисткість розумного начала в людині і людській цивілізації. Про «білизу мушлі» згадується у сцені шаленої суперечки хлопців про «звіра» на острові. Автор, розгортаючи події, що доводять всесилля «звіра», і підкреслюючи то «прозорість», то крихкість і тендітність мушлі, підпорядковує образну динаміку своїй думці, логічно завершуючи її у сцені загибелі Рохи: «Мушля розлетілась на тисячу білих уламків і перестала існувати» [1, 194].

Образ-символ «Володаря мух», перед тим як отримати візуальне втілення, виникає певною мірою на рівні передчуттів, проступаючи у невідступному страхі перед «звіром», що чатує на них. Породжений страхом, уявний «звір» за своєю природою двоїстий. Він – емоційний стан та одночасно дія інстинкту самозбереження. В обох проявах страх штовхає до жорстокості, насилля, крові. «Звір» пробуджується в Джекові, Роджері, Морисі, стає суттю, а потім уже символічно втілюється у «Володарі мух».

У кінці роману бездушний світ здичавілих дітей відштовхує від себе морську природу, вона відцуралася зла, стала байдужою до бід дикунів: «Чари туманного мрева не витримували холодних вод океану, й обрій сільною смугою міцно вривався в небо. Ральф плентався вниз до скель. Там, майже на одному рівні з морем, можна було стежити, як з глибини без упину вириваються і накочуються морські хвилі. Завширшки з милі, вони не ламались і не пускали баранців на мілководді. Мандрували собі поза острів, немовби зовсім не зважали на нього, ніби поспішали в інших справах, та насправді нікуди вони не прямували – то поважно здіймався й опадав цілий океан» [1, 206]. Екзистенційна проблема героя-маргінала у романі вирішується через симбіоз життя людини і життя моря. Море як гармонійна природна сутність контрастує з хаотичним світом людського «Я», яке перебуває у стані життєвого розчарування. Градаційне змалювання хвиль, які з більшою

силою шугають повз берег – пристанище людей, зумовлює філософське осмислення бездуховності соціуму, в якому доводиться формуватися людській особистості: «Ральф поглядом стежив за тим, як хвиля за хвилею вода піднімалася й опадала, доки не очманів від морської далечі. Поступово безмежжя цих вод заповнило його уяву. Тут відбувався поділ, лежала перепона. По той бік острова, огорнутого полудневим міражем, за надійним щитом тихої лагуни можна мріяти про порятунк; тут, перед лицем тупої безглуздості океану за милі й милі від світу, ти знищений, безсилий, приречений...» [1, 223]. Світ самотньої особистості в поєдинку зі злом приречений на поразку – лейтмотив фінальної картини твору. І все-таки добро торжествує над нездоровими проявами людської природи. Однак загинули Саймон та Роха, багато довелося пережити іншим героям. У дещо песимістичному фіналі перед читачами постає Ральф – дитина, яка вела боротьбу з темними силами у людській природі, дитина, яка стала дорослою: «Ральф стояв і дивився на острів як німий. На мить примарилося – знову берег, спазми горя, відчайдушні, нестримні, здавалося, зараз здушать його... Заразившись від нього, інші діти теж почали плакати. І стоячи серед них, брудний, кудлатий, з невтертим носом, Ральф ридав над загубленою невинністю, над тим, наскільки темна людська душа, над тим, як перевертався тоді у польоті вірний, мудрий друг на прізвисько Роха» [1, 214].

Деякі дослідники вважають, що В. Голдінг починав писати свій твір «Володар мух» як пародію на роман Р. Баллантайна «Кораловий острів». Та все ж художня самотність роману дозволяє віднести його до неповторного модерністичного твору з яскраво вираженою новаторською поетикою.

Обидва митці у своїх романах зобразили групу дітей, які потрапили на безлюдний острів і повинні були вижити серед екзотичної природи незвичного для них світу. Автори не випадково обирають доцільний морський локус – необжитий, дикий острів. У Голдінга острів, як замкнутий простір, є ідеальним для проведення екзистенційного дослідження, адже він виокремлює героїв від цивілізації і дає простір для вияву істинного, того, що ховалося за нормальних життєвих обставин

глибоко у нетрях людського несвідомого ще не загартованої психіки. Р. Баллантайн, у свою чергу, показує праведну, благочестиву поведінку вихованих підлітків, які перемагають природну стихію своєю доволі ідеалізованою суттю. Голдінг у своїй художній інтерпретації, на нашу думку, радикально реалістичніший.

Отже, В. Голдінг, зображаючи духовну деградацію дітей на лоні дивовижної морської природи, має на меті показати вічний зв'язок людини з природою, незважаючи на ті звірині інстинкти, що пробуджує в особистості соціум, та вони є ворожими гармонійній суті природи. Засобами пейзажної поезики письменник виконує важливе естетичне зав-

дання: екзистенційну ідею втілити через образи і картини морської природи, яка часто персоніфікується, а також перебирає на себе роль фактора, що формує часо-просторовий континуум модерністичного твору.

Прикметно, що мариністичні пейзажі у романі «Володар мух» виконують функцію психологічної цілісності у художньому процесі творення складних дитячих характерів, загострюючи увагу на кульмінаційних «вигнах» діалектики дитячої душі. По-новаторськи майстерним є арсенал зображально-виражальних засобів у царині пейзажної поезики, яким оперує англійський письменник у художньо довершеному романі «Володар мух».

Список використаних джерел

1. Голдінг В. Володар мух / В. Голдінг. – К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2004. – 254 с.
2. Павличко С. Лабіринти мислення. Інтелектуальний роман сучасної Великобританії / С. Павличко. – К. : Наукова думка, 1993. – 104 с.
3. Подлипская Е. Проблема цивилизации в философских романах Уильяма Голдинга / Е. Подлипская // Звезда Востока. – 1973. – № 10. – С. 185 – 190.
4. Хализев В. Теория литературы / В. Хализев. – М. : Высшая школа, 1999. – 398 с.
5. Шаповал О. Мотив вогню в романі В. Голдінга «Володар мух» / О. Шаповал // Збірник наукових праць Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. – Кам'янець-Подільський : Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2010. – Вип. 2. – С. 80 – 81.

References

1. Holdinh V. Volodar mukh / V. Holdinh. – K. : Vydavnytstvo Solomiyi Pavlychko «Osnovy», 2004. – 254 s.
2. Pavlychko S. Labirynty myslennya. Intelektual'nyy roman suchasnoyi Velykobrytaniyi / S. Pavlychko. – K. : Naukova dumka, 1993. – 104 s.
3. Podlypskaya E. Problema tsyvylyzatsyy v fylsofs'kykh romanakh Uyl'yama Holdynha / E. Podlypskaya // Zvezda Vostoka. – 1973. – № 10. – S. 185 – 190.
4. Khalyzev V. Teoryya lyteratury / V. Khalyzev. – M. : Vysshaya shkola, 1999. – 398 s.
5. Shapoval O. Motyv vohnyu v romani V. Holdinha «Volodar mukh» / O. Shapoval // Zbirnyk naukovykh prats' Kam"yanets'-Podil's'koho natsional'noho universytetu imeni Ivana Ohiyenka. – Kam"yanets'-Podil's'kyu : Kam"yanets'-Podil's'kyu natsional'nyy universytet imeni Ivana Ohiyenka, 2010. – Vyp. 2. – S. 80 – 81.

TATYANA BANDURA

Odessa

EXISTENTIAL FUNCTION OF SEA LANDSCAPES IN THE NOVEL BY V. GOLDING «LORD OF THE FLIES»

The article examines the existential function of marinist landscapes in the novel by English writer W. Golding. The emphasis is on the imaginative-expressive system of the individual style of the novelist. Attention is paid to aesthetic role of the marine landscape as a carrier of existential ideas.

Key words: existentialism, existential, marinistic landscape, locus, poetics.

ТАТЬЯНА БАНДУРА

г. Одесса

ЭКЗИСТЕНЦИОНАЛЬНАЯ ФУНКЦИЯ МАРИНИСТИЧЕСКИХ ПЕЙЗАЖЕЙ В РОМАНЕ У. ГОЛДИНГА «ПОВЕЛИТЕЛЬ МУХ»

В статье исследуется экзистенциальная функция маринистических пейзажей в романе английского писателя У. Голдинга. «Повелитель мух». Акцентируется внимание на образительно-выразительной системе индивидуального стиля романиста. Отмечается эстетическая роль морского пейзажа как носителя экзистенциальной идеи.

Ключевые слова: экзистенциализм, экзистенция, маринистический пейзаж, локус, поэтика.

Стаття надійшла до редколегії 20.02.2018

УДК 821.161.2-93.09]-054.7:159.923.35(477)

МАРИНА ВАРДАНЯН

м. Кривий Ріг

maryna.vardanian@gmail.com

НАЦІОНАЛЬНІ КОНСТАНТИ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ДЛЯ ДІТЕЙ ТА ЮНАЦТВА

У статті визначаються національні константи української діаспорної літератури для дітей та юнацтва крізь призму культурного, літературного та історичного контекстів у межах другої та третьої хвиль еміграції. Література як важливий чинник формування національної ідентичності в українському зарубіжжі виявляла у своїй основі низку національних констант. До основних національних констант відносимо державну націю, Людину та національну культуру.

Ключові слова: література для дітей та юнацтва, українська діаспора, національна ідентичність, національні константи.

Питання ідентичності (особистої, культурної, етнічної, національної), осмисленням наслідків процесів глобалізації, засад мультикультуралізму – актуальні у світі, зокрема і в сучасній Україні. Що визначає національну ідентичність та націю? або ж – хто ми є? ким маємо стати? яким є той інший, що поряд? як його прийняти? та інші варіації на тему – останнім часом є топовими для багатьох дискурсів у зарубіжній та українській філософії (Б. Вальденфельс, П. Рікер, Ю. Кристева, Н. Кривда), культурології (Ч. Тейлор, Н. Ханенко-Фрізен), політології (І. Бахов), соціології (Е. Д. Сміт, М. Гібернау, Л. Гудков, К. Чернова), філології (Л. Горболіс, М. Ревакович, О. Кицан, П. Іванишин) тощо. Обсяги цієї роботи не дають змогу розглянути увесь спектр означеної проблематики, що може бути предметом окремого ґрунтовного міждисциплінарного дослідження. Але бачимо у працях певну закономірність, сформульовану у найзагальнішому вигляді Г. Ковальовою: «...національна ідентичність виступає способом проведення відмінностей між тими, хто належить до нашого співтовариства і тими, хто до нього не належить» [5, 85]. Серед важливих чинників формування національної ідентичності дітей та юнацтва українського зарубіжжя визначалися – національна освіта, матерна мова та література. В останній питання національного, національної ідентичності оприявлюється у кількох аспектах: як продовження націоцентричних традицій в україн-

ській літературі; у системі національно-патріотичного виховання, що визначала виховний ідеал українця в діаспорі; у розумінні національного не стільки як політичної ідеології, скільки культури, що знаходить своє вираження у художній моделі світу, – все це стало основою для формулювання національних констант, тобто сталих, незмінних націотворчих факторів у системі цінностей української діаспори. Тож, у цій статті ставимо за мету визначити та інтерпретувати національні константи літератури української діаспори, що не було предметом вивчення в літературознавстві. У своїх спостереженнях переважно спираємося на матеріали, присвячені різним аспектам дитячої книги та освіти в еміграції, що частково доповнюємо літературою ширшого контексту, основні положення якої мали свій відгук у дитячій діаспорній літературі.

З питанням національної ідентичності тісно пов'язано поняття «нація». Тож, і *головна національна константа* письменників української діаспори пов'язана з ідеєю державної нації. Від другої хвилі еміграції для українців-репатріантів питання утвердження української нації у політичному і культурному вимірах було домінантною потребою. Відправним пунктом у роздумах про Україну та націю стала поразка українців у національно-визвольній війні ХХ ст., а за нею – осмислення не лише її причин, а й України як окупованої території більшовицькою владою. Втративши

можливість здійснювати державне будівництво на рідній землі, політична та культурна інтелігенція свої інтенції перенесла в духовну сферу. Це ставало проекцією, головню, двох образів України: «духовної» України та «советської» України. Породжений усвідомленням бездержавності нації перший образ мав компенсаторський характер у юнгівському розумінні, а тому у візії митців ставав осердям такої націотворчої моделі світу, що включала в себе державницький, історичний, культурний чинники.

«Нація», «народ», «раса», «кров» як тожні поняття широко вживаються у тогочасній еміграційній періодиці, присвяченій різним питанням дитячої літератури та патріотичного виховання. Одним із таких означень «нації» є формулювання Б. Лисянського, професора, ученого, поета, у видавництві «Українська школа на еміграції»: «Раса, кров, спільна мова, а головню спільна історична традиція, спільні державницькі прямуння і прагнення та спільна психологія дають у своїм сумарнім співдіянні той феномен, що його ми звемо нацією» [7, 8–9]. У Б. Лисянського, як і в І. Багряного, Ю. Бойка, В. Гришка, Д. Донцова, Ю. Липи, попри відмінність їх поглядів на суть «націоналізму», нація характеризується наявністю певної сукупності рис, насамперед, серед них – територія, мова, історія, традиції, спільна психологія. Вказуючи на низку чинників, що об'єднують людей у націю, українські дослідники цієї проблематики наблизилися до сучасного розуміння нації.

Державотворення та історія – це два основні вектори у художній концепції світу української діаспори. У центрі цієї моделі – образ цілісної України, яка зображена в різні історичні етапи. По-перше. Як у публіцистиці, так і в дитячій літературі визначалося декілька періодів української державності. Зокрема, у художній діаспорній літературі для дітей та юнацтва, що багата на історичну тематику, а також у навчальній літературі з українознавства презентовані такі етапи української держави: 1) початок творення української держави бере свій відлік з Київської Русі, 2) наступний етап – княжа доба в часі українсько-литовської держави, 3) потім – козацька доба як спроба відродити українсь-

ку державу, 4) XIX ст. пов'язується з постаттю Т. Шевченка та відповідно з відродженням нації, 5) у XX ст. виокремлюються дві спроби відновлення української держави – 1917–1918 рр. внаслідок української революції та відродження Української Держави як результат визвольних змагань [10, 52]. По-друге. У художніх творах та навчальних книгах подався образ єдиної України. Одним із таких яскравих прикладів є книга для читання П. Волиняка «Київ». Тут укладач бере матеріали про східну Україну (Донбас) і про її південь – Крим та Азовське море, чим представляється не лише різноманіття тем з різних куточків України, а й формується, уявлення про цілісність України. По-третє. До видатних історичних постатей, які ставали свідченням могутності української державності та взірцями відданості українській національній ідеї, у дитячій літературі належали княгиня Ольга, князі Святослав, Ярослав Мудрий, Володимир Мономах за часів княжої України та С. Петлюра у добу України-УНР. У такий спосіб у художній літературі української діаспори стверджувалася історична тяглість ідеї державності, а минуле героїзувалося.

Взаємозв'язок нації і держави у розумінні української діаспори можна розкрити через герменевтичне коло, в якому вони перебувають: нація як творець держави та держава як основа для нації. За відсутності власної самостійної держави перше означення ставало доміантним в еміграції. Прагнучи досягнути сенс «бездержавної історичності», українська діаспора з національною ідентичністю тісно пов'язувала питання особистої ідентичності, що мала вповні виявлятися у тісному зв'язку з першою та навпаки. «Все, що нація творить, – наголошував Л. Білецький, – може бути витворене тільки її окремими членами і навпаки національна цілість – це (...) передумова для вільного розвитку духових сил окремого її члена [2, 7–8]. Так ми переходимо до *другої константи* української діаспори, що пов'язувалася з Людиною.

Найвищою цінністю нації в дитячій літературі української діаспори проголошувалася «душа української дитини», а письменник – її «форматором» [4, 97]. Це позначилося як на виборі образів героїв, що мали реалізовувати

естетичну концепцію людини у художньому світі письменників української діаспори, так і низці мотивів, що виявлятися у збереженні та продовженні національної ідеї. Насамперед, у дитячій діаспорній літературі представлена низка образів-символів – пророки, святі, борці, мученики. Це – державотворці, військові, історичні діячі, поети. Осмислюючи віддзеркалення виховного ідеалу в літературі, А. Горохович у своїй праці «Батьки і діти» до низки образів сильних особистостей віднесла фольклорного персонажа Кожум'яку, історичну постать Володимира Мономаха, жіночий образ Ярославни. Проте найголовніше місце у дитячій діаспорній літературі відводиться національним символам – Т. Шевченку, І. Франку, Л. Українці. У їхній творчості, на думку вище згадуваної дослідниці, український світогляд найповніше зазнав інтерпретації. У продовженні націоцентричних традицій «велетнів духа» бачилася місія дитячої літератури в екзилі, а втілювалася ця думка в мотиві «золотої доби» в літературі. Ідеї Т. Шевченка, І. Франка, Л. Українки як носіїв «української правди» мають продовжувати сучасні діаспорні письменники. Адже такий зв'язок між поколіннями засвідчував тривалість національної ідеї. До такої думки доходили Б. Гошовський та Р. Завадович, підкреслюючи національне та суспільне значення дитячої та юнацької літератури [8].

Ідеї духовного зв'язку, спадкоємності та безперервності поколінь – роду – народу – нації – проходять червоною ниткою у критиці та літературі діаспори. Тому образ українця зображувався як носій «ідеалів українського патріотизму, багатого духовного життя, оснований на християнській релігії» [3, 38]. Йдеться про моделювання у художньому світі українських діаспорних письменників образу активної, свідомої особистості, доля якої пов'язана з народом. Тут основним мотивом творів ставала проблема зміни поколінь, що продовжить справу української державності у майбутньому. Цей мотив у дитячій діаспорній критиці відсилав до біблійного сюжету «великого ісходу» про вигнання та скитання єврейського народу, що проектувався на українську дійсність. У своєму виступі на спільному з'їзді «Слова» та Об'єднання працівників дитячої

літератури 27 грудня 1964 р. Б. Гошовський порівнює Франка з Мойсеєм. Як і Мойсей, І. Франко «своє пророцтво, свій заповіт передає в найтрагічнішу хвилину життя народу дітям, бо, власне, в дітях – безсмертність народу і в них майбутнє здійснення “великого діла” – призначення народу з Божого веління» [8, 220].

Боротьба та пам'ять – дві ключові ідеї, що визначали модель поведінки героїв творів для дітей та юнацтва української діаспори. Якщо з боротьбою пов'язувалися переважно козацькі образи та постаті національно-визвольних змагань, то з ідеєю історичної пам'яті – переказ про «євшан-зілля». Тим самим, відродження зв'язку з Україною, збереження української культури, а також системи національних ціннісних орієнтацій в ідентифікаційній стратегії української діаспори становили *третю константу*. До складових національної ідеї в діаспорі належали український світогляд, культурні цінності, рід, Батьківщина, Бог, мова.

Як наголошував Р. Завадович, «...дитяча література є перший ступінь знайомства людини з літературою і, взагалі, культурою власного народу» [8, 265]. Тому основними завданнями українства поза межами Батьківщини проголошувалося формування світогляду, характеру, норм поведінки, зокрема молоді. Насамперед, утверджуючи себе як націю, українці в еміграції декларували наміри відроджувати, пізнавати та зберігати українську культуру, що є відображенням ментальності та національного характеру, осмислити які прагнули українські інтелектуали в еміграції. Зокрема, Ю. Липа у своїй книзі «Призначення України» визначав чотири складники української пракультури, що сформували український характер у теперішньому його вигляді, – трипільський, скіфський, готський, киево-руський первені [6]. У кожен із цих етапів Ю. Липа проектував формування певного психотипа українця – хлібороба, лицаря, козака, ватажка. Характер же українців розкривав як сукупність таких рис – терпеливість, скромність, обережність, відважність, творчий дух, потяг до краси, практичність, твердість духу, волелюбність, національна гордість тощо [6, 131–137]. Цими рисами національного

характеру наділялися персонажі художніх творів дитячої діаспорної літератури, які у своєму намірі змінити світ часто символізувалися, або наближувалися до типу культурного героя. Через художні твори працівники дитячої літератури в еміграції плекали високі духовні цінності, цінності нації.

У дитячій літературі ключові ціннісні концепти охоплюють різні сфери духовного життя – особисті, родинні, суспільні. Так, у психологічному нарисі «За краще пізнання своїх дітей» М. Сидор-Чарторийський до таких цінностей відносив: *почуття любові* до свого роду, своїх батьків, матері, до своєї нації і до Бога; *жертвність* – це сила, яка зуміє всякі навіть особисті і побічні інтереси підкорити вищим інтересам народу – нації – України, вона творить героїзм; *дружність* – з'єднає нас плечима до плечей – серце до серця на те, щоб ми спільно змагалися і перемагали, а не зневірювалися поодинокі та падали; *справедливість* – наказуватиме нам усім бути справедливими і вимагати такої справедливості для себе і для народу [9, 33]. У свою чергу І. Багрянний, активний учасник розбудови молодіжних національних організацій та автор публікацій про патріотичне виховання, виявами національного «я» вважав: служіння Батьківщині, справі її визволення, плекання мови й культури свого народу, боротьба за ідеали свободи, національної незалежності та суверенності [1, 780–781].

Визначаючи національні цінності та характер, українці в еміграції прагнули не лише пізнати власну відмінність від інших культур. Вони протиставляли національні цінності інтернаціональним принципам, що сповіду-

валися у радянській Україні, через біполярну опозицію – тут / там. Перший концепт, «тут», пов'язувався з еміграцією та «вільним світом», ідеями визволення Батьківщини, відродженням української культури, вільною національною думкою. Другий – уособлював колоніальне рабство, окупацію, залізну заслону, неволю, нищення українських цінностей. В І. Багряного ці концепти стають маркерами у виховній системі молоді в еміграції та в радянській Україні. З іншого боку, працівники дитячої літератури, як і сам І. Багрянний, виступали проти націоналізму в його агресивному вияві. Тому у критичних розвідках не протиставлялися загальнолюдські цінності національним. Такий напрям був окреслений І. Багрянним ще 1946 року, у часи дискусії про призначення української літератури в еміграції, коли відбувалося осмислення взаємозв'язку цих двох засад. Пошана до мови й культури іншого народу ставала одним із головних пафосів тогочасної дитячої літератури. А поряд із національною гордістю розкривалася така риса українців як толерантність і терпіння до ближнього, чужого.

Письменники української діаспори через свої твори прагнули виховувати глибоко патріотичну і віруючу особистість, котра любить свою далеку Батьківщину, молиться за її світле майбутнє. Тому ця література позначена високим рівнем національної свідомості. Основою національної концептосфери української діаспорної літератури для дітей та юнацтва ставали три головні національні константи – державна нація, Людина, українська культура.

Список використаних джерел

1. Багрянний І. Публіцистика / упоряд. О. Коновал; передм. І. Дзюби; післямова Г. Костюка. Київ : Смолоскип, 2006. 856 с.
2. Білецький Л. Учитель-громадянин і засади його праці // Українська школа на еміграції. 1947. Ч. 2–3. С. 1–9.
3. Горохович А. Батьки і діти. Вінніпег – Торонто : Світова Координаційна Виховно-Освітня Рада, 1990. 176 с.
4. Гошовський Б. Українська дитяча література. Спроба огляду і проблематика. Торонто – Нью-Йорк : ОПДЛ, 1966. 116 с.
5. Ковальова Г. П. Національна ідентичність та її формування в незалежній Україні в умовах глобалізації: культурологічні аспекти : автореф. дис. ... канд. культурології ; 26.00.01 / Харк. держ. акад. культури. Харків, 2010. 22 с.
6. Липа Ю. Призначення України. Нью-Йорк : Видавництво «Говерла», 1953. 314 с.
7. Лисянський Б. Виховна проблема нашої сучасності // Українська школа. 1948. Ч. 7–8. С. 5–10.
8. Ми і наші діти. Дитяча література. Мистецтво. Виховання. Збірник І. – Торонто – Нью-Йорк : ОПДЛ, 1965. 390 с.
9. Сидор-Чарторийський М. За краще пізнання своїх дітей (Психологічний нарис). Нью-Йорк: Видавництво «Говерла», 1976. 48 с.
10. Як виховувати дівчату та молодь. Методичні поради та програми українознавства для передшкілля, шкіл і доповнювальних курсів для дорослих. Мюнхен : CICERO, 1953. 60 с.

References

1. Bahrianyi I. Publitsystyka / uporiad. O. Konoval; peredm. I. Dziuby; pisliamova H. Kostiuka. Kyiv : Smoloskyp, 2006. 856 s.
2. Biletskyi L. Uchytel-hromadianyn i zasady yoho pratsi // Ukrainska shkola na emihratsii. 1947. Ch. 2-3. S. 1-9.
3. Horokhovych A. Batky i dity. Vinnipeh – Toronto : Svitova Koordynatsiina Vykhovno-Osvitnia Rada, 1990. 176 s.
4. Hoshovskyi B. Ukrainska dytiacha literatura. Sprba ohliadu i problematyka. Toronto – Niu-York : OPDL, 1966. 116 s.
5. Kovalova H. P. Natsionalna identychnist ta yii formuvannia v nezalezhnii Ukraini v umovakh hlobalizatsii: kulturolohichni aspekty : avtoref. dys. ... kand. kulturolohii ; 26.00.01 / Khark. derzh. akad. kultury. Kharkiv, 2010. 22 s.
6. Lyra Yu. Pryznachennia Ukrainy. Niu-York : Vydavnytstvo «Hoverla», 1953. 314 s.
7. Lysianskyi B. Vykhovna problema nashoi suchasnosti // Ukrainska shkola. 1948. Ch. 7- 8. S. 5-10.
8. My i nashi dity. Dytiacha literatura. Mystetstvo. Vykhovannia. Zbirnyk I. – Toronto – Niu-York : OPDL, 1965. 390 s.
9. Sydor-Chartoryiskyi M. Za krashche piznannia svoikh ditei (Psykhologichnyi narys). Niu-York: Vydavnytstvo «Hoverla», 1976. 48 s.
10. Yak vykhovuvaty ditvoru ta molod. Metodychni porady ta prohramy ukrainoznavstva dlia peredshkillia, shkil i dopovniuvalnykh kursiv dlia doroslykh. Miunkhen : CICERO, 1953. 60 s.

MARYNA VARDANIAN

Kryvyi Rih

NATIONAL CONSTANTS OF UKRAINIAN DIASPORAL LITERATURE FOR CHILDREN AND YOUTH

The article defines the national constants of Ukrainian Diaspora literature for the children and youth in the light of cultural, literary and historical contexts between the second and the third waves of emigration. Literature, as a major factor of forming national Ukrainian identity abroad, was founded on a number of national constants. The main national constants include the titular nation, Human and national culture.

Key words: literature for children and youth, Ukrainian Diaspora, national identity, national constants.

МАРИНА ВАРДАНЯН

г. Кривой Рог

НАЦИОНАЛЬНЫЕ КОНСТАНТЫ УКРАИНСКОЙ ДИАСПОРНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ДЛЯ ДЕТЕЙ И ЮНОШЕСТВА

В статье определяются национальные константы украинской диаспорной литературы для детей и юношества через призму культурного, литературного и исторического контексты в рамках второй и третьей волн эмиграции. Литература как важный фактор формирования национальной идентичности в украинском зарубежье проявляла в своей основе ряд национальных констант. К основным национальным константам относим государственную нацию, Человека и национальную культуру.

Ключевые слова: литература для детей и юношества, украинская диаспора, национальная идентичность, национальные константы.

Стаття надійшла до редколегії 13.04.2018

УДК 821.161.2

СВІТЛАНА ВЕЛИЧКО

м. Кропивницький

svitlanaveli4ko@gmail.com

ПОНЯТТЯ «ПАРАБОЛІЧНИЙ РОМАН» ЯК ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА ПРОБЛЕМА

Стаття присвячена дослідженню жанрової природи параболічного роману. Увага приділяється поетикальним розбіжностям між притчею та параболою. Наводиться аналіз ряду актуальних літературознавчих концепцій щодо дослідження специфіки жанрової трансформації притчі та параболічного роману як її модифікованого жанру.

Ключові слова: жанр, роман-парабола, притча, романні трансформації та модифікації.

Постмодерністський роман ХХІ століття набув значних змін, що зумовило проблему жанрової змістовності літератури, а це в свою чергу спонукало до виникнення різноманітних наукових дефініцій. У зв'язку з історичним формуванням, постійними трансформаціями класифікація різновидів роману є надзвичайно неоднорідною. Жанрові модифікації розподіляють і за тематичними ознаками (романи історичний, фантастичний, любовний), стильовими напрямками (натуралістичний чи сюрреалістичний), і за типом викладу фактів і подій у творі (роман потоку свідомості), і за поліжанровими домінантами, а також впливом інших мистецтв і духовних царин, як-от наука, релігія тощо (роман-притча, ліричний роман, роман-симфонія, роман-студія), і за кількісним принципом (дилогія, трилогія) тощо.

В українському літературознавстві активізувався генологічний аналіз. Зокрема Д. Загул і С. Гаєвський продовжують франківські традиції у вивченні еволюції жанру, а В. Домбровський вперше спробував розділити категорії класифікації романних модифікацій. У статті Я. Поліщука «Українська література періоду незалежності: тенденції розвитку» відзначено особливості розвитку жанру роману, відновлення його авторитету, відродження традиційних жанрових форм (історичний роман, роман-біографія, пригодницький роман тощо), а також виникнення нових, відповідних духові часу (кібер-роман, роман-антиутопія) [11, 15].

Проте в сучасному літературознавстві порушено питання і про невизначеність жан-

рового поняття внаслідок розмитості родово-жанрових меж. «У сучасному, лінгвістично поінформованому, літературознавстві категорія жанру гнучка і не обмежена традиційними поняттями про три роди (епічний, ліричний, драматичний) та їхні під- і підпідкатегорії» [9, 175], – вказує М. Павлишин. Проблема становлять поліжанрові утворення, що мають тенденцію до взаємозбагачення, взаємодоповнення, взаємопроникнення. Сучасні тексти – це синтезовані комбінації. Підтвердженням цього є думка польської дослідниці Р. Сендик, яка вважає, що будь-який текст не може бути жанрово чистий «...він водночас якоюсь мірою зберігає індивідуальність, модифікує її, змінює чи деформує» [13, 476]. Крім того, варто зауважити, що однією із провідних рис сучасної прози є розмитість її жанрових меж, як зауважує Р. Сендик, «межі між жанрами знову стали цікавими, але не як місця суворого поділу – а як простір динамічних зіткнень, поєднання, розмиття, перехрещення різних властивостей. Нарешті відкрито складний характер жанру: в його формуванні беруть участь мовні явища (тропи, семантика, навіть фонологія), літературні явища (конструкція сюжету, герої) на одному рівні із суспільними (ідеологія, інституції, стаття)» [13, 487]. А Ц. Тодоров зауважує: «Новий жанр завжди є трансформацією одного чи кількох старих жанрів: через інверсію, через переміщення, через комбінування» [14, 25].

М. Рябченко визначає декілька причин взаємного проникнення жанрів: входження в літературознавчий дискурс постмодернізму,

прагнення сучасних письменників наслідувати європейську та американську традицію, авторська візія твору, вплив позалітературних чинників, термінологічні проблеми [12, 280–281]. Як наслідок, сучасна література представлена жанровими модифікаціями роману.

Теоретико-літературному аспекту визначення та систематизації модифікацій сучасного роману присвячені монографії Т. Бовсунівської «Жанрові модифікації сучасного роману» та Н. Бернадської «Теорія роману як жанру в українському літературознавстві», де авторки сходяться в думці про трансформацію роману, набуття ним різноманітних модифікацій та утворення нових модифікаційних жанрів, зокрема параболічного роману, роману-притчі.

Т. Бовсунівська чітко розмежує поняття «трансформація» та «модифікація». Трансформації, за тлумаченням авторки, є видозмінами, які не визначають жанр, а модифікації, утворюють нову цілісність із окремих трансформацій. Дослідниця вказує на еволюцію форм в літературі, що відбувається як своєрідний відбір, узгодження конкретних трансформацій та їхнього системного осмислення, які укладаються в єдину форму, об'єднані ідеологічною фактографічністю, утворюють модифікацію, яка й претендує на статус жанру [5, 519].

Т. Бовсунівська запропонувала й охарактеризувала жанрові різновиди роману: гіпертекстуальний, параболічний, духовний, філософський, постколоніальний, роман-екфразис, біографічний та автобіографічний. Серед прикладів є романи Галини Пагутяк «Писар Східних Воріт Притулку», «Писар Західних Воріт Притулку» (романи-притчі), «житійні романи» Мирослава Дочинця «Вічник», «Криничар», «Горянин» (романи-сказання) тощо. На погляд Т. Бовсунівської жанр – це сукупність плинних властивостей тексту, наявних пам'ятю про традицію, перетворених автором, у різноманітних у модифікаціях та трансформаціях, що зросли на спільному жанровому патерні, який проглядає за всіма компонентами структури» [5, 357].

Тут слід пригадати і відоме бахтінське поняття «пам'яті жанру»: «Жанр живе тепе-

рішнім, проте він завжди пам'ятає своє минуле. Жанр представник творчої пам'яті в процесі літературного розвитку. Ось чому для правильного розуміння жанру потрібно піднести його до джерел» [3,179]. Так міф – метафора – притча – алегорія – парабола трансформувалися в роман-міф, роман-метафору, роман-алегорію, роман-параболу внаслідок їх поєднання з розвиненою та поширеною романною формою.

Новим оригінальним явищем в українській літературі щодо структурно-композиційного контексту є роман-парабола, що являє собою нову манеру викладу, тип розповіді. Як зазначено у літературознавчому словнику-довіднику під редакцією Р. Гром'яка, Ю. Ковалів та ін., парабола – це повчальне інакомовлення, близький до притчі жанровий різновид, в якому за розповіддю про певну подію приховується кілька інших планів змісту [7, 519].

Візуалізацією параболічного роману стало видання двох творів Галини Пагутяк «Писар Східних Воріт Притулку», «Писар Західних Воріт Притулку», яке здійснене за принципом стрічки Мьобіуса, розміщене «валетом»: обидва романи розпочинаються з різних боків книжки, а завершуються в середині.

Однак у літературознавстві останніх років спостерігається тенденція щодо схожості понять «притчової» та «параболічної» прози. Уніфікація термінів прослідковується в англійській та французькій мовах, німецька ж мова диференціює ці поняття *die Parabel* і *das Gleichnis*. На думку Г. Шнайдера, «Parabel», на відміну від «Gleichnis», «розповідає» не про загальне, а про те, що «трапилося одного разу», непередбачуване. Також Г.Шнайдер висуває гіпотезу про те, що сучасна парабола наближена до іудейської літературної традиції («*maschal*», притчі Соломона), на відміну від байки, пов'язаної з давньогрецькими традиціями. В.Бреттшнайдер протиставляє параболу «стару», «закриту» і «нову», «відкриту», при чому «нова» парабола, на думку дослідника, передбачає «дискусію, питання, здогадки», змінюючи «проповідь на пошуки».

Польський літературознавець М. Гловинський прослідковує процес формування притчово-параболічного жанру із простої

алегорії, яке відбувається за рахунок розширення чи «продовження» останньої, коли характерна для алегорії двоплановість в притчі сюжетно розгортається. Таким чином, на відміну від притчі, яка характеризується однозначною алегорією, парабола ж відзначається багатозначністю символу, що спричинено процесом міфологізації літератури, зверненням до міфопритчових сюжетів і мотивів.

Засновником жанру роману-параболи вважають японського письменника Кобо Абе (Кіміфуса), творчість якого відзначається філософськими поглядами на сучасні проблеми, умінням вирізняти найголовніше, проникаючи в суть речей. Та одним із перших, хто вживав поняття парабола в науці про тропи, дослідники називають ім'я Аристотеля. Відомі також античні параболи Мененія Агриппи та параболи Нового Заповіту.

Подеколи параболу так і називають «символічною притчею», «біблійною притчею» оскільки її інакомовний образ тяжіє до символу, а не алегорії. Важливе значення у вивченні ролі біблійних притч і міфів у романах-параболах як модифікованих жанрах мають праці Л. Андрєєва, Р. Барта, М. Бахтіна, Л. Виготського, А. Ішанової, Ю. Кристєвої, в українському літературознавстві – М. Грушевського, М. Драгоманова, Н. Корабльової, О. Потєбні, І. Франка, О. Чиркова та ін. Науковці виділяють основні ознаки параболічного роману: філософічність твору, метафоричність сприйняття проблем, підтекст, символічність, багатоплановість тощо. Для порівняння наведемо прикмети видової категорії притчі, що передбачають такі домінуючі риси: біблійне іносказання, підтекст, наявність алюзій, розвинену асоціативність, моралізаторство й певний дидактизм. Як бачимо, притчова поетика має риси параболічної структури. Вивчаючи ознаки притчі, можна визначити, що це акумулюючий жанр суміжних жанрів та понять: аполог, парабола, іносказання, казка, паремія тощо, які і модифікувалися в нові структури.

Одним із модифікованих жанрів є роман-притча, структурно та змістовно змінений. Причиною такої трансформації стали протиріччя в культурній свідомості людини поміж'я ХХ–ХХІ століття між переоцінкою цінно-

стей та неможливістю вирішити фундаментальні проблеми епохи. Тому в даних творах іде осмислення внутрішнього світу людини з психологічної точки зору, віддаленість від реального світу, рефлексія почуттів. Свої прояви в жанровому оновленні притчі знайшов екзистенціалізм.

Постмодерністська притча розглядається як алегоричний жанр із відсутнім розвиненим сюжетом та збереженим символічним наповненням. За допомогою абстрагування, умовності притча увиразнює ті явища, що особливо цікавлять автора. «Вбудована» у творі притча сигналізує реципієнтові про той згусток думки, що допоможе йому розкодувати задум автора, зрозуміти його позицію. Коли притча використовується як вставний елемент, то це не означає, що твір загалом має бути притчовим. Його жанрова своєрідність зберігається. Введення притчі в композицію не позначається істотно на приналежності твору до того чи іншого стильового потоку [6,17]. За допомогою інтертекстуальних посилок відбувається провокація читача на інакомовне прочитання тексту, що розширює інтерпретаційне поле твору. Це, звичайно, і приваблює письменників-постмодерністів, зумовлює прояв притчі як домінуючої тенденції в сучасній прозі.

Прикладом синтезуючого жанру із домінуванням ознак сказання та притчі є романи Мирослава Дочинця, так званий романний цикл із творів «Вічник», «Криничар», «Горянин», окрім ідейної спорідненості мають ще й жанрово-стильову схожість. Це проявляється у синтезі елементів пригодницького роману, документальної розповіді («сказання») про реально існуючу людину (Андрія Ворона) та її «життєві рецепти», які оформлені у монологах-сповідах. За даними особливостями оповідної манери можна передбачити виникнення модифікованого жанру «життєвого роману» про долю особистості, котра шукає істини, що дозволить жити в гармонії з Всесвітом. Окрім того ці «істини» подані у формі притч.

Романи-параболи різнобічно характеризують епоху, відбивають складні людські стосунки, глибокі соціальні протиріччя, показують духовний ріст чи падіння героїв. Вони є

складними за будовою, вміщують експозицію, притчу, велику кількість роздумів, діалогів, авторських коментарів. Дія в параболі розгортається кривою, що створює особливий підтекст. Головною темою є відчуження. Це відчуження людини від суспільства, або самої від себе, тобто не реалізація себе як особистості. Філософськими засадами для дослідження трагедії відчуження людини стає екзистенціалізм та психоаналіз. Вигаданий світ автора, у який потрапляють «відчужені» герої є не фантастичним, а створений уявою деформований реальний світ. Так, у романах Галини Пагутяк «Писар Східних Воріт Притулку», «Писар Західних Воріт Притулку», герої живуть у такому світі, який відділений від реального лише ворітьми, через які можна зайти і вийти, причому природно, закономірно, а не фантастично. Це «той світ», тобто світ людей, реальність і «цей світ», тобто світ Притулку, в якому окремими площинами виступають Містечко, Долина, Бібліотека. Пройти Східні Ворота до Притулку може нікому не потрібна людина, «непотріб» реального світу, щоб знайти схованку від самотності в цивілізованому «тому» світі. Вільно люди можуть і покинути Притулок через Західні Ворота, але «Люди виходять через Західні Ворота Притулку для того, щоб жити, та насправді вони виходять, аби вмерти» та «Люди виходять через Західні Ворота Притулку для того, щоб вмерти, та насправді вони виходять, аби жити» [10, 3]. Це є зіставленням двох думок, двох світів тощо. Параболічний роман дивує зіставленням-проекуванням, яке читач повинен здійснювати самостійно.

Отже, як бачимо, параболічний роман є складовою частиною інших літературних жанрів, але може виступати і самостійно, маючи інакомовний характер оповіді, повчальний зміст та особливу форму розповіді із подібним чи зіставленим початком і кінцем, а це є трансформацією притчі.

Трансформація притчі передбачає, поперше, заміну алегоричної оповіді з моралізаторською кінцівкою «виклад – тлумачення» на більш розвинутий сюжет роману-притчі, параболічна композиція якої слугує двоплановості створеної оповіді: конкретно-чуттєвий та сим-

воліко-алегоричний. Останній є основою для загального звучання твору. Конкретно-чуттєвий план є абстрагованим: умовний часопростір, без чуттєвої конкретики персонажі. До речі, Г. Островська в цьому вбачає параболу «...коли образ «відривається» від рамок конкретного сприйняття, створеного притчею, і набуває символічного значення, є сенс говорити про таке явище, як параболізація» [8, 6].

По-друге, у трансформованій притчі відбувається втрата моралізаторства, так як це суперечить постмодерністській літературі. Пряме повчання нівелюється різними художніми прийомами. Пряме повчання нівелюється різними художніми прийомами. Дидактичний жанр перестає бути таким. На місце дидактизму з'являється сумнів, невпевненість, розгубленість. Нема ствердження певних моральних цінностей, але й нема їх заперечення. Трансформації зазнає і інакомовлення, оскільки акцент переноситься із алегорії на символ. Це сприяє багатозначності змісту.

Сюжети, образи є полісемантичними, визначальним є першість думки, яка домінує над подіями. Обов'язковою ознакою філософського роману (а роман-парабола, як було зазначено, є філософським) В. Агеносов називає наявність філософської ідеї і конструювання такого сюжету, в якому значення мали б не розвиток подій або розкриття характерів, а можливість перевірити ідею через образи [1, 34]. Тобто композиція такого роману підпорядкована розгортанню ідеї-сюжету ненав'язливо, толерантно, через натяки, аналогію параболічної композиції, хоча багато письменників вказують, що не прагнуть доносити якісь певні ідеї.

Романи-параболи орієнтовані на побудову цілісної картини світобудови. Умовні, символічні плани романів співвідносяться з життєвими завдяки архетипам. Численними є вкраплення минулого в сучасне, яке і пояснює таємниці, зображуваного сьогодення та створює враження закінченості життя як певної системи. Минуле здебільшого постає через згадки героїв, а ще, наприклад, у «Писарі Східних Воріт Притулку» Галини Пагутяк, воно ховається в бібліотеці.

В основі параболічного роману автор вкладає оповідь, яка відривається від сучасного

авторові світу, інколи взагалі від конкретного часу, обставин, а далі, рухаючись по кривій, знову повертається до свого предмета й дає філософсько-етичне його осмислення та оцінку; у «надчасовому» міститься характеристика сучасності, окремий факт концентрує комплекс суспільних суперечностей і ставлення автора до них [12, 282]. Парабола виступає місткою і зручною моделлю розкриття важливих для письменника соціальних і етичних проблем. Зміст параболи розширюється і в результаті створюється багатозначна алегорія. Звичайно, первинним залиша-

ється філософський план твору та психологія душі героя. Більшість письменників не ставлять за ціль написати параболічний роман, але завдяки умовності сюжетної ситуації, проекції виникає твір-парабола.

Отже, як бачимо, в сучасній літературі відбувається змішування жанрових доміантів, однією з таких метажанрових категорій є роман-парабола, яка здатна в одному сюжеті проектувати наступний сюжет, втративши пряму дидактичність, через аналогії, підтекст, багатозначності символів все ж таки моралізувати.

Список використаних джерел

1. Агеносов В.В. Генезис философского романа: Учеб. пособ. / В. В. Агеносов. – М.: МГПИ им. В.И.Ленина, 1986. – 131с.
2. Барі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія/ Пітер Барі [переклад з англ. Ольги Починайко]. – К.: Смолоскип, 2008.- 358 с.
3. Бахтин М. Эпос и роман (о методологии исследования романа) // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Художественная литература, 1975. – С.447
4. Бернадська Н.І. Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція: Монографія / Н.І.Бернадська. – К.: Академвидав, 2004. – 368 с.
5. Бовсунівська Т.В.Жанрові модифікації сучасного роману. – Харків: Вид-во «Діса плюс», 2015. – 368 с.
6. Клим'юк Ю. Про естетичну природу притчі // Слово і час. – 1999. – №5. – С. 15 – 22.
7. Літературознавчий словник-довідник [уклад. Р.Т.Гром'як, Ю.І.Ковалів та ін.]. / К.: ВЦ Академія, 1997. – 752 с.
8. Островська Г. О. Інтертекстуальність як шлях проникнення у підтекст романів-парабол (на матеріалі літератури ХХ ст.) // Семантика мови і тексту. Збірник статей VIII Міжнародної конференції. – Івано-Франківськ: Плай, 2003. – С. 388-391.
9. Павлишин М. Канон та іконостас : літ.-крит. ст. / М. Павлишин ; ред. рада : Валерій Шевчук [та ін.] ; вступ. ст. Івана Дзюби. – К. : Час, 1997. – 447 с.
10. Пагутяк Галина. Писар Східних Воріт Притулку. – Львів: Піраміда, 2011. – 143 с.
11. Поліщука Я. «Українська література періоду незалежності: тенденції розвитку» // Українська літературна газета. [Ел. ресурс] Режим доступу <http://litgazeta.com.ua> (2016. – 12 січня)
12. Рябченко М. Жанрова дифузія в сучасній українській прозі (на матеріалі творів Н. Сняданко, М. Соколян, С. Пиркало) / М. Рябченко // Літературознавчі студії. – 2013. – Вип. 37 (2). – С. 279-284.
13. Сендика Р. Про культурологічну теорію жанру / Р. Сендика // Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст. / упоряд. Б. Бакули ; за заг. ред. В. Моренця ; пер. з пол. С. Яковенка. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – С. 467-491.
14. Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе / Ц. Тодоров ; пер. з фр. Є. Марічева. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 162 с.

References

1. Aghenosov V.V. Ghenezys fylosofskogho romana: Ucheb. posob. / V.V. Aghenosov. – М.: МGHPY ym. V.Y. Lenyna, 1986. – 131 s.
2. Bari P. Vstup do teoriji: literaturoznachstvo ta kuljtorologhija/ Piter Bari [pereklad z anghl. Oljghy Pochynajko]. – К.: Smoloskyp, 2008.- 358 s.
3. Bakhtyn M. Эпос у roman (o metodologhyu yssledovanyja romana) // Bakhtyn M.M. Voprosy lyteratury y estetyky. Yssledovanyja raznykh let. – М.: Khudozhestvennaja lyteratura, 1975. – S.447
4. Bernadsjka N.I. Ukrajinsjkyj roman: teoretychni problemy i zhanrova evoljucija: Monoghrafija / N.I. Bernadsjka. – К.: Akademvydav, 2004. – 368 s.
5. Bovsunivsjska T.V.Zhanrovi modyfikaciji suchasnogho romanu. – Kharkiv: Vyd-vo «Disa plus», 2015. – 368 s.
6. Klym'juk Ju. Pro estetychnu pryrodu prytychi // Slovo i chas. – 1999. – #5. – S. 15 – 22.
7. Literaturoznavchij slovnyk-dovidnyk [uklad. R.T.Ghrom'jak, Ju.I.Kovaliv ta in.]. / К.: VC Akademija, 1997. – 752 s.
8. Ostrovsjska Gh. O. Intertekstualjnistj jak shljakh pronyknennja u pidtekst romaniv-parabol (na materiali literatury KhKh st.) // Semantika movy i tekstu. Zbirnyk statej VIII Mizhnarodnoji konferenciji. – Ivano-Frankivsjk: Plaj, 2003. – S. 388-391.
9. Pavlyshyn M. Kanon ta ikonostas : lit.-kryt. st. / M. Pavlyshyn ; red. rada : Valerij Shevchuk [ta in.] ; vstup. st. Ivana Dzjuby. – К. : Chas, 1997. – 447 s.
10. Paghutjak Ghalyna. Pysar Skhidnykh Vorit Prytulku. – Ljviv: Piramida, 2011. – 143 s.
11. Polishhuka Ja. «Ukrajinsjka literatura periodu nezalezhnosti: tendenciji rozvytku» // Ukrajinsjka literaturna ghazeta. [El. resurs] Rezhym dostupu <http://litgazeta.com.ua> (2016. – 12 sichnja)
12. Rjabchenko M. Zhanrova dyfuzija v suchasnij ukrajinsjkyj prozi (na materiali tvoriv N. Snjadanko, M. Sokoljan, S. Pyrkalo) / M. Rjabchenko // Literaturoznavchi studiji. – 2013. – Vyp. 37 (2). – S. 279-284.

13. Sendyka R. Pro kulturologichnu teoriju zhanru / R. Sendyka // Teorija literatury v Poljshhi. Antologhija tekstiv. Drugha polovyna KhKh – pochatok KhKhI st. / uporjad. B. Bakuly ; za zagh. red. V. Morencja ; per. z pol. S. Jakovenka. – K. : Vyd. dim «Kyjevo-Moghyljansjka akademija», 2008. – S. 467–491.
14. Todorov C. Ponjattja literatury ta inshi ese / C. Todorov ; per. z fr. Je. Maricheva. – K. : Vyd. dim «Kyjevo-Moghyljansjka akademija», 2006. – 162 s.

SVITLANA VELYCHKO
Kropivnitsky

CONCEPT "PARABOLIC ROMAN" AS A LITERATURE-PROBLEM

The article is devoted to the study of the genre nature of a parabolic novel. Attention is paid to the poetic differences between parable and parabola. An analysis of a number of topical literary concepts in relation to the study of the specificity of the genre transformation of the parable and the parabolic novel as a modified genre is given.

Key words: genre, novel parabola, parable, novel transformations and modifications.

СВЕТЛАНА ВЕЛИЧКО
г. Кропивницький

ПОНЯТИЕ «ПАРАБОЛИЧЕСКИЙ РОМАН» КАК ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА

Статья посвящена исследованию жанровой природы параболического романа. Внимание уделяется поэтикальным различиям между притчей и параболой. Приводится анализ ряда актуальных литературоведческих концепций по исследованию специфики жанровой трансформации притчи и параболического романа как ее модифицированного жанра.

Ключевые слова: жанр, роман-парабола, притча, романские трансформации и модификации.

Стаття надійшла до редколегії 01.04.2018

УДК 821.161.2– 029:7

НАТАЛІЯ ВІРИЧ
м. Одеса
Na-ti@bk.ru

ІНФОРМАЦІЙНА НАСИЧЕНІСТЬ ХУДОЖНЬОЇ ДЕТАЛІ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ В. НЕСТАЙКА)

У статті здійснюється спроба художньо осмислити природу художньої деталі в прозі В. Нестайка. Виявлено залежність літературної техніки письменника від особливостей його художнього бачення, що є важливим моментом системного дослідження індивідуальної поетики.

Ключові слова: художня деталь, поліфункціональність, портрет, гумор, символічність.

Філологічні науки – невід’ємна складова системи освіти, що, як і кожен її аспект, у кожного народу має свій специфічний шлях становлення і розвитку. Удосконалення навчально-виховного процесу у ВНЗ сфокусовано на цілісний розвиток особистості з проекцією на життєве самовизначення та духовно-творчу активність. Широко відчиняє двері означеній проблемі художнє слово.

Особливий інтерес до художньої деталі виникає у 60–80-ті роки ХХ століття, коли в

літературознавстві актуалізуються проблеми історичної і теоретичної поетики. Саме в цей період публікується значна кількість розвідок, присвячених деталі І. Франка, М. Черемшини, Ю. Смолича, інших. Художню деталь розглядають як елемент образної системи твору, як засіб художнього узагальнення, досліджують її ідейно-естетичні функції, роль і місце серед інших засобів художнього творення. Деталь набуває повних прав громадянства як літературознавча категорія.

Розвиток літератури від найдавніших часів і до наших днів позначений складним, безперервним рухом художнього пізнання. Цей процес знаходить відбиток і в постійному поглибленні, розвитку аналітичної тенденції, індикатором якої певною мірою і слугує художня деталь. Еволюція деталі в історії літератури і у творчості окремого письменника – це ширші або вузчі проблеми історичної поетики. Проте аналітичність існує і в кожному окремому творчому акті. У ланцюгу: об'єктивна дійсність – автор – твір – читач – чи не найважливішим є процес художнього аналізу, результати якого відбиваються в системі образів і мікрообразів твору, тобто і в художніх деталях. Важливу роль художня деталь відіграє і у творах В. Нестайка.

Цілісне, багатоаспектне вивчення творчої спадщини Всеволода Нестайка є однією із нагальних проблем сучасного українського літературознавства. В. Нестайко був і залишається самобутньою мистецькою індивідуальністю зі своїм романтично-критичним баченням світу, з оригінальною поетикою художнього вираження дійсності. Перед сучасною філологічною наукою стоїть завдання чітко розставити акценти у визначенні функціональної ролі тих чи тих елементів поетики, виявити глибини механізми творення образності художнього тексту, типологічні, історико-порівняльні зв'язки, структурно-семантичну цілісність творів В. Нестайка.

«Без деталі немає письменника», – зауважував Олесь Гончар, адже вона (деталь) «виступає мірилом майстерності» [3, 58].

Самобутність та майстерність В. Нестайка як митця полягає у тому, що він бачить художній образ не в домінуючій ролі загального чи окремого, а в їх поєднанні. Через найменшу деталь, яка є сполукою образної конкретики з соціально-психологічним, він уміє розкрити глибинні таємниці характеру.

Мета статті – дослідити художню деталь у прозі В. Нестайка.

Реалізація поставленої мети передбачає розв'язання таких завдань: висвітлити поліфункціональність деталі в повістях, а також показати ідейно-естетичну роль, яку вона відіграє в текстах В. Нестайка.

Автор повістей зосереджений головним чином на психології й на особливостях сприйняття молодим поколінням дорослого

світу. Гармонійне існування з довкіллям – це теж «мистецтво» життя.

Художня деталь – загальноестетичне явище. Вона широко використовується в різних видах мистецтва. У літературному тексті художні деталі – це ключові слова, які в кожному певному висловлюванні несуть основне інформаційне навантаження та виступають «символами повідомлення». Виокремлення окремих символів повідомлення та подальше їх сполучення забезпечує розуміння інформації.

Як зазначається в літературному енциклопедичному словнику, художня деталь характеризується підвищеною асоціативністю [4, 718–719]. Це можуть бути якісь дрібниці побуту, пейзажу, портрета, інтер'єру, конкретної ситуації, а також жесту, суб'єктивної реакції, дії та мовлення, коли вона (деталь) стає предметом відтворення. Художня деталь у всіх своїх проявах є самостійним засобом вираження, що суттєво підвищує місткість та глибину тексту. З естетичного погляду художня деталь містить у собі природне протиріччя між окремим положенням її в системі численних елементів і компонентів твору та прагненням сказати більше, ніж вона – як реалія – містить у собі. Художня деталь економить образотворчі засоби, створює образ цілого за рахунок незначної його риси. Більше того, вона примушує читача включитися у співавторство. Художня деталь – це могутній сигнал образності, що пробуджує в читача не тільки співпереживання з автором, але й особисте творче прагнення. Художні деталі та внутрішні передумови організації тексту – синтетичність художнього образу, підвищене ідейне та емоційне навантаження слова, підтекст, символічне переосмислення зображаного – все це слугує імпульсом, який породжує десятки відповідей і тим самим утворює передумови, необхідні для «запуску» розуміння задуму автора твору.

Інформаційна насиченість, яка представлена в тексті семантичною та естетичною інформацією, дозволяє розглядати текст як єдність смислового змісту та мовної форми, що характеризується системністю та завершеністю виражених думок.

Серед розмаїття деталей провідна роль належить емоційно-образній, в якій органічно поєднуються авторська оцінка та акцентований характер сприйняття її читачем. Деталь у

творчому доробку В. Нестайка є одним із провідних засобів художнього зображення дійсності та виразу авторської свідомості. За Стендалем, не можна викликати сміх за допомогою загальних положень, щоб бути смішним, викликати сміх, потрібні деталі. Лише деталі дають привід для сміху [2, 21]. Цим керується і В. Нестайко. Деталь у його творах функціонує за семантично-стильовим принципом і є основою сатиричної типізації. У трилогії «Тореадори з Васюківки» кожна вжита письменником деталь підпорядкована художньому осмисленню тієї чи іншої ситуації.

Деталі в повістях белетриста поліфункціональні за своєю природою. Серед них виокремлюються: портретні, асоціативні, психологічні, символічні тощо.

Художню деталь завжди кваліфікують як ознаку лаконічного економного стилю. Мова йде не про кількісний параметр вимірюваних сумою слововживань, а про якісний – про вплив на реципієнта найбільш ефективним способом. І деталь є саме таким способом, тому що вона заощаджує образотворчі засоби, створює образ цілого за рахунок незначної його риси. Більше того, вона змушує читача включитися в співтворчість із автором, доповнюючи картину, не промальовану ним до кінця. Коротка описова фраза дійсно заощаджує слова, але всі вони автоматизовані, і зрима, почуттєва наочність не народжується. Деталь же – потужний сигнал образності, що будить у читачеві не тільки співпереживання з автором, але й власні творчі устремління.

Крім творчого імпульсу деталь несе читачеві й відчуття самостійності створеного уявлення. Читач упевнений у своїй незалежності від авторської думки, при тому, що ціле створене на підставі деталі, яка свідомо відібрана для нього художником. Ця гадана самостійність розвитку читацької думки й уяви надає повісті В. Нестайка характер незацікавленої об'єктивності. Деталь з усіх цих причин – надзвичайно істотний компонент художньої системи тексту, що актуалізує цілий ряд текстових категорій.

Проілюструємо ці надзвичайно важливі положення аналізом невеликого фрагменту із «Тореадорів з Васюківки». Щоб показати, як уміє письменник дати майже вичерпну сутнісну характеристику своїм персонажам, розглянемо кілька створених ним образів.

Ось, наприклад, образ однокласника героїв повісті Стюпи Карафольки: «Стюпу ми не любили. Він щодня чистив зуби, робив зарядку і взагалі був свиня. Коротше, він був те, що називається зразковий учень» [5, 97–98]. Або образ Явиної сусідки Книшихи: «Книшиха вважалася дуже хворою. Хвороба в неї була невігойна і дуже таємнича... Проте ця невігойна хвороба не заважала їй щодня тягати на базар важенні кошики, а на свята випивати пляшку „денатурчику“» [5, 134].

Письменнику вистачило кількох штрихів для психологічної характеристики кожного. При цьому кожен образ прочитується «у глибину», розкручується «до безконечності», а це ознака того, що письменник максимально точно виявляє психологічну сутність зображуваних персонажів. Нам відкрилась найважливіша риса художнього мислення автора – його здатність цілісно бачити характер. У свою чергу ця особливість зумовила літературну техніку художнього відтворення характеру.

В. Нестайко, характеризуючи навіть епізодичний персонаж, обходиться щонайменш двома деталями. Річ у тім, що два-три штрихи взаємоузгоджено розкривають одну й ту ж домінуючу рису характеру. Лінія, проведена через дві точки, вже отримує певне спрямування. Дві деталі одного і того ж смислового наповнення визначають хід доконструювання читачем характеру в потрібному напрямі: «Скуйовджені й пожмакані вилізли ми з-під стільців» [5, 390]. Або: «я ж піонер! Барабанщик у загоні! Я вірю в радіо, в телевізор, у космічні ракети!» [5, 167].

Крім того, дві-три одновекторні у смислово-плані деталі мовби взаємодоповнюють і взаємовисвічують одна одну, – ефект «розкручування» образу «у глибину» при читацькому сприйманні. Тут ми маємо справу з ювелірною письменницькою майстерністю. Наприклад: «Гонобобель – гостроносенький, дрібнозубий, з великими вухами, в окулярах – справді схожий, чомусь на лисичку» [5, 54]; «Він високий, худий, кощавий і весь якийсь аж світиться – волосся світле, брови світлі, вії світлі, – не зрозумієш, чи то він такий блондин, чи то сивий (років йому під сімдесят)» [5, 60].

Стає зрозумілим, що глибина бачення і розуміння письменником особистості прямо

обумовлює його систему прийомів створення художніх характерів.

Характерологічна деталь у В. Нестайка виконує свою функцію не побічно, як образотворча й уточнююча, а безпосередньо, фіксує окремі риси зображуваного характеру. Даний тип художньої деталі розосереджений по всьому тексту. Автор не дає докладної, локально-концентрованої характеристики персонажа, але розставляє в тексті віхи – деталі. Вони звичайно подаються мимохідь, як щось відоме. Весь склад характерологічних деталей, розсипаних по тексту, може бути спрямований або на всебічну характеристику об'єкта, або на повторне виділення його провідної риси. У першому випадку кожна окрема деталь відзначає іншу сторону характеру: «той самий, що заблудив у кукурудзі і вивісив дідові підштаники на телевізійній антені» [5, 307]; у другому – всі вони підпорядковані показу головної пристрасті персонажа і її поступовому розкриттю: «Прекрасна людина Павло Денисович! Коли він іде по селу, всі собаки гавкають від захоплення, а кури, гуси та інше птаство запобігливо розлітається вривнобіч» [5, 308].

Автор ретельно й обережно підготовлює висновок читача, направляючи його по віхах-деталях, розставлених у тексті. Характерологічна деталь створює враження усунення авторської точки зору, полишаючи читачеві ілюзію ідейно-естетичного самовизначення.

Деталь у В. Нестайка генетично пов'язана із категорією комічного, яка своїм корінням сягає суспільно-політичних обставин свого

часу, тісно переплітаючись з філософськими, соціальними, політико-економічними, морально-етичними категоріями: «Що таке „кандидат“, ми добре знаємо. Явина мати стала депутатом... А ці третій рік приїздять, і все ще кандидати» [5, 52]. Або: «Не забувай, що моя мама – депутат! Це теж дещо значить!» [5, 89].

Художня деталь – своєрідна ракета-носій комічного. Такому образу притаманні символічне наповнення, надзвичайна стислість і сконденсованість.

На відміну від інших видів художньої деталі (речових, портретних, пейзажних, інтер'єрних тощо) комічна деталь одночасно синтезує в собі ці різновиди і наповнює їх новим звучанням, збагачує емоційно-естетично. Твори В. Нестайка, зокрема трилогія «Тореадори з Васюківки», насичена такими значущими колоритними деталями, кожна з яких випромінює свою власну енергію і цим створює неповторну силу гумору.

Таким чином, виявлення залежності літературної техніки письменника від особливостей його художнього бачення є важливим методичним моментом системного дослідження індивідуальної поетики. У такому випадку виявляється формотворча роль художнього бачення, значно підвищується точність результатів наукового пошуку.

З огляду на те, що кожна епоха формує свою власну, специфічну картину світу, видається правомірним трактувати Слово як постійно вічний чинник становлення особистості, як джерело «освіти впродовж життя».

Список використаних джерел

1. Ананьев Б. Задачи психологии искусства / Б. Ананьев // Художественное творчество. – Л., 1982. – 243 с.
2. Большакова А. Теория автора в современном литературоведении / А. Большакова // Известия А. Серия литературы и языка. – 1998. – Т. 57. – № 5. – С. 15-24.
3. В'язовський Г. Творче мислення письменника / Г. В'язовський. – К., 1982. – С. 57-120.
4. Літературознавчий словник-довідник / [ред.-упоряд. Р. Гром'як, Ю. Ковалів, В. Теремко]. – 2-ге вид., оновлене. – К.: Академія, 2006. – 752 с.
5. Нестайко В. Тореадори з Васюківки / В. Нестайко. – К.: «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА», 2008. – 543 с.
6. Рубинштейн С. Основы общей психологии / С. Рубинштейн. В 2-х т. – Т.1. – М., 1989. – 389 с.

References

1. Anan'yev B. Zadachi psikhologii iskusstva / B. Anan'yev // Khudozhestvennoye tvorchestvo. – L., 1982. – 243 s.
2. Bol'shakova A. Teoriya avtora v sovremennom literaturovedenii / A. Bol'shakova // Izvestiya A. Seriya literatury i yazyka. – 1998. – T. 57. – № 5. – S. 15-24.
3. V'yazovskiy G. Tvorche mislennyya pis'mennika / G. V'yazovskiy. – K., 1982. – S. 57-120.
4. Literaturoznachnyy slovník-dovédnik / [red.-uporyad. R. Grom'yak, YU. Kovaliv, V. Teremko]. – 2-ge vid., onovlene. – K.: Akademiya, 2006. – 752 s.
5. Nestayko V. Toreadori z Vasyukivki / V. Nestayko. – K.: «A-BA-BA-GA-LA-MA-GA», 2008. – 543 s.
6. Rubinshteyn S. Osnovy obshchey psikhologii / S. Rubinshteyn. V 2-kh t. – T.1. – M., 1989. – 389 s.

NATALIIA VIRICH

Odessa

THE INFORMATION RICHNESS OF THE ARTISTIC DETAIL (THE WORKS BY V. NESTAYKO)

The article is an attempt to understand the artistic nature of the artistic details in the prose of V. Nestayko. The dependence of the literary technique of the writer on the features of his artistic vision is revealed, which is an important point of the system study of individual poetics.

Key words: artistic detail, multifunctionality, portrait, humor, symbolism.

НАТАЛЬЯ ВИРИЧ

г. Одесса

ИНФОРМАЦИОННАЯ НАСЫЩЕННОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕТАЛИ (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В. НЕСТАЙКО)

В статье осуществляется попытка художественно осмыслить природу художественной детали в прозе В. Нестайко. Выявлена зависимость литературной техники писателя от особенностей его художественного видения, что является важным моментом системного исследования индивидуальной поэтики.

Ключевые слова: художественная деталь, полифункциональность, портрет, юмор, символичность.

Стаття надійшла до редколегії 01.04.2018

УДК 821.161.2

ЛАРИСА ГОРБОЛІС

м. Суми

gorbolisspu@gmail.com

ДОБА І МУЗИКА КАРОЛЯ ЛІПІНСЬКОГО (ЗА ПОВІСТЮ-ФЕЄРІЄЮ ЛЕСІ БІЛИК «ПРОМЕНИ Й ТІНІ КАРОЛЯ ЮЗЕФА ЛІПІНСЬКОГО»)

У статті на матеріалі біографічної повісті-феєрії сучасної української письменниці Лесі Білик «Промені й тіні Кароля Юзефа Ліпінського» досліджуються особливості художнього моделювання образу музиканта, композитора, мистецтвознавця, фольклориста, педагога Кароля Ліпінського. З'ясовується роль хронотопних конструкцій, жанрової специфіки, системи образів у формуванні тематико-проблемного діапазону твору. Музика – як текст у тексті – виконує роль організуючого центру, характеротворчої складової повісті.

Ключові слова: біографія, музика, образ, життєдіяльність, хронотоп.

В українській літературі не зникає інтерес до біографій відомих особистостей. Активно представлений корпус творів із виразною біографічною домінантою і в сучасному письменстві, що засвідчує, наприклад, проза С. Процюка, М. Слабошпицького, І. Корсака, Р. Горак та ін., де матеріал про життєдіяльність непересічних особистостей «оздоблюється» психоаналітичним супроводом, як, скажімо, в романах С. Процюка про В. Стефаніка, В. Винниченка, А. Тесленка чи «оркеструється» голосами сучасників М. Коцюбинського, як у романі М. Слабошпицького. Дослідження біографіч-

ної прози сучасних українських письменників стосуються різних аспектів: тематичного, жанрового, образотворчого, інтертекстуального тощо. Це важливий сегмент літературного процесу, що художньо відображає маловідомі сторінки українського суспільного, культурного, мистецького життя країни.

Повість Л. Білик «Промені й тіні Кароля Юзефа Ліпінського» не була предметом спеціального дослідження. У нашій студії вперше представлено спробу системного вивчення зазначеного твору. Мета статті – дослідити особливості художнього моделювання образу

скрипалю й композитору Кароля Ліпінського у повісті-феєрії Л. Білик. Художня тканина цієї повісті спроектована в музикознавчий контекст, що показово для творів сучасної української літератури, адже «переступання міжмистецьких меж – художній феномен, який активно повертає до себе особливу увагу» [2, 9].

Це твір про любов, музику, творчість, минуле-сучасне і Львів. У біографічній повісті-феєрії Л. Білик «Промені й тіні Кароля Юзефа Ліпінського» відображено активний період творчості відомого польського скрипалю-віртуоза, композитора, мистецтвознавця, фольклориста, педагога. Обрана жанрова специфіка твору дозволяє письменниці експериментувати з часом, уносити певні корективи, сканувати ХІХ століття відповідно до своїх завдань, виводити на перший план характерне. Кінематографічність письма Л. Білик разом із активно експлуатованим потоком свідомості надає твору особливого шарму, максимально наближає нас до постаті музиканта.

Один із ключових образів твору – журналістка Регіна, наша сучасниця, яка працює над матеріалом про відомого скрипалю-віртуоза Кароля Ліпінського. Це талановита, зацікавлена минулим і постаттю Кароля дівчина, яка глибоко відчуває дух епохи, коли творив музикант, тонко розуміє неповторність таланту Кароля Ліпінського, попри те, що молодша на два століття, «два століття чужого досвіду!» [1, 31], як сама стверджує. Із Каролем Ліпінським у неї склалися довірливі стосунки, із ним їй затишно, цікаво, спокійно. Вірить в успіх проекту дівчини її коханий Ярема, будучи переконаним, що «в її інтерпретації він (скрипаль. – Л. Г.), безумовно, живе. Регіна бачить його очима сучасної людини і покаже іншим те, що може бути цікавим у долі музичного віртуоза, незважаючи на час» [1, 101]. Журналістка Регіна – своєрідне alter ego письменниці, виразник її позиції та світосприйняття. Письменниця зауважує на близькості світовідчуттів журналістки-українки ХХІ ст. з музикантом-поляком ХІХ ст.: «Поглиблена віртуальним світом, вона мандрує разом з композитором і скрипалем Каролем у часі» [1, 130]. Попри належність до різних століть, вони з особливим задоволенням блукають вулицями Львова: вона – у коктейльній сукні торгової марки PINK, він – у смокінгу з ХІХ ст.

Підсилює феєричність твору той факт, що образ Регіни-журналістки, котра, як уже мо-

вилось, є виразником думок та відчуттів авторки, збігається з образом дружини Кароля Ліпінського – Анни-Регіни. Л. Білик у примітках пояснює: «Там, де не може цілком перевтілитися (журналістка. – Л. Г.), виступає Анна-Регіна, яка уособлює образ дружини видатного музиканта – Регіни Горбачинської» [1, 130]. Таке умовне триєдине вигранення жіночого образу в повісті допомагає письменниці 1) перетинати кордони часу – з теперішнього в минуле і навспак; 2) розкривати атмосферу доби (ХІХ і ХХ ст.); 3) увиразнювати концепцію твору; 4) різнобічно представляти образ Кароля Ліпінського тощо.

Образ Анни-Регіни доповнює відомості не лише про особисте життя, а й психологію творчості скрипалю. У повісті героїня представлена як жінка, котра усіляко сприяла здійсненню таланту Кароля Ліпінського, як дружини С. Далі, Е. Ейнштейна, В. Винниченка та ін. Вона підтримувала, допомагала, розуміла, всіляко сприяла Каролю. Показовим є такий, скажімо, смисловий наголос образу Анни-Регіни, запропонований прозаїком: «...молода вже в першу шлюбну ніч знала: понад усе Кароль любитиме таки скрипку, бо це його покликання. Анна-Регіна змирилася з такою суперницею. Дорікати чоловікові – це втратити все» [1, 47]. Кароль Ліпінський – люблячий чоловік і батько; у повісті це важливі контури його особистого життя, невіддільного від творчості, проте не надто детально описані, адже площина творчості в біографічній повісті про скрипалю-віртуоза й композитора, за задумом авторки, мала бути представлена масштабно.

Опрацювавши значний масив фактажу, сприйнявши і переживши його, Л. Білик доволі вільно поводить з постатями, подіями й деталями, проте не безвідповідально. Вона поєднує те, що логічно поєднується стихією музики, як, наприклад, у випадку з Теодором Лешетицьким (Федір Осипович) – польським піаністом і педагогом, який не міг бути другом Кароля Ліпінського, бо коли народився, Ліпінському виповнилося 40 років. Але, враховуючи жанрові особливості повісті-феєрії, авторка вбачає духовну спорідненість цих двох митців, беручи до уваги низку фактів із біографій [див. про це: 1, 144–145] й виповнюючи таким чином добу стихією музики. Задіяні у творі персонажі з реального життя доповнюють вигадані Л. Білик образи Франтішека Енвера, Томека Ошерца, Мазени,

Олека, Патрика Ожеговського, Анелі, Йоланти, садівника Мирона; вони увиразнюють будні Кароля Ліпінського, відкривають грані його особистості по-новому. Скажімо, Франтішек Енвер зауважує про відмову Кароля бути капельмейстером у його маєтку («Гадає, мабуть, що керувати оркестром не гідне його» [1, 38]). Таке рішення Ліпінського – позиція людини, яка відчуває силу свого таланту. А введений у повість образ садівника Мирона випроєктовує ще одну ділянку чину Кароля – його педагогічну діяльність, відкриття школи скрипалів у Вірлові, де навчатиметься й онук Мирона.

Функцію важливого сюжетотворчого образу виконує у повісті Львів – простір творчої реалізації Кароля Ліпінського. У цьому місті родина Ліпінських мешкала з 1799 р. (20 років), а Кароль працював у капелі графа Стаженського (перша скрипка, диригент), диригентом оркестру в польському театрі Львова. Ошатний Львів представлено з особливою любов'ю й теплотою. Львів – це той життєвий простір, що, за Ш. Сент-Бевом, впливає на розвиток особистості, реалізацію митця, формує його творчий потенціал. Щира прихильність героїв і автора твору до Львова висловлюється неодноразово: «Львів дозволяє все, що знакує людину без слів, треба тільки залишатися собою» [1, 52], «...воно навчилося само дихати, само творити, само берегти спадок... Любий Львове, дай я тебе розцілюю у морду лева, дай я подихаю тобою!» [1, 66–67], «Мудро мовчить Львів. І не дивується... Місто мовчить, бо багато знає про людей» [1, 99], «...воно навчилося само дихати, само творити, само берегти спадок» [1, 66]. Це місто багато знає і про Ліпінського, бо тривалий час активно комінікувало з ним, сприяло здійсненню його як митця. Залюблений у Львів, місто, що прийняло у своє ошатне осердя його талан, Кароль-маєстро також зізнається: «Люблю Львів. Скрипка так пасує цьому місту!» [1, 28].

Географія представлена у творі й іншими назвами, що закономірно, адже йдеться про повість із біографічною складовою: Зборів, Колтів, Вірлів. Це місця присутності Кароля в різні періоди його життя й діяльності, що по-різному оприявлювалися в музиці, зберігали чи поповнювали його енергетику, примножували творчі сили. Логічно долучається до цих назв і «поза текстова географія» – міста гостролей Кароля Ліпінського, це своєрідна мережа його творчої реалізації, де звучить музика:

Кошице, Пешт, Люблін, Київ, Варшава, Лондон, Петербург, Познань, Краків, Берлін, Париж, П'яценца, Мілан, Падуя, Венеція.

Постать Кароля Ліпінського представлена в широкому світовому контексті музикантів, композиторів, акторів, письменників, священиків і громадських діячів – Т. Шевченко, І. Франко, М. Шашкевич, Н. Паганіні, Т. Падура, Ю. Добриловський, Я. Камінський, Л. Шпор, В. Залеський, Ф. Мендельсон, М. Шимановська та ін. Це ті постаті, що про них у тексті йдеться детально чи принагідно, проте вони маркують час, коли жив і працював Кароль Ліпінський, наповнюють контекст музичної культури конкретними подіями й фактами.

Важливою для осмислення значенності образу Кароля є введена в повість метаінформація. Л. Білик поводить з цим матеріалом обережно, толерантно, згадуючи прізвища та праці тих, хто цікавився творчістю Кароля Ліпінського: повість Р. та Я. Гораків «Скрипка для Ліпінського», праця Р. Горака «Кароль Ліпінський, його збірка і фонд», радіовистава «Рондо Кароля» в постановці народної артистки України Н. Сумської, картина І. Репіна «Слов'янські композитори», портрет малого Кароля авторства Ю. Рейхана, портрет маєстро Кароля Ліпінського авторства А. Рейхана, дослідження викладачки Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника О. Бахталовської «Тарас Шевченко і Кароль Ліпінський: міжнародні мистецькі взаємини». Цей зазначений у повісті матеріал підтверджує *тривалість* постаті Кароля Ліпінського в культурному просторі, допомагає увиразнити надчасовість його творчості, а також формувати концепцію твору, що відповідала б, найперше, жанру й розкривала етапи роботи Регіни-журналістки над працею про віртуоза-скрипаля Ліпінського.

Закономірною в біографічній повісті про скрипаля й композитора є представлення музики – як гри Ліпінського, як враження, як відгуки на його твори, як музикознавчі оцінки, як реакція природи, як танцювальні мелодії тощо. Музика введена в твір настроєво, насичуючи повість емоціями, звуками; вона творить фактуру повісті Л. Білик. Музика в повісті-феєрії – органічний сегмент літературного дискурсу, естетичний ідентифікатор життєтворчості Ліпінського, складова його життя, кут бачення творчої біографії. Музикант-віртуоз перебуває в солодкому полоні музики. Обрані авторкою факти, події з

життя Кароля Ліпінського разом із музикою структурно організують твір, формують його як пропорційну конструкцію. Однією з ключових характеристик Кароля є теза «Не другий Паганіні, а перший Ліпінський», що підкреслює самобутність майстерності музиканта-віртуоза, констатує його талант як незаперечний факт.

Письменниця контурно означає важливі етапи зацікавленості Кароля музикою і невідомою залюбленості в скрипку. Скажімо, красномовний епізод із дитинства, коли малий Кароль, володіючи вродженим відчуттям музики. Помічав багатозвуччя в доквіллі: «...коли я стою, то слухаю небо, а коли іду – чую землю, мені ті звуки аж от сюди западають, – він показав на груди, – і штовхають зсередини. Я мушу грати, бо інакше вони проколять мені ребра» [1, 15–16]. Згадки у творі про батька-музиканта – непрямі вказівки на природу музичних здібностей Кароля. Таких «закритих» фактів без авторських супровідних коментарів-пояснень у тексті твору чимало. Тому слід бути гранично уважним, щоб відчитувати їх і формувати повний образ Кароля Ліпінського, скажімо, розуміти його відповідальність за музику чи етику поводження зі скрипкою (пошанність, тремтливість у ставленні до музичного інструмента).

Поза текстом повісті залишився період учнівства Кароля, опанування законами й секретами музики. Проте Л. Білик, як творча особистість, глибоко розуміє, що в життєдіяльності талановитої людини не може бути дрібниць чи малозначенєвих епізодів, адже митець сприймає й розуміє світ по-особливому, відчуває музику в порухах трави, в шелесті листя на дереві чи в голосі пташок. Музика, яку виконує Кароль Ліпінський, надає повісті спокою, внутрішньої гармонії, вона ніби приборкує життєві негаразди героя. Письменниця відтворює доволі виражені епізоди змальовання образу натхненного музикою скрипача, як-от: «На підвищенні з червоного дерева – скрипаль-віртуоз. Він грає так вправно, що публіка сприймає спочатку динаміку його рук, а потім чує мелодію» [1, 54]. Уведені в повість танцювальні мотиви – це також один зі способів представлення музики Кароля Ліпінського, як, власне, і репліки поціновувачів таланту, його сучасників: «Кароль справді майстерно імпровізує», «Музика – його мова, ладна слухати цю мову день і ніч! Я ожила від її чаруючих звуків», «І мені концерт додав духу», «О, так, так, танцювальні

ритми у музиці Ліпінського відчутні. Гарний концерт!» [див.: 1, 55]. А ось оцінка його музики від Регіни-журналістки, дівчини ХХІ ст.: «Твій «Військовий оркестр», Каролу, увібрив природну красу й силу любові... в цьому творі нічого мілітарного нема. Там панує витальний рух» [1, 105].

Музика Кароля Ліпінського представлена в творі як натхнення, згусток життєствердної енергії, танцювальна мелодія, світоглядні переконання композитора, котрий вважає, що музика не любить війни, що життєствердною енергією повниться народна музика, адже «пісні простого люду композиційно довершені, гармонійні – нічого штучного! Бери і твори! Я цим жив!» [1, 105]. Енергію музики Л. Білик, продовжуючи майстерно оперувати в повісті-феєрії часом і простором, проектує на красномовний та логічно обґрунтований за законами ідейної єдності твору образ рояля на Майдані в Києві 2014 року. Тендітна постать молодого скрипача з музичної школи Зборова, яка майстерно виконувала твори Ліпінського на концерті в Польщі (так прочитується неперебутність творів композитора), викликає асоціації з Майданом: «Звучав рояль на Майдані, перемагаючи смерть від снайперських куль» [1, 86]. Ця щемлива для багатьох українців, виконана кількома штрихами мікросцена 1) актуалізує авторську позицію Л. Білик – письменниці-патріотки; 2) підкреслює значення музики на всіх етапах існування нації; 3) вводить творчість поляка Кароля Ліпінського у надчасовий український мистецький простір; 4) підкреслює неперебутність і актуальність музики польського музиканта й композитора; 5) увиразнює філософський аспект повісті.

Саме за допомогою музики авторці вдалося долучитися до творчої лабораторії Кароля Ліпінського, ество якого виповнене сумнівами, тривогою, ваганнями, митями радості й спокою. Творчість, як відомо, – складний процес, що залежить від багатьох чинників (настрою, натхнення, обставин тощо). Про це зауважують і поціновувачі таланту Кароля: «Слухав Ліпінського у Львові. Потім у Кракові. Тож зауважив, що одну й ту ж річ маестро виконував з різним настроєм. Здається, щоразу звучав зовсім інший твір» [1, 55]. Л. Білик влучними штрихами-акцентами означає різні етапи роботи Кароля Ліпінського над музичними творами, наголошуючи на таїнах несвідомого (і не поясненого ним самим), коли ефективно спрацьовують інтуїція,

уява, фантазія, пульсує внутрішня енергія і з'являються асоціації, «коли всі звуки зосереджені в ньому» [1, 34]. А сам митець зізнається: «Скрипка, як жива, прислухалася до мене [...]. Я слухав світ довкола і починав його розуміти, коли торкався струн...» [1, 35]. Кароль Ліпінський глибоко усвідомлює призначення мистецтва – утвердження в людині краси й гармонії: «...якщо є внутрішній лад, гра прозвучить [...] бо в людській душі, попри недосконалість зовнішніх виявів, завжди живе бажання краси і [...] гармонії. Чогось такого, що утверджує Божественне попри всю нашу гріховність» [1, 60]. Музика допомагає йому зрозуміти світ і себе в ньому. Лаконічні описи творчого процесу Кароля Ліпінського підсилюють філософські аспекти повісті, що художньо реалізуються в роздумах про музику, сенс і сутність життя, призначення людини на землі тощо. Ці сентенції

суголосні з авторськими поглядами, що засвідчують і останні рядки твору: «Бог кожного наділяє скарбом. Творчість будь-якого рівня дає щастя насамперед тому, хто її продукує. Це сенс життя. Саме життя! Щасливий, хто відчуває Божий світ через всевишню любов» [1, 129]. Це запрошення Л. Білик до роздумів.

Експерименти з часом і простором у біографічній повісті-феєрії Л. Білик «Промені й тіні Кароля Юзефа Ліпінського» сприяли різногранному змалюванню образу скрипаля й композитора Кароля Ліпінського, його особистого життя, творчої і педагогічної діяльності, а також музичного контексту XIX ст. За допомогою образу журналістки Регіни письменниця поєднала минуле й сучасне, конкретизувала важливість і самотність творчості митця. Заслуговує на окрему увагу дослідження інтермедіальних аспектів твору.

Список використаних джерел

1. Білик Л. Промені й тіні Кароля Юзефа Ліпінського. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2017. 176 с.
2. Маценка С. Метамистецтво: словник досвіду термінотворення на межі літератури й музики. Львів: Априорі, 2017. 120 с.

References

1. Bilyk L. Promeni y tini Karolya Yuzefa Lipins'koho. Ternopil': Navchal'na knyha – Bohdan, 2017. 176 s.
2. Matsenka S. Metamystetstvo: slovnyk dosvidu terminotvorenniya na mezhi literatury y muzyky. L'viv: Apriory, 2017. 120 s.

ЛАРИСА ГОРБОЛІС

Суму

EPOCH AND MUSIC OF KAROL LIPINSKI (BASED ON THE NOVELETTE-FAIRY «THE RAYS AND THE SHADOWS OF KAROL JÓZEF LIPINSKY» BY LESIA BILYK)

In the article, the features of artistic modeling of Karol Lipinski's image as a musician, a composer, an art critic, a folklorist and a teacher are studied on the basis of the biographical story-fairy «The Rays and the Shadows of Karol Józef Lipinski» by the modern Ukrainian writer Lesya Bilyk. The role of chronotopic constructions, genre specificity, and the system of images in forming a thematically problematic range of the story are founded out. Music is like a text in the text and serves the organizing center and the character making component of the story.

Key words: biography, music, image, life activity, chronotope.

ЛАРИСА ГОРБОЛІС

г. Сумы

ЭПОХА И МУЗЫКА КАРОЛЯ ЛИПИНСКОГО (ПО ПОВЕСТИ-ФЕЕРИИ ЛЕСИ БИЛЫК «ЛУЧИ И ТЕНИ КАРОЛЯ ЮЗЕФА ЛИПИНСКОГО»)

В статье на материале биографической повести-феерии современной украинской писательницы Лесы Билык «Лучи и тени Кароля Юзефа Липинского» исследуются особенности художественного моделирования образа музыканта, композитора, искусствоведа, фольклориста, педагога Кароля Липинского. Выясняется роль хронотопных конструкций, жанровой специфики, системы образов в формировании тематико-проблемного диапазона произведения. Музыка – как текст в тексте – играет роль организующего центра, характеротворческой составляющей повести.

Ключевые слова: биография, музыка, образ, жизнедеятельность, хронотоп.

Стаття надійшла до редакції 19. 03.2018

УДК 821.161.2

АНДРІЙ ГУРДУЗ

м. Миколаїв

gur dai@ukr.net

ВЕКТОРИ ФЕНТЕЗІЙНОГО ОСМИСЛЕННЯ ДАВНИНИ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

Уперше комплексно розглянуті принципи організації художнього простору в повісті В. Арєнева «Бісова душа, або Заклятий скарб», а також характер видозміни легендарно-міфологічного матеріалу в поемі В. Шуліко «Атлантида». Визначена специфіка інтерпретації В. Арєневим ряду структур фольклорно-міфологічного матеріалу. Виявлено тип репрезентації заголовного образу поеми В. Шуліко в плані традиції й новаторства.

Ключові слова: фентезі, вектор, інтерпретація, фольклор, легендарно-міфологічна структура, трансформація, міфотворчість.

Тенденція розвитку української літератури початку XXI ст. засвідчує недвозначний – й закономірний в зарубіжному мистецькому досвіді – вибір на користь відродження осучасненої згідно з запитами доби національної традиції в синтезі з успішними художніми моделями, зокрема масової, культури світового – як максимум і європейського та північноамериканського – як мінімум масштабу. Відповідно нинішня популярність переосмислених давньоукраїнських, язичницьких образів та пов'язаних із ними художніх конфігурацій логічна й очікувана (хоча цей корпус інтерпретацій продукується не без учнівства в зарубіжних метрів [7, 11]); як оптимальний і бажаний сценарій таких тенденцій у національному письменстві озвучувався на межі ХХ–ХХІ ст. літературознавцями і митцями (особливо цінні такі міркування тих, в особі кого поєднані художня й наукова іпостасі: Володимира Арєнева, В. і Д. Капранових, Н. Зборовської та ін.). На відміну від класики української фантастики, певні масиви якої потрапляють в об'єктив ґрунтовних досліджень (скажімо, О. Стужук [7]), динамічно поповнюваний масив фентезі вивчений аспектно. Від поодиноких праць про творчість окремих митців і полемік, рецензій чи описових інтернет-оглядів актуальних тенденцій галузі ще не зроблений перехід до системних студій про стан і характер розвитку вітчизняної фантастики і фентезі кінця ХХ – перших десятиліть XXI століття в цілому, про місце і роль

цієї літератури в відповідному зарубіжному масиві.

У спектрі варіацій на тему специфікою підходу і вибору матеріалу змалювання, автономністю в моделюванні авторської міфопоетичної реальності, стильовою тональністю й типологічною подібністю вирізняються твори Володимира Арєнева (псевдонім Володимира Пузія) і Вікторії Шуліко, що, попри художню вартісність, їх творчість аспектно потрапляє в дослідницький об'єктив (О. Славникової, В. Кривоніс, А. Гурдуза та ін.) і досі ґрунтовно не висвітлювалася. Осмислення принципів побудови художнього світу цих авторів – небагатьох із когорти вітчизняних митців, хто успішно створює оригінальний художній світ на фольклорно-міфологічній основі – актуальне й важливе в подвійній перспективі: а) літературний процес в Україні перших десятиліть XXI ст. засвідчив, крім ультрапопулярності інтерпретацій язичницьких елементів у фентезійній сфері, потребу критичної фільтрації хвилі художнього матеріалу з паралельною актуалізацією питань тотального наслідування західних літературних зразків, вибудови квазіхудожніх аплікацій як специфічного маскування в руслі постмодерністських тенденцій, коли особливого значення набуває об'єктивна оцінка художнього твору; б) митці молодшого покоління, які й самі стають прикладами для учнівства (наприклад, Дара Корній), виявляють інтерес до інтерпретацій давньоукраїнського легендарно-міфологічного

матеріалу попередників, тобто для досягнення відповідних внутрішньонаціональних генетичних зв'язків, аспектів новаторства в розвитку сучасного письменства важливий комплексний аналіз творів митців умовно першої генерації, чия презентована в форматі популярної світової практики XXI ст. міфотворчість закорінена в національний ґрунт [3, 32].

Об'єктивно вирізняються в творчому доробку Володимира Аренева і Вікторії Шуліко позначені яскравою авторською індивідуальністю й ключові для становлення митців відповідно фентезійні повість «Бісова душа, або Заклятий скарб» (2003 р.) і поема «Атлантида» (2009 р.). У пропонованій статті ці твори спільно аналізовані вперше, причому з огляду на своєрідність хронотопу повісті й поеми увага зосереджена на висвітленні природи організації міфопоетичного простору. Оскільки на перший план у «Бісовій душі...» виходить образ Нави, а в «Атлантиді» – заголовний, то метою нашої розвідки є визначення характеру репрезентації цих образів у сенсі традиції і новаторства, а також специфіки різнорівневого міфопоетичного моделювання в інтерпретації слов'янської (В. Аренев) й універсальної (В. Шуліко) картин світу в творах цих митців. Висвітленню означеної проблеми сприятимуть а) з'ясування співвідношення понять Яви, Нави і Вирію в корпусі слов'янської міфології та художньому тексті В. Аренева, а також типу інтерпретації образу Атлантиди у творі В. Шуліко; б) загальна характеристика ключових художніх вирішень авторів у видозміні ними відповідних символічно фіксованих образів в аспекті традиції й новаторства, синтезу язичницької й християнської культур.

У «Бісовій душі...» В. Аренев звертається до структури Нави, оригінально її інтерпретуючи. Специфіка світоустрою розкривається впродовж подорожі головного героя, козака-характерника Андрія Ярчука, який має виконати місію – «віднести, закласти й закопати» скарб і на своєму шляху протистоїть потойбічній силі, що полює за його «вантажем» – таємничою скринєю. У згадках Ярчука про пояснення світів його наставником будова світу постає цілісно: після смерті люди з Яви потрапляють на Господній шлях серед Рівни-

ни передсмертя. Якщо людина йде шляхом без страху й не спотворена злом, то смерть виходить із неї, душа ж іде за виднокрай. Однак деякі прив'язані до Яви, і такі душі можуть застрягти в Наві – «місці, де знаходиться Рівнина передсмертя. Бо Нав – це і світ померлих наших предків» [1, 44]. Смерть у такій людині ніби руйнується й не виходить повністю, чому і формуються інші створіння – водяники, мавки, чугайстри. Ява і Вирій тісно переплелися, і «Нав у них замість тонкої перемишки» [1, 45]. Наведена картина світоустрою дещо відмінна від концепту давніх слов'ян, в яких автор запозичує поняття Яви і Нави. У слов'ян Нава розумілася як сила, що керує темним царством, в якості простору ж із поняттям Нави співвідносили одне з трьох царств (надземне) [4, 8]. Вирій існував земний і небесний, а Вир уявлявся місцем, що пов'язує Яву і Наву [2, 67]. Тобто коли в давніх уявленнях Ява і Нава – суміжні світи, що перемишкою (місцем входження) мають Вир, то в повісті В. Аренева Ява, світ живих, пов'язана з Вирієм, де перебувають загублені душі, а поєднує їх перетинка – Нава з Рівниною передсмертя і Господнім шляхом. Оскільки в такій моделі світу простір Нави обмежений, зрозуміло, чому герой більшу частину часу подорожує у Вирії. Проте при ближчому розгляді Вирії у творі, по суті, виявляється власне давньослов'янською Навою, адже саме її «параметрам» відповідають істоти, які її заселяють, опис місцевості і сутність сили, що в ній панує. Ярчук потрапляє до Вирію через райдугу, її потенційну семантичну амбівалентність [2, 59] дозволяє реалізувати авторське вирішення: герой використовує темну райдугу, яка з'являється вночі і поєднує світи людей і духів. Місцезнаходження так званого Вирію, отже, – під землею [1, 42], причому, як зазначалося, Вирій суміжний з Явою, але ніби під нею. Вхід і шлях героїв у Вирії нагадує будову Нави, хоча й зміщено. Цікаво, що Ярчук зустрічається зі створінням, здатним існувати лише в Наві, – двоєдушцем (також іменованій у творі вовкулакою, перевертнем) Степаном Коржем, який загинув. У повісті три наведені назви синонімічні, тимчасом як у фольклорній свідомості номіновані ними істоти розрізнені [2, 128; 2, 80].

Образи Вовкограда, розташованого поряд Проклят-озера, вода якого допомагає двоєдушцям не перетворитися остаточно на звірів, та деякі інші не мають аналогів у давніх народних уявленнях і є власне авторськими. За міфологічними уявленнями, Яву від Нави відділяє ріка (частіше – Смородина з мостом Калиновим), а поряд знаходиться дім Баби-Яги. У повісті В. Аренева до структури Нави входять як елементи і ріка, і дім на курячих ніжках, проте зі зміною розташування та функцій. Образ Баби-Яги у творі відмінний від фольклорного прототипу [1, 167], прикметне введення коментарю персонажем власної зовнішності (обговорено зміну уявлень про образ із приходом на Русь християнства): «Ви виліпили мене страшною і потворною... Раніше, ще до того, як ваш багатожонець скинув у ріку кумирів, ви уявляли мене зовсім іншою» [1, 180]. Тобто на прикладі образу Баби-Яги показана трансформація класичного розуміння сил добра і зла: стереотип останнього сформувався самі люди, а воно, проте, прагне злагоди і любові (подібна видозміна легендарно-міфологічної структури (образу) чи її історії в літературі II половини ХХ – початку ХХІ ст. продуктивна: згадаймо, наприклад, монолог Тагура в романі В. Сержина «Закон Єдинорога» (1997 р.) про побудову відносин гоблінів і людей у давнім і новітнім часі тощо). У цьому випадку спостерігаємо авторське розширення міфологічного світу, створення власної моделі міфологічного персонажа, звідси, відповідно, – переосмислення і «редагування» будови всього концепту Нави.

Ще одним докорінно переосмисленим елементом Нави в «Бісовій душі» є образ берегині. Тут берегині мають вигляд оголених дівчат із довгим волоссям, «приходять... з Яв'ю розпрощавшись, через Нав...» [1, 117]. По-перше, тут розрізняємо звернення до найдавніших витоків тлумачення образу берегині, за яким образ уписується в один ряд із мавками, нявками, русалками, тобто душами мерців, затриманими в світі довше відміряного і ворожими людям. По-друге, так формується нова концепція образу берегині, перехід від образу богині домашнього затишку до образу темної істоти Нави. Видозмінено у

творі й образ смерті. У повісті це те, що присутнє в людині, з чим та народжується і, помираючи, прощається, отримуючи безсмертя душі. Помітний, отже, філософський підхід до розуміння смерті та заперечення традиційних міфологічних уявлень про неї.

Однією з особливостей трансформації уявлень про Наву в творі В. Аренева є привнесені в розуміння сутності і структури світу елементи християнства. Через це виникають відмінності в побудові й тлумаченні компонентів модельованого письменником світу й легендарно-історичного прототипу останнього. Поєднання у творі Нави з Господнім шляхом є яскравим прикладом пізнішого впливу християнства, відображеним в українському фольклорі. Саме це і змінює модель уявлюваного слов'янами світу, смислове навантаження давньої Нави, перебудову її структури: замість Нави, Яви як світів та Вирію небесного й земного як раю для богів і людей бачимо, що поняття Яви залишається незмінним; образ Нави в повісті, як уже проілюстровано, за змістом об'єднує давню Наву і земний Вирій, – так видозмінюються структура і значення відповідних слов'янських стереотипів. Вирій же небесний у творі не презентовано. Суттєвий для розуміння структури Нави в повісті образ пекла. У давньо-слов'янській міфології пекло – один із трьох елементів Нави, протиставлюваний Вирію небесному. У християнстві пекло не є елементом Нави в силу відсутності тут образу останньої. У повісті ж В. Аренева ці два концепти поєднані [1, 206–207]. Також зауважимо поєднання елементів язичницької й християнської традицій в образі самого Ярчука [2, 617]: він символічний і має дві іпостасі: характерника і людини, схожої на образ біблійного пророка чи святого: йде невідомо куди, не знаючи мети своєї подорожі (часом запитує: «Задля чого, Господи?!») [1, 207]) і сутності своєї ноші, зв'язаний обітницею (не заглядати в скриньку).

Характерним для повісті є синтез в описах Нави ознак слов'янської міфології й міфології інших народів. Особливий інтерес «Бісова душа...» викликає в силу специфічної видозміни в ній легендарно-міфологічних структур, зокрема, шляхом «дифузії» – поєднання в автор-

ській інтерпретації відомого образу рис ряду традиційних образів. Про актуальність же в сучасному літературознавстві укрупненого дослідження легендарно-міфологічних елементів у їх взаємозв'язках і сполученнях не раз говорилося.

У такий спосіб, специфіка трансформації образу Нави в повісті В. Аренева полягає в наступному: а) змінені межі і будова цієї структури; б) Вирій із раю за сутністю перетворюється в частину Нави; в) переосмислені елементи Нави, зокрема, образи її мешканців; г) наявний синтез в означеній образній варіації рис язичництва і християнства, а також поєднання традицій слов'янської (пріоритетної) та ряду інших міфологій. У силу ряду факторів «Бісова душа...» сприймається дещо наївно в контексті сучасного фентезі, окремі моменти сюжетної структури повісті схематичні. Водночас твір презентує власне національне фентезі, активне осягнення якого розпочато в Україні не так давно.

В. Шуліко у трактуванні образу Атлантиди відштовхується від звичайного для інтерпретації цієї структури технологічного підходу (зіставмо з «Кодом Атлантиди» С. Павлоу 2001 р., «Атлантидою» Д. Гиббінса 2005 р. і под.) і наукові досягнення атлантів підкреслює описово («Вони володіли таємницями Простору / І керували життям на планеті» [8, 9; 8, 162]), що зумовлено концепцією авторки. Атлантида у творі, в першу чергу, – держава духовності, керована сином Бога, протиставлена техногенному як такому, що нищить дух і ставить людину в залежність від її винаходів. Артикулює це представник знищеної планети Грон, населення якої обрало хибний шлях розвитку [8, 175]. У міфологічній традиції лексема «грон» асоціюється з постаттю Діоніса, аналогічне якому давньоукраїнське божество Бус, очевидно, пов'язане зі світом мертвих [2, 44]. У такий спосіб, образ таємничого континенту в поемі постає в результаті поєднання легенди про Атлантиду, біблійної міфології й переосмислених гіпотез щодо інопланетного впливу на еволюцію цивілізації. Зауважимо наявність у фантастиці і фентезі межі ХХ–ХХІ століть досвіду моделювання минулого через пояснення прискорення розвитку людства втручанням

інопланетних культур. Своєрідне злиття міфів Атлантиди і Біблії в художній літературі також відоме, однак у поемі В. Шуліко ця комбінація ускладнена: атланти виступають міжзор'яними посланцями людству – носіями віри і добра. За авторкою, зло приходить на Землю ззовні: атлантам протистоять асимільовані серед них вихідці зі знищеного Грону [8, 15]. Через показ опозиції світлих атлантів і властолюбних гронівців В. Шуліко досягає уособлення сил добра і зла, причому появу зла тлумачить як помилку цивілізації. Людство ж, яке атланти покликані просвіщати, перебуває в цей час у зародковому стані і гріха ще не знає. Не випадкове в поемі наголошення, що кінець Атлантиди викликаний падінням духовності частини її населення і що подібне може очікувати покоління ХХІ століття: це положення співвідноситься з віруваннями, зокрема, українців про морально-етичні причини кінця світу [2, 227].

В образах показаних дванадцяти керівників Атлантиди впізнаємо апостолів Христа; сам Правитель континенту змальований не інакше, як Ісус, а його спокутування гріхів атлантів – як жертва Ісуса. Риси Іуди і Сатани вміщує образ зрадника Моруна («Так, я є зло...» [8, 158]), причому в ряді епізодів він (або ж його прибічники) виступає переважно в одній із цих іпостасей. Наприклад, у сцені спокушання Віоли [8, 85]. Застосування прийому коалесценції міфів, дифузії їх структур дозволяє В. Шуліко запропонувати читачу не тільки нову інтерпретацію міфу про Атлантиду (її походження, місії й катастрофи; в поемі континент гине, не витримавши сили Божого слова, яке очистило його від гріха: «...Земля атлантів, гинучи, співала» [8, 188]), але й перегляд ряду культурних стереотипів. Потужний ефект психологічного впливу видозмінених у результаті дифузії традиційних образів базований на поєднанні в них властивостей і смислів окремих структур, які взяли участь у взаємопроникненні [аналогічно див.: 5, 63–64]. Оскільки ж художня валентність образу Атлантиди досить значна, стає можливою вказана в поемі мотивно-образна модифікація. Змальовуючи Атлантиду як християнський рай на землі, поетеса входить у певні протиріччя: наприклад, християнство показує як

інопланетний дарунок і наводить міркування атлантів-християн про реінкарнацію. Виходячи з тексту поеми, язичництво й світові релігії зароджуються в один час – добу Атлантиди [8, 11]. Для творчості В. Шуліко сміливий перегляд стереотипу, навіть християнського постулату, характерний (пригадаймо книгу «Сходження»), водночас відоме й її шанобливо-обережне ставлення до інтерпретацій постаті Ісуса і до нього самого як до об'єкта віри. І хоча поема «Атлантида», подібно до «Бісової душі...» В. Арєнєва, носить дидактичний характер, а її ключовий герой-оповідач закликає жити за законами любові і моралі (такі настанови пронизують творчість В. Шуліко), висвітлення легендарно-міфологічної структури в тісному зв'язку і через переосмислення канонів чинної релігії – відповідальний крок авторки. Іntenції моделювання історії в сучасній літературі входять у практику, і елемент відносної новизни тут полягає часто у ступені переосмислення історичних реалій. Наприклад, відмінні від офіційних трактування призначення пам'ятників давніх шумерської, єгипетської цивілізацій у «Коді Атлантиди»

С. Павлоу (2001 р.) тощо. Схожі й відмінні водночас, за творами В. Шуліко і С. Павлоу, причини побудови атлантами таємничих нині пам'яток архітектури народів Єгипту, майя й под..

При всій своєрідності аналізована українська поема ідейно перегукується з романами-попередженнями зарубіжних фантастів ХХ – початку ХХІ століть: «Звільненим Франкенштейном» Б. Олдисса, «Кодом Атлантиди» С. Павлоу й ін. Особливий статус у цьому ряду «Атлантида» В. Шуліко набуває через проникненість патетикою і виражене моралізаторство. Відчутна в творі й певна стилізація під українські народні думи. Водночас у силу порушуваних проблем сьогодення, зокрема, українського соціуму, твір є сучасним в усіх відношеннях.

Запропонований матеріал може бути включений до масштабних студій із вивчення перспектив розвитку українського (як національно орієнтованого, україноцентричного) фентезі, зокрема становлення творчої манери окремих митців та питань формування нової хвилі авторів фантастики і фентезі.

Список використаних джерел

1. Арєнєв В. Бісова душа : повість й оповідання. Київ : Джерела М., 2003. 288 с.
2. Войтович В. Українська міфологія. Київ : Либідь, 2002. 664 с. ; іл.
3. Зборовська Н. Код української літератури. Проект психоісторії новітньої української літератури : моногр. Київ : Академвидав, 2006. 502 с.
4. Песни птицы Гамаюн : (русские веды). URL: http://bookz.ru/authors/avtor-neizvesten/russ/page-4_8-russ.html (дата звернення: 03.02.2018 р.).
5. Гурдуз А.І. Постійність рухливого: ізоморфізм ключових традиційних образів і мотивів у літературі. *Зарубіжна література в школах України*. 2009. № 12. С. 63–64.
6. Кузьменко Д.Ф. Слов'янські відлуння у творчості Дж. Р. Р. Толкіна. *Літературознавчі студії* ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ : Вид. дім Д. Бурого. 2009. Вип. 24. С. 217–221.
7. Стужук О.І. Художня фантастика як метажанр: (на матеріалі української літератури ХІХ–ХХ ст.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури». Київ, 2006. 14 арк.
8. Шуліко В. Атлантида : поема. Ужгород : Лира, 2009. 200 с.

Reference

1. Arenev V. Bisova dusha: povist y opovidannya. Kyiv: Dzherela M., 2003. 288 s.
2. Voytovich V. Ukrainska mifolohiya. Kyiv: Lybid, 2002. 664 s. ; il.
3. Zborovska N. Kod ukrainskoi literatury. Proyeckt psykhoistorii novitnoi ukrainskoi literatury: monogr. Kyiv: Akademyv-dav, 2006. 502 s.
4. Pesni ptitsy Gamayun: (russkiye vedy). URL: http://bookz.ru/authors/avtor-neizvesten/russ/page-4_8-russ.html (data zvernennya: 03.02.2018 r.).
5. Gurdaz A.I. Postiynist rukhlyvogo: izomorfizm klyuchovykh tradytsiynykh obraziv i motyviv u literaturi. Zarubizhna literatura v shkolakh Ukrainy. 2009. № 12. S. 63-64.
6. Kuzmenko D.F. Slovyanski vidlunnya u tvorchosti Dzh. R. R. Tolkina. Literaturoznachchi studii; Kyiv. nats. un-t im. T.Shevchenka. Kyiv: Vyd. dim D. Burago. 2009. Vyp. 24. S. 217-221.
7. Stuzhuk O.I. Khudozhnya fantastyka yak metazhanr: (na materiali ukrainskoi literatury XIX-XX st.): Avtoref. dys. na zdobuttya nauk. stupenya kand. filol. nauk: spets. 10.01.06 «Teoriya literatury»; Kyiv. nats. un-t im. T.Shevchenka. Kyiv, 2006. 14 ark. URL: <http://www.nbuv.gov.ua/ard/2006/06soiuls.zip> (data zvernennya: 09.03.2018 r.).
8. Shuliko V. Atlantida: poema. Uzhgorod: Lira, 2009. 200 s.
9. Shuliko V. Voskhozhdeniye. Uzhgorod: Lira, 2009. 167 s.

ANDRIY GURDUZ
Mykolaiv

VECTORS OF FANTASY INTERPRETATION OF THE ANTIQUITY IN UKRAINIAN LITERATURE OF THE BEGINNING OF THE XXI CENTURY

For the first time principles of artistic world organization in V. Arenev's story «The Devilish Soul, or the Oath Treasure» are considered complex in the article. And also the character of legendary-mythological material modification in V. Shuliko's poem «Atlantis» is analyzed for the first time. The specific of V. Arenev's interpretation of the row of folk-lore-mythological material structures is defined. The confluence the Paganism and Christianity aspects in his fentezi-world is shown. The representation type of the header image in V. Shuliko's poem in tradition and innovation sense is defined; the Atlantis image and the other traditional images and motives interaction in this poem is lighted.

Key words: fantasy, vector, interpretation, folklore, legendary-mythological structure, transformation, mythocreation.

АНДРЕЙ ГУРДУЗ
г. Николаев

ВЕКТОРЫ ФЭНТЕЗИЙНОГО ОСМИСЛЕНИЯ ДРЕВНОСТИ В УКРАИНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ НАЧАЛА ХХІ ВЕКА

В статье впервые комплексно рассматриваются принципы организации художественного пространства в повести В. Аренева «Бесовская душа, или Заклятый клад», а также характер видоизменения легендарно-мифологического материала в поэме В. Шулико «Атлантида». Определена специфика интерпретации В. Ареневым ряда структур фольклорно-мифологического материала, показано сочетание в его фэнтезийном мире аспектов язычества и христианства. Выявлен тип репрезентации заглавного образа поэмы В. Шулико в плане традиции и новаторства, освещено взаимодействие образа Атлантиды и других традиционных образов и мотивов в поэме.

Ключевые слова: фэнтези, вектор, интерпретация, фольклор, легендарно-мифологическая структура, трансформация, мифотворчество.

Стаття надійшла до редколегії 20.03.2018

УДК 821.111-3
ХРИСТИНА ДРОГОМИРЕЦЬКА
м. Львів
Joann@i.ua

НАСИЛЬСТВО ЯК ПРОЯВ КРИЗИ РОЗРІЗНЕНЬ У РОМАНІ САЛМАНА РУШДІ «ЛЮТЬ»

У статті проаналізовано роман Салмана Рушді «Лють» та його центрального персонажа Малика Соланку, як ініціатора, який стирає розрізнення, і що пізніше приводить до так званої «жертвовної кризи». Продемонстровано яким чином за ним закріплюється така функція, він представлений як той компонент, який управляє перерозподілом «насильства» у романі. Насильство виступає своерідною сумішшю, яка скріплює символіку, його характер укріплюється, наростає, і зрештою заміняє, або стає на місце «пустот», які не мають здатності символізуватися. Те, що не змогло символізуватися будучи породженим у цьому ж символічному полі, випадає з контексту, продукує діалектичне ставлення до себе, водночас перебуваючи «в межах» і «поза межами» символики і зрештою поступово витісняється цією ж системою.

Ключові слова: розрізнення, символічна система, жертвовна криза, Салман Рушді.

Рене Жирар у праці «Насильство і священне» [2] розглядає механізм, за яким здійснюється насильство: як воно функціонує у суспільстві, набуваючи непомітних обрисів, прошиває його наскрізь і поступово виходить

із тіні з наближенням кризових ситуацій, які філософ означає через концепт «жертвовна криза». Саме з наближенням таких ситуацій насильство, як стверджує Жирар, починає все інтенсивніше виявляти себе. Його ж ознаки

стають очевидними вже тоді, коли у суспільстві стираються грані у міжсуб'єктних стосунках, тобто панівне апріорне розрізнення зводиться нанівець, і правлячим стає так звана спільна ідентичність, люди об'єднуються. В центрі ж такого об'єднання опиняється «жертва». Важливо зазначити, що автор не виводить на перший план трансцендентальний характер концепту, відмовляється від його сакралізації, даючи пояснення тому як закріпилось за суб'єктом подібне судження: *«Одним ударом колективне насильство знищує всю пам'ять про минуле; саме тому ні в міфах, ні в ритуалах жертвовний криза ніколи не постає правдивою...»* [2]. Натомість він здійснює його деконструкцію і висловлює думку про те, що: *«цінність об'єктам носіям насильства надає саме насильство: Лай не тому носій насильства, що він батько: він тому вважається батьком і царем, що він носій насильства...»* [2] При цьому Жирар говорить про амбівалентну суть насильства: з одного боку, воно виступає так званою отрутою, яка використовується за призначенням - знешкоджувати, з іншого боку, воно, як чудодійний препарат, покликане відновити рівновагу, виступаючи так званим миротворцем, завдяки якому суб'єкти досягають «катарсису», насильство знімає напругу між ними. Крім того французький філософ та літературознавець зазначає, що ці дві суті насильства не повинні змішуватися, бо у такому разі, вони втратять своє первинне ідейне навантаження, чи то призначення. Тобто Жирар виключає будь-яку можливість витворення певної «третьої субстанції» у разі змішування сутей, він наголошує і їх ситуативності. Жирар вказує на первинність насильства у бажанні: *«В якомусь сенсі немає нічого більш банального, ніж первинність насильства в бажанні. Коли нам вдається його спостерігати, ми називаємо його садизмом, мазохізмом і т.д. ми вбачаємо в ньому патологічний феномен, відхилення від чужої насильству норми, ми вважаємо, що існує нормальне і природне бажання, те бажання без насильства, від якого більшість людей ніколи далеко не відхиляються»*. Тобто філософ говорить про універсальність насильства і його включеність у символічну систему, що вибудувалась і за

участю суб'єкта. Поняття «символічної системи» розглядає французький психоаналітик та філософ Жак Лакан, маючи на увазі певну матрицю, він додає, що суб'єкт може розглядатися як діючий лише за наявності «символічної системи», що є репрезентована через виконання усталених норм та «обрядів» реальності.

Насильство виступає тим, що скріплює символічну систему. Його характер наростає і зрештою заміняє або стає на місце «пустот», лакун, що утворилися внаслідок зіткнення з реальним (за Лаканом цей етап пов'язаний часто із травмами, які не мають здатності символізуватися, не можуть бути прочитані символічною системою, то ж і не може виконатися певний «обрядовий» алгоритм). Те, що не змогло символізуватися, будучи породженим у цьому ж символічному полі, випадає з контексту, продукує діалектичне ставлення до себе, водночас перебуваючи «в межах» і «поза межами» символіки і зрештою поступово витісняється цією ж символічною системою. Жирар пояснює концепт «насильство» застосовуючи античну трагедію. Поруч з цим Еріх Фромм вивчаючи природу насильства розглядає його в динамічному зв'язку давнини та сучасності, акцентує на понятті страху, некрофільських задатків суб'єкта. Певним чином їх ідеї так само як і ідеї Жака Лакана стосовно символічної системи та функціонування суб'єктів (як систему можемо розглядати і художній твір) можуть бути продуктивними розглядаючи роман Салмана Рушді «Лють» (2001), де персонаж, на нашу думку, виступає так званим асимволічним. Тобто Рушді демонструє як за Маліком Соланкою закріплюється така характеристика: на ранньому етапі свого розвитку, персонаж здобув травму-знуцання сексуального характеру з боку вітчима, на які довгий час не спостерігалось реакції, зрештою вони вкорінили за Соланкою образ жертви. Важливим для формування його особистості стала і відсутність зв'язку з матір'ю, яка уникала близького спілкування з Маліком через відчуття провини та сорому. Все це не дає змоги суб'єкту соціалізуватися коректним чином, прийняти символічну роль у майбутньому (за Жаком Лаканом тут мова йде про роль

«батька»). Натомість Салман Рушді змальовує у романі «Лють» персонажа-«раба», якому властиво насолоджуватись. Він бере участь у первинному розподілі насолод, проте отримує цю функцію, не традиційно від матері, яка б вводила суб'єкта у цю сферу (за Жаком Лаконом саме мати виступає тим суб'єктом, який вводить у сферу латентних насолод), а віднаходить свої способи, один з найважливіших – це проектування симулятивної дійсності на основі уявного не лише у свідомості, адже цей процес має матеріальне втілення – Малік Соланка – автор лялькового шоу. І відтак він представлений: як той компонент, який управляє перерозподілом «насильства» у романі «Лють». Він – ініціатор, що стирає розрізнення, і що пізніше приводить до так званої «жертвовної кризи». **Метою** цієї наукової роботи є виявити основні аспекти «насильства», в основному інтерпретовані через образ персонажа Маліка Соланки у романі «Лють», проаналізувати їх функціонування, на фоні соціокультурної, символічної романної картини зображеної Салманом Рушді.

Суб'єкти, що є включеними у певну символічну систему перебувають у горизонтальних зв'язках відносно один одного. Їх стосунки спровоковані міметичним чином, тобто вони взаємспровоковані та взаємозалежні. При цьому будь-яка символічна система продукує розрізнення, витворюючи діалектичні зв'язки. Та водночас виникають фактори, які не вкладаються у «систему», і ніяким чином не можуть символізуватися, що свідчить про неспроможність «системи» як такої, про її слабкість. За таких умов те, що існувало раніше, стає неможливим, і ваги набуває, нерозрізнення, ототожнення, що зрештою руйнує ефемерний пласт цілісності символічного. В результаті цього зв'язки, що раніше характеризувались горизонтальністю стають вертикальними, через те що суб'єкти ніби спостерігають свої помножені копії, тобто вони вони спрямовують свою увагу на певний об'єкт, якого наділяють ознакою «цапа відбувайла», намагаючись отримати розрядку. У романній картині, представленій Салманом Рушді, ми спостерігаємо персонажа, який умовно виступає своєрідним «хранителем»: він стоїть на межі між символічним та реальним. Малік

Соланка наділяє вітчима означуваним «батька», таке означення «батька» допомагає впорядкувати його дійсність, що є типовим для будь-якого суб'єкта, оскільки він прагне до цілісності, до так званої правильної форми: *«We are Solankas now,” his mother rebuked him. “It doesn't matter about that person who never existed and who certainly doesn't exist now. Here is your true father, who puts food on your plate and clothes on your back. Kiss his feet and do his will»* [4], але варто зазначити і те, що суб'єкту важко перенести її неможливість існування, усвідомлення того, що немає завершеності спричиняє невроз. Ми бачимо, що від початку суб'єкт тяжіє до цілісності, і лише певні порушення у процесі його розвитку, тут мова йде про долатентні стадії, викликають нелінійне сприйняття реальності, можемо навіть стверджувати, асимволічне сприйняття.

Символічне будується з системи розрізрень. Є певні фактори, які стирають розрізнення, серед них вирізняють інцест: *«Взаємність насильства, що зуміла поглинути навіть відносини між батьком і сином, стає всеохоплюючою. І самим остаточним чином вона ці відносини поглинає, якщо зводить їх до суперництва ... Інцест – це теж насильство, насильство межове і, отже, межове руйнування відмінності»* [2]. Варто розглянути інцест не лише у вузькому традиційному розумінні (Едіп та Іокаста), у нашому випадку (Малік Соланка і його вітчим), де психологічні ролі закріплені у символічному трактуванні сім'ї за «батьком» та «сином» руйнуються, стираються розрізнення. Роман Салмана Рушді «Лють» побудований таким чином, що не відразу стає зрозумілим причинно-наслідковий зв'язки «події», та і сама «подія» прихована під пластами метафоричних образів, того, що могло б статися, де важливість «події» підкреслюється й можливими негативними наслідками: *«At first he couldn't look his story in the eye, could only come at it sideways, by talking about the bougainvillea creeper climbing over the veranda like an Arcimboldo burglar, or like your stepfather at your bedside in the night. Or else he described the crows that came cawing like portents to his windowsill, and his conviction that he would have been able to understand their warnings if only he weren't so unintelligent, if only*

he could only have concentrated a little harder, and then he could have run away from home before anything happened» [4]. Цей епізод демонструє, як суб'єкт опиняється поза межами певної символічної системи і в подальшому намагається витворити власний уявний світ. Будучи компонентом асимволічним, Малік Соланка все ж наділений іншою функцією; автор наголошує на тому, яку важливість має для персонажа можливість «насолоджуватись», перебуваючи в рамках створених ним ілюзій, притаманна риса жіночому образу (за Жаком Лаканом). Соланка – фемінізований, подібно до бартівського «закоханого». Проте мова йде не про гендерний зсув, а лише про психологічну роль, яку він приймає вступаючи у стосунки: «*Хто, якщо тільки не жінка, яка не спрямовується до жодного об'єкта – хіба тільки до ... дару? Якщо, тому чи іншому закоханому вдається ще й «любити», то лише тому, що він фемінізується, вступає в жіночий клас великих Доброзичливих Коханих»* [1]. Важливим аспектом цього процесу є той факт що, розподіл «насолод» здійснюється у суб'єкта через «матір», у цьому випадку спостерігаємо її викривлене сприйняття.

Якщо розглядати стосунки Маліка Соланки з жінками у Нью-Йорку, то він деперсоналізується автором, певним чином, виключаючи часто еротичний компонент: «*Заперечуючи статеву специфіку любовного почуття, Барт здійснює регресію, повернення на дофалліческу стадію розвитку особистості: в доедіповському світі, де немає Батька, нейтралізується владна складова еротичного потягу, і в прагненні злитися з Матір'ю немає нічого специфічно «чоловічого» або «жіночого», він робить інший крок: «який має вже не тільки психічний, а й соціальний зміст, – він отожднює, зрівнює по «тональності» гетеро- і гомосексуальні види любовного почуття»* [1]. У перших нью-йоркських стосунках з Мілою ми спостерігаємо ситуації, де персонаж проводить години поруч зі своєю подругою лежачи у неї на колінах, і таким чином звільняється на певний час від приступів люті: «*Her physical memory was extraordinary. Each time she visited him, she could take up exactly the position on his cushioned lap that she had reached at the end of her last visit. The placing of her head*

and hands, the tightness with which her body curled into itself, the exact weight with which she leaned against him: her high-precision remembering, and infinitesimal adjustment, of these variables were themselves prodigiously arousing sexual acts. For the veils were falling away from their play, as Mila showed Professor Solanka with each (daily more explicit) touch. The effect on Professor Solanka of Mila's strengthening caresses was electric all right, at his age and in his situation in life he had not looked to receive such benison ever again. Yes, she had turned his head, had set out to do so while pretending to be doing nothing of the sort, and now he was deeply enmeshed in her web. The queen webspyder, mistress of the whole webspyder posse, had him in her net» [4]. Подруга Маліка викликає суперечливі відчуття: з одного боку турботливої жінки, а з іншого істоти, яка намагається його повністю поглинути, і якій він не здатен опиратися.

Як бачимо, автор зображає потребу суб'єкта компенсувати відсутній зв'язок з матір'ю за рахунок його стосунків, що в подальшому стане ґрунтом, на якому проростатимуть ілюзії персонажа викликаючи відчуття неперервного циклу, круговороту життя, де одна ілюзія заміщає іншу, лише для того щоб процес «цілісності» міг бути легалізованим: «*he'd bought in thirty years, and feeling as if she were his parent and he a boy of Asmaan's age-well, perhaps just a little older—she turned to him, bent down a little, for in her heels she was at least six inches taller than he, and actually took his face in her hands. “Here you are, Professor, at the very beginning of things. Looking good, too. Cheer up, for Chrissake! It's good to make a new start.” All around them a new cycle of Time was being initiated. This was how everything had begun: boom! Things flew apart. The center did not hold. But the birth of the universe was a feel-good metaphor. What followed it was not mere Yeatsian anarchy. Look, matter clumped with other matter, the primal soup grew lumpy. Then came stars, planets, single-cell organisms, fish, journalists, dinosaurs, lawyers, mammals. Life, life. Yes, Finnegan, begin again, Malik Solanka thought. Finn MacCool, sleep no more, sucking your mighty thumb. Finnegan, wake»*. Малік Соланка, сам довгий час приймає і розвиває у собі латентні насолоди, що склалися під впливом його уявного, та зрештою

можемо спостерігати, як вони видозмінюються та починають тяжіти до символічного, проте не витримують критики і повертаються у первинний стан. Салман Рушді зображає так звані коливання стану персонажа, його емоційну нестабільність: «*Solanka's hands itched. Even his skin was betraying him. He, whose baby-bottom skin had always caused women to marvel and to tease him for having led a life of cosseted ease, had begun to suffer from uncomfortable raw eruptions along his hairline and, most awkwardly of all, on both hands. The skin reddened, puckered, and broke*». З одного боку він тяжіє до латентної насолоди, притаманній жіночому образу, в яку час від часу вривається стереотипна маска, яка прагне за всяку ціну закріпитися на «обличчі» персонажа, оскільки так званий вироблений уявний фон набагато сильніший, то не дозволяє їй закріпитись надовго, персонаж ніби її весь час «знімає», що викликає ефект миготіння, відбувається зіткнення: в ілюзію та напівсон, в якому перебуває персонаж входить реальність, і вже її Соланка трактує користуючись відомим йому уявним апаратом, і структурує її відповідно до нього.

Еріх Фромм у праці «Анатомія людської деструктивності» прослідковує закономірності формування та дає етимологічну характеристику поняттю «насильства», він наводить історичні факти, за якими агресія не завжди була супровідною до суб'єкта, існували періоди, коли вона знаходилась осторонь міжсуб'єктних стосунків. Такі періоди характеризуються домінуванням матриархату: «*Є цікаві факти, які свідчать про соціальний устрій суспільства епохи неоліту, що не має явних слідів ієрархії, придушення або яскраво вираженої агресивності. Гіпотеза про те, що неолітичне суспільство (принаймні, в Анатолії) було в основному миролюбним, стає ще більш імовірною у зв'язку з фактом, що анатолійські поселення мали матриархальні (матріцентриські) структури. І причину це слід шукати в життєствердній психології, яка, на переконання Бахофена, характерна для всіх матриархальних товариств*» [3]. Що безсумніву підтверджує і психоаналітичне трактування «жіночого» образу, як все ж таки не деструктивного компоненту, що

вводить суб'єкта в поле насолоди. Але не варто забувати про те, що «жіноче» має діалектичну природу, тобто його притаманні взаємозаперечувані твердження. Читаємо у Фромма: «*У міфологічній і релігійній літературі ми зустрічаємо досить багато матеріалу, що ілюструє двоїстий характер ролі матері: з одного боку, богиня творення (родючості і т. д.), А з іншого – богиня руйнування. Так, Земля, з якої створена людина, ґрунт, на якій ростуть всі дерева і трави, – це місце, куди повертається тіло після смерті; лоно Матері-землі перетворюється в могилу. Класичний приклад двоїлої богині – індійська богиня Калі, яка одночасно є богинею життя і богинею руйнування*» [3]. У романі «Лють» подібним чином Малік Соланка трактує жіночі образи, цей так званий схематизм застосовується до всіх жіночих персонажів, всі вони не позбавленні своєрідного сприйняття: «*What if she was hungriest for what he feared most, the goblin anger within? For she was driven by fury also, he knew that, by the wild imperative fury of her hidden need. At that moment of revelation Solanka could easily have believed that this beautiful, accursed girl, whose weight was moving with such suggestive languor on his lap, whose fingertips touched his chest hair as faintly as a summer breeze and whose lips were working softly at his throat, might actually be the very incarnation of a Fury, one of the three deadly sisters, the scourges of mankind.*», – сприйняття, яке висвітлює зіткнення персонажа з реальним, саме реальне викликає у нього відчуття огиди, уже не замаскованої у красу: «*Fury was their divine nature and boiling human wrath their favorite food. He could have persuaded himself that behind her low whispers, beneath her unfailingly even tempered tones, he could hear the Erinnyes' shrieks*» [4] і далі: «*He had glimpsed a possible new incarnation of his living doll—in which Mila was Circe, and at her feet sat her oinking swine—but now he pushed that dark vision aside*». Тобто, як може здатися персонаж, Малік Соланка, не позбавлений здатності продукувати розрізнення. Його проєкція зовнішнього світу повстає цілісною, або такою, яка тяжіє до цілісності. Таким чином, автор зображає персонажа водночас приналежним до суспільства зображеного у романі, але з іншого боку, не варто

недооцінювати факт «травми», який певним чином відсторонює персонажа від суспільства.

Агресивність, якою наділяє Маліка Соланку автор, можемо трактувати як прояв страху, за Еріхом Фроммом: «*Страх, як і біль, - це дуже неприємне відчуття, і людина намагається за всяку ціну його позбутися. Є багато способів подолання страху. Наприклад, медицина, секс, сон або спілкування з іншими людьми. Але одним з найдієвіших прийомів витіснення страху є агресивність. Якщо людина знаходить сили з пасивного стану страху перейти в напад, тут же зникає болісне відчуття страху*» [3]. Вищезгадане відчуття поєднується у персонажа з неймовірною дієздатністю. Ми можемо спостерігати моменти, коли він перебуває у бездіяльності переповнений люттю, і вже згодом спостерігаємо його емоційні підйоми, що супроводжуються активністю, зокрема Соланка вигадує нові проекти, роман і т.д. З приводу цього Фромм зазначає, що суб'єкт у сучасному світі щоб не піддатись відчаю постійно повинен продукувати певні дії або діяльність, як таку, бути ефективним. Хоча сучасне сприйняття терміну «ефективність» - викривлене. Бути ефективним на сучасний лад значить приносити успіх, що не корелює з первинним значенням «робити». Бути ефективним – щось реалізувати, бути дієздатним, бути дієвою функціональною істотою. Як результат бути дієздатним – це існувати. Я існую, тому що щось роблю.

З іншого боку, потрібно усвідомлювати те, що Малік Соланка – це репрезентація механізму, що руйнує символіку, іншими словами, він виступає своєрідним Локкі. Проте в цьому випадку мова йде аж ніяк не про моральні якості персонажа, перед нами лише його функціональність. А функціонує він як лакуна: «*He felt like a drone, or a worker ant. He felt like one of the shuffling thousands in the old movies of Chaplin and Fritz Lang, the faceless ones doomed to break their bodies on society's wheel while knowledge exercised power over them from on high. The new age had new emperors and he would be their slave*» [4]. Адже за твердженням Рене Жирара образ батька виконує функцію, за якою свідомість суб'єкта стає символічною, саме за його допомоги можемо говорити про розрізнення: «*Опис Малиновського пока-*

зує, що схожість з батьком потрібне – парадоксальним чином – тлумачити в категоріях відмінності. Відмінності між кровними родичами вносить батько; він – в буквальному сенсі носій відмінності, і за різницею тут потрібно визнати, в числі іншого, фалічний характер, виявлений психоаналізом» [2]. Соланка, як відомо, віднаходить образ батька не відразу, і втілений він дещо ідеалізовано, в образі рятівника, що позбавив його знущань вітчима. Оскільки його символічна «схема» перебуває під могутнім впливом уявного, то суб'єкт не здатен її осягнути, вона залишається для нього певним сакральним об'єктом, певним утопічним явищем: «*When a man without faith mimicked the choices of the faithful, the result was likely to be both vulgar and inept. Professor Malik Solanka donned no loincloth, picked up no begging bowl. Instead of surrendering himself to the fortune of the street and the charity of strangers, he flew business class to JFK, checked briefly into the Lowell, called a real estate broker, and speedily lucked out, finding himself this commodious West Side sublet. Instead of heading for Manaus, Alice Springs, or Vladivostok, he had landed himself in a city in which he was not completely unknown, which was not completely unknown to him, in which he could speak the language and find his way around and understand, up to a point, the customs of the natives. He had acted without thinking, had been strapped into his airline seat before he allowed himself to reflect; then he'd simply accepted the imperfect choice his reflexes had made, agreed to proceed down the unlikely road onto which his feet, without prompting, had turned. A sanyasi in New York, a sanyasi with a duplex and credit card, was a contradiction in terms. Very well*». Салман Рушді натомість висмією сучасного саньясина Маліка, який попри свої чисельні намагання так і осягає зречення як такого, все ж для персонажа «зречення» має примусовий характер і певним чином пов'язане із втечею щоб зберегти за собою можливість «насолоджуватись».

Як можемо спостерігати, персонаж роману Салмана Рушді «Лють» не є фактором, через який у романі продукуються розрізнення, він представляє деструктивний елемент, який веде до так званої «жертвовної кризи». Його нарцисизм має руйнівний характер.

Форми поведінки персонажа нашоувують на думку, що йому притаманні некрофільські задатки (за Еріхом Фроммом). Перш за все, він оберігає свій простір з особливою пильністю від нечистот, тут, мова йде не лише про фізичне їх вираження, а про моральне, зокрема, в епізоді, де Соланка протиставляється лайливому таксисту. Крім того, персонаж, як відомо, творець лялькових шоу, розробник віртуальних, штучних світів. Автор зображає трепетне ставлення персонажа до своїх творінь, їм виділене спеціальне приміщення, до його уподобань призириливо ставиться перша дружина. За твердженням Еріха Фромма, коли той розглядає ознаки індустріальної людини, яку не цікавить природа, а лише механічні, неживі артефакти, зокрема захоплення чоловіками машинами: *«Зрозуміло, авто не можна назвати об'єктом сексуального інтересу, але цілком можна стверджувати, що це об'єкт любові: життя без авто представляється людині часом більш нестерпним, ніж життя без дружини. Хіба така "любов" до авто не переконлива прикмета збочення»* [3]. Вже було згадано яким чином відображає Салман Рушді жіночі персонажі у свідомості Маліка Соланки, вони зберігають відтінок ляльковості, які етимологічно можна віднести до періоду дитинства персонажа, коли той втратив зв'язок з «батьками» і відкрив для себе уявний світ ляльок, де віднаходив насолоду: *«Solanka began to allow himself to see her as his creation, given life by some unlooked-for miracle and caring for him, now, as might the daughter he'd never had. Then a slip of the tongue let out his secret, but Mila seemed not at all put out»* [4]. Зрозуміло, що Соланка зображений, як той, хто руйнує символічні розрізнення, ототожнюючи реальність, сам же ж залишається осторонь цієї реальності. Вона має для нього штучний характер, персонаж насолоджується створенням її симулякрів, що підносять у квадратну степінь, підкреслюють його некрофілію. Попри те, що йому видається, що створює неповторні сутності, врешті, вони є лише копіями: *«The Professor's artificial life-forms were string-free from the start. They walked and talked: they had stomachs.» sophisticated fueling centers that could process ordinary food and drink, with solar-cell backup systems that enabled them to stay alert, and work, for longer hours than any flesh-and-*

blood human being. They were faster, stronger, smarter—"better," Kronos told them—than their human, antpodean hosts. "You are kings and queens," he taught his creatures. "Carry yourselves well. You are the masters now." He even gave them the power to reproduce themselves. Each cyborg was given his or her own blueprint so that it could, in theory, endlessly re-create itself in its own image. But in the master program Kronos added a Prime Directive: whatever order he gave, the cyborgs and their replicas were obliged to obey, even to the point of acquiescing in their own destruction. should he deem that necessary. He dressed them in finery and gave them the illusion of freedom, but they were his slaves. He gave them no names. There were seven-digit numbers branded on their wrists, and they were known by these».

Найяскравіше кризу абсолютної руйнації розрізненнь можна спостерігати в епізоді, де мешканці Ліліпут-Блефуск розгулюють вулицями у масках кіборгів Соланки, зображаючи ототожнення наочно. Це ж і є кульмінаційним моментом у романі і репрезентує собою «жертвну кризу», та в результаті якої помирає не Малік, а його подруга Ніла (показана у романі як ідеальна жінка з малим зовнішнім недоліком), яка також перебуває поза межах символічної системи. Разом з Маліком вони стоїть осторонь, до того ж вона через безпосередній зв'язок з Соланкою репрезентує часткову його смерть. Це пояснює чому Соланку чекає самотність. Як стверджує Рене Жирар: *«Для того, хто всередині системи, є тільки відмінності; для того, хто зовні, навпаки, – тільки тотожність. Зсередини не видно тотожність, а зовні не помітні відмінності. Однак ці дві перспективи не рівні одна одній. Внутрішню точку зору завжди можна включити в зовнішню; а зовнішню у внутрішню – не можна»* [2].

Отож, Салман Рушді у романі «Лють» представляє асимволічний образ втілений у персонажі – Маліку Соланці, який характеризується деструктивністю та ознаками некрофільії, поруч з цим він же виступає, як компонент за допомогою якого у романі здійснюється перерозподіл насильства. Персонаж – носій насильства, яке інтерпретоване через руйнацію розрізненнь та витворення симулякрів дійсності, що набувають більшої ваги, і витісняють дійсність, як таку.

Список використаних джерел

1. Барт Р. Фрагменты речи влюбленного [Электронный ресурс] / Ролан Барт. – Режим доступа : <http://www.universalinternetlibrary.ru/book/7794/ogl.shtml>
2. Жирар Р. Насилие и священное / Рене Жирар ; пер с франц. Г. Дашевского. Изд. 2-е, испр. — М. : Новое литературное обозрение, 2010. - 448 с.
3. Фромм Э. Анатомия человеческой деструктивности [Электронный ресурс] / Эрих Фромм. – Режим доступа : <http://fictionbook.ru/static/trials/00/14/81/00148101.a4.pdf>
4. Rushdie S. Fury [Electronic resource] / Salman Rushdie. – Access mode : http://royallib.com/read/Rushdie_Salman/Fury.html#0

References

1. Bart R. Frahmenty rechy vlublonnoho [Elektronnyi resurs] / Rolan Bart. – Rezhym dostypa: <http://www.universalinternetlibrary.ru/book/7794/ogl.shtml>
2. Zhyrar R. Nasylye y sviaschennoe / Rene Zhyrar ; per s frants. H. Dashevskoho. Yzd. 2-e, yspr. – M.: Novoe lyteraturnoe obozrenie, 2010. – 448 s.
3. Fromm E. Anatomia chelovecheskoyi destruktynosty [Elektronnyi resurs] / Erykh Fromm. - Rezhym dostypa: <http://fictionbook.ru/static/trials/00/14/81/00148101.a4.pdf>
4. Rushdie S. Fury [Electronic resource] / Salman Rushdie. – Access mode : http://royallib.com/read/Rushdie_Salman/Fury.html#0

CHRISTINE DROHOMYRETSKA

Lviv

VIOLENCE AS A MANIFESTATION OF THE DIFFERENCE CRISIS IN SALMAN RUSHDIE'S NOVEL "FURY"

The article analyzes Salman Rushdie's novel "Fury" and its main character Malik Solanka, as the initiator who erases the distinctions, and later leads to the so-called "sacrificial crisis". It is demonstrated how this function is fixed by him, he is represented as the component that manages the redistribution of "violence" in the novel. Violence acts as a kind of mixture that binds the symbolic system; its character is strengthened, increases, and eventually replaces, or puts into the place of "emptiness" that does not have the ability to symbolize. What could not be symbolized as being generated in the same symbolic system falls out of context produces a dialectical attitude towards itself, while being "within" and "beyond" symbols and eventually being gradually replaced by the same system.

Key words: difference, symbolic system, sacrificial crisis, Salman Rushdie.

КРИСТИНА ДРОГОМИРЕЦЬКА

г. Львов

НАСИЛИЕ КАК ПРОЯВЛЕНИЕ КРИЗИСА РАЗЛИЧИЙ В РОМАНЕ САЛМАНА РУШДИ «ЯРОСТЬ»

В статье проанализированы роман Салмана Рушди «Ярость» и его центральный персонаж Малик Соланки, как инициатор, который стирает различия, и позже приводит к так называемому «жертвенному кризису». Продемонстрировано каким образом за ним закрепляется эта функция, он представлен как тот компонент, который управляет перераспределением «насилия» в романе. Насилие выступает своеобразной смесью, которая скрепляет символику, его характер укрепляется, нарастает и в конце концов заменяет, или становится на место «пустот», которые не имеют возможности символизироваться. То, что не смогло символизироваться, будучи рожденным в этом же символическом поле, выпадает из контекста, продуцирует диалектическое отношение к себе, одновременно находясь «в пределах» и «вне» символики и в конце концов постепенно вытесняется этой же системой.

Ключевые слова: различие, символическая система, жертвенный кризис, Салман Рушди.

Стаття надійшла до редколегії 12.04.2018

УДК 801.3:8020

НАТАЛИЯ ЕРЕМЕЕВА

г. Черкассы

nata5455@ukr.net

АРХЕТИПЫ КОЛЛЕКТИВНОГО БЕССОЗНАТЕЛЬНОГО КАК ЭЛЕМЕНТЫ ИНФОРМАЦИОННОГО ПОЛЯ АНГЛИЙСКОЙ НАРОДНОЙ СКАЗКИ

Английская народная сказка рассматривается нами как информационное концептуальное пространство, как прототипическая, представленная текстовым знаком категория, имеющая определенные закономерности своей структуризации. Информационное поле английской народной сказки состоит из целого ряда концептов, важная роль среди которых отводится архетипам коллективного бессознательного. Именно на них зиждется концептуальная модель сказки. Под архетипом понимаются универсальные паттерны (модели), вытекающие из коллективного бессознательного, общего для всего человечества. На языке современной когнитивной лингвистики архетипы К. Юнга можно назвать ментальной основой для формирования структур представления знаний. Способами проявленности архетипов бессознательного являются религии, мифы, легенды и исследуемые нами сказки. Представляется возможным предположить, что ряд концептов, объективированных в английской народной сказке, могут быть соотнесены с такими выделенными К. Юнгом архетипами, как «самость», «дух», «анима», «анимус» и «троица».

Ключевые слова: английская народная сказка, информационное концептуальное пространство, архетипы коллективного бессознательного, концептуальная модель сказки, ментальная основа, структуры представления знаний, самость, дух, анима, анимус, троица.

Сказочный текст есть триединый макрознак, имеющий традиционную форму выражения, каноническую форму содержания и относительно стабильную иллокутивную направленность, суть которой состоит в формировании у читателя высоких нравственных идеалов и ценностей. Эти три аспекта сказки были предметом достаточно подробного анализа в лингвистике текста [2; 3; 5; 6]. Проблема семантики сказочного текста получила освещение в работах по семиотике, где в качестве базовых фигурируют теоретические положения, сформулированные В. Я. Проппом [9]. При всей глубине анализа, осуществленного В. Я. Проппом и его школой, нельзя не отметить его сосредоточенность на отдельных моментах (прежде всего – функциях персонажей), получивших детальное описание, и в то же время, не дающих достаточно четкой развернутой картины того, что собой представляет общая модель содержания сказочного текста – модель, в которой персонажи, их функции, атрибуты, мотивы и результаты действий сосуществуют в единой системе. Для построения такой модели, по всей вероятности, необходим особый, новый мето-

дологический аппарат, дающий доступ к комплексному анализу информационных структур, стоящих за знаками языка и речи. Появление такого аппарата связано со становлением новой парадигмы теории языка – когнитивной лингвистики как области исследований, направленных на выявление способов получения, обработки, хранения вербализованных знаний. При решении проблемы хранения вербализованных знаний в когнитивной лингвистике используется метод концептуального моделирования, то есть формального представления информационных блоков, проявленных в семантике единиц языка и речи. В отличие от семантического анализа, концептуальный анализ имеет дело с информационными сущностями более высокого уровня абстракции, с понятийными категориями, под которые могут быть подведены различные выражаемые языком значения.

В силу своего обобщающего характера, концептуальный анализ имеет явные точки пересечения с анализом семантики текста, так как таковая представлена не отдельными значениями языковых единиц, а их категориальными обобщениями. Сказанное остается

справедливым и для семантики сказочного текста. Концептуальный анализ позволяет систематизировать и дополнить существующие в этой области наработки В. Я. Проппа и его последователей, а кроме того – предложить новые ракурсы рассмотрения проблемы.

Осуществленное нами исследование выполнено на материале английских народных сказок (103 аутентичных текста). Английская народная сказка (далее АНС) рассматривается нами как информационное концептуальное пространство, как прототипическая, представленная текстовым знаком категория, имеющая определенные закономерности своей структуризации. Информационное поле АНС состоит из целого ряда концептов, важная роль среди которых отводится архетипам коллективного бессознательного. Именно на них зиждется концептуальная модель сказки. Предметом нашего исследования в данной статье являются архетипы коллективного бессознательного, которые составляют один из многогранных элементов информационного поля АНС. Основная цель исследования заключается в изучении и интерпретации символических образов таких архетипов, как «самость», «дух», «анима» и «анимус». Тем самым в народной сказке как архаичном тексте, содержащем меньший слой напластований более поздних культур можно проследить глубинный уровень подсознания, где возможно и формируются общие контуры концептуальной системы мышления. Новизна нашего исследования состоит в выявлении этих общих контуров концептуальной системы мышления с помощью анализа теории архетипов.

Человеческая личность состоит из сознания и всего того, что им покрывается, а также из расплывчатых глубинных пластов бессознательной психики. Если сознание можно более или менее ясно определить и очертить, то целостность человеческой личности необходимо признать недоступной для полного описания. Другими словами, каждая личность содержит в себе некую беспредельную и не поддающуюся определению часть, ибо ее сознательная и наблюдаемая часть включает в себя ряд неизвестных факторов, образующих то, что мы называем бессознательным [12, 156–157].

Понятие «архетип» опосредованно относительно к *representations collectives*, в которых оно обозначает только ту часть психического содержания, которая еще не прошла какой-либо сознательной обработки и представляет собой только непосредственно психическую данность [12, 158]. Иными словами, под архетипом понимаются универсальные паттерны (модели), вытекающие из коллективного бессознательного, общего для всего человечества. Архетип – это генетически исследуемый «первобытный образ» или, скорее, тенденция к образованию представлений, воплощающихся в морфологических образах или мотивах, – представлений, которые могут значительно колебаться в деталях, не теряя при этом базовой схемы [6, 62]. В сущности архетип является инстинктивным вектором, направленным трендом, характеризующийся собственной побудительной специфической энергией. Это дает ему возможность как производить осмысленную интерпретацию (в собственном символическом ключе), так и вмешиваться в данную ситуацию со своими собственными импульсами и «мыслительными образованиями» [12, 65–73]. Непредставимый сам по себе архетип проявляется в сознании следствием самого себя, в качестве архетипических образов и идей, задавая при этом общую структуру личности и накладывая отпечаток на ее духовную жизнь [14, 288–302; 8, 60–63].

Констатируя наличие архетипов бессознательного, К. Юнг не пытается вскрыть их возможные истоки, считая, что «здесь мы выходим в области, лежащие за пределами здравого рассудка» [12, 190]. В то же время он указывает на то, что лежащие в основе символов архетипы есть «ментальная предпосылка и характеристика церебральной функции» [12, 191]. На языке современной когнитологии архетипы К. Юнга можно назвать ментальной основой для формирования структур представления знаний. Вероятно – это генетически наиболее древние формы мышления, вносящие свой вклад в адекватную обработку человеком информации. Способами проявленности архетипов бессознательного являются религии, мифы, легенды и исследуемые нами сказки. Следует

отметить, что каждая сказка повествует свою собственную историю и взаимодействие архетипов обнаруживается в ней в естественном обрамлении: «творенье, перетворенье, вечного духа вечное развлеченье» [14, 300].

Представляется возможным предположить, что ряд концептов, объективированных в АНС, могут быть соотнесены с такими выделенными К. Юнгом архетипами, как «самость», «дух», «анима», «анимус» и «троица».

По мнению К. Юнга, архетип самости занимает центральное место среди прочих архетипов [13, 166]. Под самостью понимается гармония сознательного и бессознательного бытия индивида, необходимая для сохранения целостности человеческой психики [14, 305]. По сути архетип самости – это и есть архетип целостности [11, 248], одним из символов которой К. Юнг считал круг, разделенный на четыре части посредством креста или линий квадрата [13, 166–167]. Четыре сбалансированных части круга придают целостности равновесность и устойчивость. Что касается АНС, то такая равновесность отслеживается в аксиологии схем, структурирующих концептуальные пространства сказочных текстов, в большинстве своем повествующих об изначальной равноположенности сил добра и зла. Круг, как символ целостности, присутствует в концептуальной модели сказочного хронотопа: в большинстве АНС герой, уйдя из дома, претерпев злоключения и преодолев преграды, в итоге снова возвращается домой.

Типичный счастливый финал сказки, повествующий о противостоянии сил добра и зла, – противостоянии, завершающимся в пользу добра, – может быть соотнесен с борьбой сознания и стихийного, не поддающегося контролю подсознания. В этом плане приобретает символичность образ положительного персонажа, который способствует разрешению всех сказочных конфликтов, на преодоление которых направлено «все его существо, сгустившееся в единое целое» [11, 253]. Самость в облике положительного персонажа предстает как всеобъемлющий нравственный идеал, образец совершенства и подражания.

Архетип самости тесно связан с архетипом духа – с тем, что спасает самость от раз-

рушения. По мнению К. Юнга, символом архетипа духа в сказке являются мудрые старцы или умные и добрые животные, которые вводятся в сказочное повествование в тот момент, когда герой находится в безнадежном и отчаянном положении, из которого его может спасти только добрый совет, глубокое размышление или удачная мысль – другими словами, духовная функция или определенного рода «внутрипсихический автоматизм» [11, 253]. Но так как из-за внутренних и внешних причин сказочный герой «не может с этим справиться сам, знания, необходимые ему для того, чтобы восполнить пробел, приходят в форме персонифицированной мысли» [14, 306]. Любознательность мудрого старца, реализующаяся в сказке в вопросах типа: кто? почему? откуда? куда?, переплетается с практичностью – проверкой нравственных качеств персонажей, что вызывает «саморефлексию и мобилизует моральные силы» сказочных персонажей [14, 302]. В зависимости от результатов такого психологического теста, архетип духа в образах мудрого старца (старухи) или животного снабжают положительного персонажа «магическим талисманом» [14, 303] (в сказке – это волшебное средство) – неожиданным и невероятным инструментом для достижения успеха и преодоления всех трудностей и испытаний. Поэтому «вмешательство архетипа духа в его различных проявлениях – спонтанная объективация архетипа – оказывается жизненно необходимым, так как сознание уже само по себе не в состоянии подвести личность к той точке, где ей будет дана эта необычайная мощь» [14, 302-303]. Таким образом, с одной стороны, архетип духа в АНС представляет «знание, размышление, проницательность, мудрость, сообразительность и интуицию, а с другой стороны – такие нравственные качества, как добрая воля и готовность помочь, что делает его духовный характер достаточно очевидным» [14, 308].

Наблюдения К. Юнга остаются справедливыми и для АНС, где роль волшебного помощника отведена мудрым старцам и старухам [28 сказок из 103 проанализированных] / см., например, «The Little Red-Hairy Man», «The Gypsy Woman», «The Grey Castle» /

и животным [13 сказок] / см., например, «The Black Bull of Norway», «The Old Woman and Her Pig»/. В 5 сказках в роли волшебного помощника выступают юные герои / см., например, «The Golden Ball», «Bobby Rag»/ [15, 23–45]. Как отмечает Франц, различные формы, которые принимает самость, сохраняемая духом как в сказке, так и в объективной реальности, «показывает не только то, что она сопровождает нас всю жизнь, но также то, что она существует за пределами осознаваемого нами потока жизни, а именно он задает наш опыт времени» [11, 251]. В АНС архетип духа в преобладающем большинстве случаев конструктивен. Деструктивный архетип духа, персонифицированный в образе коварного, строящего козни волшебного помощника, встречается лишь в двух сказках: «The Old Man in the White House», «Tom, Tit, Tot» [15, 67–74].

Архетипы анимы и анимуса также связаны с архетипом самости. Оба архетипа представляют собой две части единого целого – мужское и женское бессознательные начала. Анима есть присутствующая в психике мужчины «женская» бессознательная половина, примыкающая к мужскому сознанию. Аналогичную роль в психике женщины играет анимус [12, 116; 11, 235–246]. Символом стремления двух частей самости к гармоничному воссоединению может стать типичный сказочный сюжет о поиске пропавшей невесты (жены) или жениха (мужа) – поиске, завершающемся, как правило, успехом, (свадьбой в финале). Процесс воссоединения двух начал непростой и многоступенчатый, в связи с чем К. Юнгом выводятся различные типы проявления анимы и анимуса [11, 246–247].

Отдельные концепты в АНС могут быть интерпретированы как символы позитивной и негативной анимы. В первом случае – это образ принцессы, которая заставляет претендентов на ее руку и сердце разгадать серию загадок, дать ответы на запутанные вопросы или же просто рассмешить ее [6 сказок из 103 проанализированных] /см., например, «The History of Four Kings, Tale 2», «The Ass, the Table and the Stick», «The Lazy Jack»/ [15, 24–47]. В этом случае «архетип анимы в таком облике вовлекает мужчин в интеллектуальные игры» [11, 229]. В другом случае

отрицательная сторона архетипа анимы персонифицируется в АНС в образах отрицательных персонажей – русалок, ведьм, злых фей [10 сказок из 103 проанализированных] / см., например, «The Lady of Llyn y Fan Fach», «Lutey and the Merrie Maid», «Nursing a Fairy»/ [15, 104–127]. В таких сказках проявления анимы ведут к печальному финалу, символизируя принятие желаемого за действительное. Сказочные герои остаются ни с чем, так как пытаются ухватиться за неосуществимую и иллюзорную фантазию, нереальную мечту о любви и счастье.

Аналогичным образом в сказках проявлен и архетип отрицательного анимуса [2 сказки из 103 проанализированных] / см., например, «The Story of Mister Fox», «Captain Murderer» / [15, 78–85]. В этих сказках отрицательный анимус реализуется в образах разбойника и убийцы или модифицированном образе Синей Бороды. В этой форме анимус персонифицирует все полусознательные, холодные и деструктивные размышления, которые посещают женщин, когда они не сумели реализовать свои чувства [11, 242]. Положительная и ценная сторона анимуса состоит в том, что он также как и анима, образует мост к самости посредством творческой активности [11, 243]. Положительный анимус персонифицируется в АНС [6 сказок] в образе принца, колдовски обращенного в какое-либо животное или чудовище – быка, лягушку, дракона, птицу, собаку. От колдовских чар его спасает, как правило, девичья любовь. Символически это спасение означает способ осознания анимуса [11, 246]. В таких сказках героине чаще всего запрещается задавать вопросы о своем таинственном и непонятном муже или возлюбленном, либо же она встречается с ним только в темноте и не должна на него смотреть. Предполагается, что полное доверие, выполнение всех требований и слепая любовь способны спасти ее заколдованного жениха или мужа. Однако это никогда не приводит к успеху. Героиня, как правило, нарушает запрет и утрачивает человека, который ей дорог, но потом вновь его находит после долгих поисков, страданий и испытаний, которые она успешно преодолевает / см., например, «Three Feathers», «The Glass

Mountain», «The Black Bull of Norway», «The Frog Lover», «The Frog Sweetheart», «The Small-Tooth Dog» [15, 125–168].

Архетип троицы, встечающийся в нашем материале в 113 случаях, допускает различные интерпретации, связанные с сакральными значениями числа «три». Не исключено, что данный архетип имеет под собой биологические основания: человек обладает врожденной способностью к одномоментному определению малых количеств, не превышающих четырех – феномен, известный в психологии как «субитация» [6, 65–67]. Основными сакральными значениями мифологической троицы являются «совершенное число, полный набор», «модель действия, имеющего начало, середину и конец», «нарушение двоичного равновесия», «риск, неожиданность, готовность к жертве», «темные силы подземного царства» [10, 128]. Некоторые из этих значений отслеживаются и в психологической концепции К. Юнга, который характеризуя архетип троицы, отмечает его поляризацию: «одна триада всегда предполагает наличие другой: высокое предполагает низкое, свет – тьму, добро – зло» [12, 118]. Выражаясь в энергетических терминах, полярность обозначает потенциал; а там, где есть потенциал, существует и возможность целого потока событий, так как противоположности стремиться к сбалансированности. Если представить себе четверичность в виде квадрата, разделенного по диагонали на две половины, то получим два треугольника с вершинами, направленными в противоположные стороны. Говоря метафорически, целостность, символизируемую числом четыре, можно разделить на две равные половины и получить две противоположные триады.

Представляется возможным предположить, что значение троицы как совершенного числа (элементов в наборе) соотносимо с архетипом самости. Именно это значение можно проследить во всех 113 случаях употребления «тройки»: три персонажа сказки, три действия, выполняемые положительным персонажем сказки или реальным героем, три помощника, три волшебных средства, трое детей в семье. В то же время, самость, представленная троицей, есть целостность

неравновесная, это лишь часть устойчивой, равновесной четверицы. Неравновесность троицы, представляющей часть гармоничного целого, сближает ее с архетипами анимы и анимуса, отмеченными тяготением к воссоединению с другой частью целого. Однако, если анимус и анима – суть проявления неопределенности сознательного начала, стремящегося к воссозданию равновесной гармонии. Это стремление реализуется, как правило, третьим сыном (реже дочерью), не похожим на своих братьев [7 сказок из 103 проанализированных] / см., например, «The Little Red-Hairy Man», «The Red Ettin», «Molly Whuppie and the Double-Faced Giant» / [15, 218–243]. Третий сын или дочь есть главный динамический фактор сказки, герой, идущий на риск ради достижения своей цели. В этой связи уместно вспомнить и о том, что развертывание динамики сюжета всего сказочного повествования в большинстве случаев строится на взаимодействии трех персонажей центральной концептуальной схемы. Наряду с троицей как символом сознательного (светлого начала), существует и троица начала бессознательного (темного), представленного в сказке силами зла – отрицательными персонажами. Неслучайно для характеристики внешности последних (трехглавые чудища, драконы и пр.) используется число «три» как индекс третьего, «подземного царства» [5 сказок] / см. «The Red Ettin» / [15, 78].

Еще одним архетипом, не отмеченным в работах психологов, но проявленным, как нам представляется, в концептуальной структуре сказки, является этнодемографический фактор, объективированный в линии топоса главного героя. В сказке эта линия может быть либо замкнутой, круговой, если, уйдя из дома и пережив приключения, герой возвращается домой (эндоцентрический вектор), либо же линия передвижения героя остается незамкнутой: он оседает на новом месте, где обретает счастье (экзоцентрический вектор). В АНС топонимическая линия первого типа превалирует [61 сказка из 103], что в целом соответствует преимущественной эндоцентричности ареала и характеру миграций британского этноса, а также эндоцентричности британского национального менталитета.

Таким образом, уже этот – достаточно беглый взгляд на запечатленные в АНС сказочные концепты – позволяет убедиться в том, что понятийная канва сказки не есть произвольное образование, лишенное четкой структуры. Под ним лежит более глубинный «фильтр», формирующийся в «подвалах космического сознания» [7, 125]. Извлеченные из этих «подвалов», архетипы бессознательного вертикально пронизывают последовательности культур, а следовательно, и архаичные тексты культурных социумов, прежде всего фольклор и миф. Развитие труда, культуры, семейной организации привело к тому,

что в этих текстах изначальные архетипы бессознательного «погрузились», замаскировались» [4, 103] в новых социальных доминантах, а позднее были в известной степени вытеснены социально-политическими и экономическими доминантами. Более пристальный анализ фольклорных текстов, которые представлены в сказках разных народов, может способствовать осуществлению тех «архелогических раскопок» первосмыслов, о которых некогда писал Э. Гуссерль [4, 105], стремившийся найти пути выявления исходных слоев человеческого сознания, скрытых под плотными напластованиями культуры.

Список использованных источников

1. Акопян П. Предисловие // Юнг К. Г. О современных мифах. – М.: Практика, 1994. С. 9-15.
2. Барт Р. Лингвистика текста: Пер. с фр. // Новое в зарубежной лингвистике. – М.: Прогресс, 1978. – Вып. 8: Лингвистика текста. С. 442-450.
3. Бріцина О. Традиційні персонажі соціально-побутової казки // *Народна творчість та етнографія*. – 1983. – №1. С. 29-36.
4. Гуссерль Э. Кризис европейского человечества и философия // *Вопросы философии*. – 1986. – № 3. С. 101-116.
5. Дворжецкая М. К проблеме лингвистической эффективности речевого текста (на материале английской сказки) // *Лингвистика текста и обучение иностранным языкам*. – К.: Высшая школа, 1978. С. 201-205.
6. Жаботинская С. К вопросу о психологических основаниях культурного концепта четверицы // *Доклады Третьей междунар. конф. «Язык и культура»*. – К.: Укр. ин-т междунар. отношений, 1994. С. 60-67.
7. Казначеев В., Спиринов В. Космопланетарный феномен человека: Проблемы комплексного изучения. – Новосибирск: Наука (Сибирское отделение), 1991. 303с.
8. Мелетинский Е. Поэтика мифа. – М.: «Восточная литература» РАН, 1995. 408с.
9. Пропп В. Морфология сказки. – М.: Гл. ред. восточной литературы, 1969. 168с.
10. Топоров В. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М.: Прогресс, 1995. 624с.
11. Франц фон М-Л Процесс индивидуации: Пер. с англ. // *Человек и его символы*. – СПб.: Б.С.К., 1996. С. 195-278.
12. Юнг К. Архетип и символ: Пер. с англ. – М.: Renaissance, 1991. 304с.
13. Юнг К. О современных мифах: Пер. с нем. – М.: Практика, 1994. 251с.
14. Юнг К. О феноменологии духа в сказках: Пер. с англ. // Юнг К. Г. Душа и миф. Шесть архетипов. – К.: Гос. библиот. Украины для юношества, 1996. С. 288-338.
15. English Fairy Tales / Ed. By Author Rackham. – Herfordshire: Wordsworth Classics, 1994. 363p.

References

1. Akopian P. Predisloviie // Yung K. . O sovremennih miphah . – M.: Praktika, 1994. S. 9-15.
2. Bart R. Lingvistika teksta: Per. s fr. // Novoie v zarubezhnoi lingvistike – M.: Progress, 1978. – Vip. 8: Lingvistika teksta. S. 442-450.
3. Britsina O. Traditsiini personazhi sotsial'no-pobutovoi kazki // *Narodna tvorchist' ta etnographia*. – 1983. – №1.S. 29-36.
4. Guserl' E. Krizis yevropeiskogo chelovechstva i philosophia // *Voprosi philosophii*. – 1986. – № 3.S. 101-116.
5. Dvorzhetskaia M. K probleme lingvisticheskoi effektivnosti rechevogo teksta (na materialakh angliiskoi skazki) // *Lingvistika teksta i obucheniie inostrannim yazikam*. – K.: Visshaia shkola, 1978.S. 201-205.
6. Zhabotinskaia S. K voprosu o psihologicheskikh osnovaniiah kul'turnogo kontsepta chetveritsi // *Dokladi Tretiei mezhdunar. konf. «Yazik i kultura»*. – K.: Ukr. in-t. mezhdunar. otnoshenii, 1994.S. 60-67.
7. Kaznacheiev V., Spirin V. Kosmoplanetarnii fenomen cheloveka: Problemi kompleksnogo izucheniiia. – Novosibirsk: Nauka (Sibirskoie otdeleniie), 1991. 303s.
8. Meletinskii E. Poetika mifha. – M.: «Vostochnaia literatura» RAN, 1995. 08s.
9. Propp V. Morphologiia skazki. – M.: Gl. red. Vostochnoi literaturi, 1969. 168s.
10. Toporov V. Miph. Ritual. Simvol. Obraz. Issledovaniia v oblasti miphopoeticheskogo: Izbrannoie. – M.: Progress, 1995. 624s.
11. Frants fon M-L Protseess individuatsii: Per. s angl. // *Chelovek i yego simvoli* – SPb.: B.S.K., 1996. S. 195-278.
12. Yung K. Arhetip i simvol: Per. s angl. – M.: Renaissance, 1991.304s.
13. Yung K. O sovremennih miphah . – M.: Praktika, 1994. 251s.
14. Yung K. O fenomenologii duha v skazkah: Per. s angl. // Yung K. Dusha i miph. Shest' arhetipov. – K.: Gos. bibl. Ukraini dlia yunoshstva, 1996. S. 288-338.
15. English Fairy Tales / Ed. By Author Rackham. – Herfordshire: Wordsworth Classics, 1994. 363p.

NATALIYA YEREMEIEVA
Cherkasy

ARCHETYPES OF COLLECTIVE UNCONSCIOUS AS ELEMENTS OF THE INFORMATIONAL FIELD OF THE ENGLISH FOLK FAIRY TALES

The English folk fairy tale is dealt with as informational conceptual space. It is a prototypical category represented by the textual sign which has certain regularities of its structuring. The informational field of the English folk fairy tale consists of a great number of concepts. One of the most important concepts is considered to be the archetypes of collective unconscious. The archetypes of collective unconscious form the basis of the conceptual model of a folk fairy tale. The archetype is supposed to be a universal pattern or model coming out of collective unconscious, common to the whole humanity. From the point of view of modern cognitive linguistics the archetypes of K. Yung can be called the mental basis for the formation of structures for knowledge representation. The archetypes of collective unconscious are shown up in religion, myths, legends and in folk fairy tales investigated by us. It seems possible to assume that some concepts found in the English folk fairy tales can be correlated with archetypes defined by K. Yung. They are as follows: the archetype of selfness, the archetype of spirit, the archetypes of anima and animus and the archetype of trinity.

Key words: English folk fairy tale, informational conceptual space, archetypes of collective unconscious, conceptual model of a folk fairy tale, mental basis, structures for knowledge representation, selfness, spirit, anima, animus, trinity.

НАТАЛІЯ ЄРЕМЕЄВА

м. Черкаси

АРХЕТИПИ КОЛЕКТИВНОГО НЕСВІДОМОГО ЯК ЕЛЕМЕНТИ ІНФОРМАЦІЙНОГО ПОЛЯ АНГЛІЙСЬКОЇ НАРОДНОЇ КАЗКИ

Ми розглядаємо англійську народну казку як інформаційний концептуальний простір, як прототипову категорію у вигляді текстового знака, яка має певні закономірності своєї структуризації. Інформаційне поле англійської народної казки містить цілий ряд концептів, важливу роль серед яких відіграють архетипи колективного несвідомого. Саме вони є основою концептуальної моделі казки. Під архетипом розуміють універсальні патерни (моделі), що витікають із колективного несвідомого, спільного для всього людства. Мовою сучасної когнітивної лінгвістики архетипи К. Юнга можна назвати ментальною основою для формування структур репрезентації знань. Способами виявлення архетипів колективного несвідомого можна вважати релігії, міфи, легенди і досліджувані нами казки. Вважаємо за можливе припустити, що ряд концептів, наявних в англійській народній казці, можуть бути ототоженні з архетипами, визначеними К. Юнгом. До них належать архетипи самості, духу, аніми, анімуса та трійці.

Ключові слова: англійська народна казка, інформаційний концептуальний простір, архетипи колективного несвідомого, концептуальна модель казки, ментальна основа, структури репрезентації знань, самість, дух, аніма, анімус, трійця.

Стаття надійшла до редколегії 26.03.2018

УДК 821.161.2-31.09(71)

ЛАРИСА ЙОЛКІНА

м. Київ

l_yolkina@ukr.net

НАЦІЄЦЕНТРИЧНИЙ ХАРАКТЕР ЛІТЕРАТУРИ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРЧОСТІ ЛЕОНІДА ПОЛТАВИ)

У статті розкрито націоналістичний тип мислення письменника, який проектується в літературі як возвеличення й консолідація українства. Також обґрунтовано створення образу ворога, який прагне завадити найвищим устремлінням раніше пригніченої, а тепер вільної нації. У дослідженні подано визначення поняття націєцентричний тип мислення.

Ключові слова: література, націєцентричний тип мислення, національний міф.

У розвиток української літератури зробили свій внесок сотні митців, котрі волею долі мусили залишити рідні терени й формувати ідею незалежної України на чужих землях. Їхній внесок неможливо переоцінити з огляду на його глибокий етноцентризм, який ще потребує ґрунтового вивчення. Твори екзильних письменників формують національний простір, реалізуючи ідею моделювання як історичного минулого, так і майбутнього Батьківщини. Не є виключенням і доробок Леоніда Полтави (Єнсена, Пархомовича), дослідження творчості якого ще далеке від повноти й вичерпності. Його перу належить як історичний роман «1709», що містить широке полотно минавшини й розкриває авторське бачення подій, пов'язаних з Полтавською битвою, так і візію майбутнього у фантастично-пригодницькій повісті «Чи зійде завтра сонце».

Упродовж останніх десятиліть вийшли окремі наукові статті, присвячені Леонідові Полтаві, побачили світ видання його творів з розлогими вступними статтями, художні тексти письменника увійшли до шкільних програм. Серед дослідників різножанрового доробку автора – С. Немченко, В. Погребенник, М. Слабошпицький, Д. Чередниченко, В. Юрченко та ін. Проблема формування моделі національного простору в романі «1709» та повісті «Чи зійде завтра сонце» практично не вивчалася, існують лише окремі судження в наукових статтях І. Левадного, О. Чернобаєва, Ю. Шевельова, а також у кількох наших публікаціях. Тож, зважаючи на невивченість та вагомність цього питання, аналіз зазначеного аспекту є актуальним.

Мета нашого дослідження – виявити домінуючі націєцентричної моделі світу в епічних творах Леоніда Полтави.

П. Манчіні, італійський соціолог, формуючи дефініцію поняття «нація», окреслив такі елементи: спільну територію, спільне походження, спільну мову, спільні звичаї і побут, спільні переживання і спільне історичне минуле, спільне законодавство і спільну релігію. Натомість «національну свідомість» науковець вважає «подихом», котрий пробуджує націю. Мислитель Й. Герде домінують, що визначає націю виділяє дух народу, Е. Ренан – волю, Й. Фіхте – духовний принцип, С. Герберт – рідну країну, Ф. Ракель – землю, Б. Клінберг – мова, Л. Гумільов – пасіонарність, В. Липинський – державу, Д. Донцов – вибрану меншість тощо. М. Сріблянський 1910 року проголосив націоналістичну спрямованість літератури, уважаючи, що мистецтво повинно вести націю шляхом «універсального українства», повинно давати змогу національно самовиражатись. Учений твердив, що лише так, самоідентифікуючись, етнос може досягти найвищого рівня розвитку. Він був упевнений, що національність – це нова сфера існування, у якій українцям легше жити, існувати, розвиватись і творити.

Націєцентричний тип мислення митця для українських письменників став продуктивним, тому й творчість сприймається як така, що сприяє пізнанню та наближенню реалій національного буття. У зв'язку з цим письменники мають формувати нове національне бачення, котре мало б посилити національне відродження в усіх сферах життя етносу.

Національні візії Леоніда Полтави багатомірні й розмаїті. Як член ОУН (Бандери), активний громадський діяч, організатор життя українців в екзилі, він добре розумів значення художньої творчості для розвитку українства, яке прагне незалежності й самовизначення. Його письменницький доробок – націєцентричний. Розкриємо лише окремі його складові.

На формування жанрової своєрідності творів письменника впливав його світогляд. Особливо це помітно при аналізі фантастично-пригодницькій повісті «Чи зійде завтра сонце» та історичного роману «1709». Створюючи нову модель світу у повісті, автор йшов за своїми переконаннями, зокрема, змальовуючи високорозвинене громадянське суспільство, глобалізований світ, у якому, не зважаючи на відкриті кордони, нації залишаються цілісними й пропагують добросусідське співіснування.

Змалювання неповторності рідної землі, її краси, – вагомий елемент націєцентризму мистецького бачення. Є в повісті традиційний образ вишневої України (до речі, не одинокий у доробку митця, хоча б з огляду на існування збірки малої прози «У вишневій країні», що становить художній погляд на новітню історіографію України). У повісті її спочатку так іменують у газетах у Німеччині, далі такою її сприймає дружина Анатолія Павелка Едіт: «Рідна земля її дружня, широка, рівна, багата земля. Могутні будівлі заводів (де-не-де ще залишки руїн), оселі, високі та білі, оперезані блакитними поясами річок, блискучими стрічками асфальтових доріг, завітчані вишневими садами. Так багато вишень – он чому вона вишнева! Безмежне поле голубіє так, як ген голубіє небо... Потяг пролітає дільницю приміських парків: каштани, ясени, кльумби квітів, водограї...» [10, 86–87]. Цілком імовірно, що такою бачив Україна у своїх мріях Леонід Полтава, перебуваючи в далекому вигнанні.

Мріяв письменник і про те, що в незалежній Україні вшанують пам'ять національних героїв: у творі згадуються і вулиця «Героїв УПА», і пам'ятник Симонові Петлюрі поруч із пам'ятником Богданові Хмельницькому на Софійській площі. І саме там проходять веле-

людні віче на честь перемоги українців у двобої з енергетичною катастрофою.

Неповторні пейзажі захоплюють самого автора: «Сьогодні море було навдивовижу спокійне зранку. Та як воно змітилося тепер, пообіді! Мов розгнівана людина, воно накидалося на високий крутий берег, било величезними кулаками у скелю; воно неначе військо, що йшло у наступ – когорти, когорти, когорти важких, величних вояків, вишикуваних у лави, замаяних білими накидками шуму. Кожна лави-хвиля йде на вірну смерть: земля непереможна. Але генерал шторм не вмів змінювати наказу. І море лютує!

Дивна чудова картина: розгніване, перекошене море – і спокійне, ніжне сонце. Воно золотою короною горить над залишками хмар. Воно спокійно і ніжно пестить землю, знаючи, що генерал шторм все таки відмовиться від наступу, що немає мабуть і в цілому світі більших друзів, як це море і Україна» [10, 122].

Про відгомін ідеї, котра стала б стимулом для історієтворчих потуг нації говорить О. Ольжич у статті «Українська історична свідомість». Окреслюючи символи, ідеї, покликання українців, поет працями прагне виховати «нову духовну особистість», а характеризуючи нову українську літературу, основною її ознакою називає «стимулювання найновішої націоналістичної духовності героїчного типу» [9, 253]. Тож, українські письменники не бажають бути пасивними спостерігачами історії, а прагнуть створювати неповторний світ самі. Так, Л. Полтави творить образ українців як рятівників світу, котрі шляхом видобутку ядерної енергії з «оливи-піску» дарують людям світло. Ідеальний образ нації створюється не з марнославних мотивів, він виконує функцію провідника, а змодельовані митцем складники колективного «я» сприяють усвідомленню етносом власної неповторності як основної рушійної сили національного розвитку.

Ставлення до світу в українських письменників дуже активне, візії не самодостатні, вони – тільки засіб консолідації й мобілізації нації. Для українця на першому місці завжди була Україна. Л. Полтава – активний громадський і культурний діяч діаспори, письменник-націоналіст – і в художній творчості

залишається носієм національної ідеї, ідеї Української Незалежності, ідеї звільнення від чужинецького панування, ідеї єдності нації. Його твір «Чи зійде завтра сонце» просякнутий цими націєцентричними ідеями і спрямований на консолідацію українства світу: канадський учений українського походження Віктор Стен винаходить формулу видобутку атомної енергії з піску й направляє її разом з готовими капсулами в Україну, а молоді українці з Києва Оксана, її брат та Анатолій Павелко разом з професором Гармашем, героїчно переборюючи всі перепони, доставляють цінний вантаж в Україну (на цьому шляху професор і юна дружина Анатолія Павелка гинуть від руки московського посланця) [3].

Унаслідок специфіки історичного розвитку сформувалось особливе світобачення українців – своєрідне ставлення до Росії, і відповідно – звернення до російської тематики. У доробку Леоніда Полтави розповіді про східного сусіда – обов'язковий елемент націєцентричних візій, вони мають свідому спрямованість виконувати функцію консолідації нації. Разом із творенням власного ідеального образу письменник негативізує образ Росії. Національне відродження, зрозуміло, супроводжує перегляд культурних орієнтирів, основою яких мають бути не лише раціональні політичні чи економічні міркування, а й побудова нової моделі світу, що обертається навколо координуючого центру – власного народу. Картина, сформована письменником – вигадана. Тому й уведена у форму фантастичної повісті. Автор створив своєрідний міф, який, на думку дослідника феномену націоналізму Е. Сміта, є одним із провідних механізмів національного відродження: «Дуже важливо те, що серед етнічних атрибутів значення мають не історичні факти, а саме міфи, вигадані теорії. Кордонів між історією і міфом немає, і немає значення, яку частину відведено правді в етнічній історії» [12, 31]. У свою чергу, дослідник К. Майноґ вважає, що націоналізм – це «політичний рух, який залежить від почуття колективної образи на чужоземців. Образа повинна бути спричинена іноземцями» [8, 254]. На його думку, «анатомія націоналізму має три ступені. Перший з них – збудження, період, упродовж якого пев-

на нація усвідомлює себе нацією, що страждає від гноблення. Зазвичай це період рішучого відвертання від чужих ідей та всього чужоземного. Це час тривожних пошуків культурної ідентичності... Другий ступінь – боротьба за незалежність і останній – консолідація» [8, 255]. І тут уже не так і важливо, чи відповідає дійсності цей образ ворога. Чужинецький гніт може бути не тільки реальним, а й уявним, бо найважливіше – сформувати теорію нації та об'єднати всіх її членів в органічне ціле, яке почувало б і мислило себе єдиним організмом. Виводячи формулу нації, Ю. Липа разом із «власним тереном» і «власною місією», які виникають поперемінно (адже кордони можуть змінитися під час війни, а місію еліта нації може не відчувати), називає також обов'язкову доміную – «почування нехоті до чужих» [6, 19]. М. Бердяєв пов'язував націоналізм не стільки з любов'ю до свого, скільки з ненавистю до чужого [1, 345].

Національна свідомість народів, які ще тільки виборюють власну національну державу, спрямована, принаймні тимчасово, проти уявного чи реального супротивника. Такі народи визначають свою національну тотожність або національну свідомість у негативний спосіб: відмежовуючись від сусідів або прирівнюючи себе до них. Щодо України, то на роль іноземця-гнобителя здавна якнайкраще підходять росіяни, з якими асоціюється історична вина, тоталітаризм, наднаціонально-державні механізми. «Засаднича – тактична, стратегічна, історична, культурна й геополітична ворожість Росії до України була і є настільки очевидною, що нерозуміння цього факту слід розглядати як величезне викривлення української суспільної свідомості під час тривалого життя в силовому полі імперії. Три “братські” зближення: за часів Переяславської ради, після 1917 і 1939 років супроводжувалися масовими репресіями українців, нищенням української культури та різних національних інституцій» [5, 131]. Про «братські» узи згадує у своїй розмові з астрономом Стоковським Анатолій Павелко: «Ми віками гноблені російською імперією, знаємо і розуміємо те, що не дуже розуміють інші...» [10, 97].

Негативний образ «ворога» і возвеличення власної нації автор реалізує за допомогою різних моделей. Так, досить виразну картину спостерігає австрійський учений зі своєї обсерваторії в Ірані: «На екрані побігли вигинасті глибокі вулиці, річки авт і трамваїв; лапати широкі дахи пропливали вбік, нагадуючи безладно мандруючі крижини; а над усім розворушеним, швидким містом – гордо підноситься башта з червоними, гігантськими зорями, з ледь помітними орлами в середині.

Ось вона, Москва, – зловісна червона столиця!

Астроном Стоковський вдивлявся в червоні зорі, і здавалось ніби вони хочуть піднятися ще вище, порівнятися з тими, що ген-ген мерехтять у вечірньому небі. Але даремно: мускулісті гвинти цупко тримають їх на сталевих підпорах кам'яних башт. Навіть нерухомі вартові, в підтягнутих шинелях, здаються в їх сьайві якимись криваво-блідими. Варткові охороняють Кремль. Він – столиця в столиці. Там упертість і затятість, там – мозок минулої і теперішньої Росії» [10, 14]. Такий малюнок контрастує з картиною вишневої України, наведеною вище.

Автор наче протиставляє московське керівництво (Кремль) російському народові, який прагне звільнення від «червоної чуми», що підтверджується кількома епізодами. Так, у текст введено образ чекіста, котрий має вбити професора Стерна. Людина з таємним жетоном «16.116» не хоче виконувати цього наказу, але його хвилює доля родини, яка перебувала в заручниках у влади. Тяжкі вагання ятрять його душу, він не хоче служити злочинній владі Кремля, тому пересилує страх і на суді в Канаді викриває всі злочини, здійснені Москвою заради світової революції. З метою відокремити тоталітарну систему від підкореного нею народу, письменник змальовує велике повстання в Росії, що піднялося проти деспотії влади. Така ідеалізована модель завдяки специфічному хронотопу фантастично-пригодницької повісті допомагає наголосити, що ворогом виступає не російський народ, а його правитель.

Задля уяскравлення образності автор значну увагу приділяє портретним характеристикам представників ворога як темної

сили: «...важкий, кубуватий офіцер: червона зірка, золоті пагони і гострий голос. Офіцер говорив, як наказував» [10, 15]. Часто в тексті з метою підкреслення грубої сили російських посланців, задля створення негативного типажу акцентується «важке лице», «важкий погляд», «блискучі важкі чоботи» тощо.

Дещо інакше моделюється світ при зверненні письменника до історичного минулого в романі «1709». Автор здійснює свій задум формуючи дві сюжетні лінії – народу й Мазепи. Тут на перший план виходять два типи українців – хлібороби і козаки, образ високодуховного національно зорієнтованого правителя та постать володаря, що закладе фундамент тоталітарної системи. І тут, на відміну від фантастичної повісті, демонічність російського правителя розкривається через історичні реалії, а середовище українського народу заповнюється не лише ідеальними образами патріотів, а й зматеріалізованими посталями зрадників. Зосереджуючись на домінуючих рисах Івана Мазепи, автор підкреслює його високий інтелектуальний рівень, європейськість, патріотизм, мудрість (його іменують учнем Макиавелі). Оминаючи амурні пригоди гетьмана (про Мотрю Кочубєйвну в тексті згадано лише один раз побіжно) Леонід Полтава зосереджується на державницькій діяльності Мазепи. Щоб пізнати свого ворога, гетьман докладає усіх зусиль, аби завойовувати довіру молодого Петра I: дарує кошовну зброю та веде довірливі розмови з юним монархом. Налагоджені стосунки потім допоможуть досвідченому правителю тримати в таємниці від свого російського візаві плани щодо вирішальної битви під Полтавою. Отже, Іваном Мазепою керують національні інтереси і він свідомо іде на ризик, відстоюючи інтереси України. Не менш вагомим постає тут і образ ворога, який, як зазначалось вище, має демонічний характер і реалізується через образ Петра I та його оточення, а також через зрадників серед своїх.

Зауважимо, що митець у романі значну увагу приділяє й консолідації нації навколо спільної ідеї – знищення влади Московії на рідних землях. Задля цього хлібороб бере до рук зброю і рушає на вирішальну битву. Переродження селянина на козака – вагомий

епізод твору, але не відкидаймо й того, що родини Вовків (козаків) і Гармашів (хліборобів) товаришували вже не в одному поколінні. Аналізуючи особливості співіснування в межах української нації двох історично сформованих соціальних груп – хліборобів і козаків, Леонід Полтава демонструє зміну психотипу хлібороба під впливом історичних обставин, переродження його на козака.

У консолідації нації активну роль відіграють кобзарі. Близьким за духом для Гармашів та всіх, хто шанував рідну землю, був сліпий кобзар, який мандруючи завітав і до хати Остапової родини. Пізніше кобзарі стали потужним голосом, що кликав народ іти за Мазепою: «Ідіть, люди, всі за нашим паном, гетьманом ясновельможним Мазепою Іваном, богобережним!» [11, 135]. Так автор в особливий спосіб зв'язав у єдине ціле гетьмана з народом, хоч сам державець зі своїм людом практично не спілкується.

Історична романна проза була популярна серед діаспорних письменників. Як зазначила С. Луцій: «Велика проза відіграла важливу роль у житті української діаспори. Вона давала змогу реалізувати буття української нації поза батьківщиною, а також зберегти особисту та національну пам'ять українців. Створення національних історичних міфів чи міфоло-

гізованої історії стало одним із першочергових завдань для українських письменників. Саме романне мислення насамперед передбачило зацікавлення історичною, історіософською та націєтворчою проблематикою» [7, 211]. Тож звернення Леоніда Полтави до історії Полтавської битви цілком зрозуміле.

Отже, націєцентризм мислення Леоніда Полтави був спрямований на формування національних візій, а отже, на формування національної свідомості читача. Письменник розкриває свої ідеали, використовуючи різні жанри та звертаючись як до минулого, так і до майбутнього України. Важливими націєцентричними домінантами його творів є постації національно свідомих українців у середовищі державницької верхівки та народу; образ ворога, що уособлює в собі як російську владу, так і зрадників у національному середовищі; особлива модель світу, у якому нації залишаються самодостатніми в межах глобалізованого світу; зображення збройної боротьби народу за незалежність; формування ідеї консолідації нації на шляху до звільнення. Зрозуміло, що зазначена тема повною мірою не вичерпана, оскільки подібного дослідження потребують і малі епічні форми, які в доробку Л. Полтави займають вагоме місце, серед них і твори для дітей.

Список використаних джерел

1. Бердяев Н. Царство духа и царство кесаря / Н.А. Бердяев. – М. : Республика, 1995. – 383 с.
2. Йолкіна Л. Ментальність письменника і націєцентризм художнього тексту (реінтерпретація історії у творчості Леоніда Полтави) / Л. Йолкіна // Література. Фольклор. Проблеми поетики: зб. наук. пр. – Київ : Акцент, 2006. – Вип. 24. – Ч.2. – С. 27-29.
3. Йолкіна Л. Націєцентричний характер масової літератури (на матеріалі творчості Леоніда Полтави). / Л. Йолкіна // Режим доступу: <http://oldrussian.ru/jolkna-l-v-kandidat-filogichnih-nauk-naconalnij-pedagogchnij-universitet-men-prdragomanova-nacocentrichn-i-j-harakter-masovo-literaturi-na-materal-tvorchost-leonda-poltavi.html>
4. Йолкіна Л. Модель національного простору в романі Леоніда Полтави «1709» / Л. Йолкіна // Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 8. Філологічні науки (мовознавство і літературознавство) : [збірник наукових статей] – К. : Вид-во НПУ імені М.П. Драгоманова, 2018. – Вип. 10. – 95-99 с.
5. Квіт С. Дмитро Донців. Ідеологічний портрет / С. Квіт. – Київський університет, 2000. – 260 с.
6. Липа Ю. Призначення України / Ю. Липа. – Львів: Просвіта, 1992. – 270 с.
7. Луцій С. Романістика української діаспори другої половини ХХ століття: проблеми, жанрово-стильові парадигми / С. Луцій // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія : Історичні науки. 2015. – Вип. 23. – С.209-213.
8. Майнойг К. Анатомія націоналізму / К. Майнойг // Націоналізм: Антологія / Упоряд. О. Проценко, В. Лісовий. – К.: Смолоскип, 2000. – С. 580-593.
9. Ольжич О. Незнаному воякові / Олег Ольжич. – К. : Фондація імені О. Ольжича, 1994. – 432 с.
10. Полтава Л. Чи зійде завтра сонце / Леонід Полтава. – Мюнхен, 1955. – 160 с.
11. Полтава Л. Тисяча сімсот дев'ять / Леонід Полтава. – Київ : Українська видавнича спілка, 2004. – 240 с.
12. Сміт Е. Національна ідентичність / Е. Сміт. – К.: Основи, 1994. – 224 с.

References

1. Berdyayev N. Tsarstvo dukha y tsarstvo kesarya / N.A. Berdyayev. – M. : Respublyka, 1995. – 383 s.
2. Yolkina L. Mental'nist' pys'mennyka i natsiotsentryzm khudozhn'oho tekstu (reinterpretatsiya istoriyi u tvorchosti Leonida Poltavyy) / L. Yolkina // Literatura. Fol'klor. Problemy poetyky: zb. nauk. pr. – Kyiv : Aktsent, 2006. – Vyp. 24. – Ch.2. – S. 27-29.

3. Yolkina L. Natsiotsentrychnyy kharakter masovoyi literatury (na materialy tvorchosti Leonida Poltavy). / L. Yolkina // Rezhym dostupu: <http://oldrussian.ru/jolkna-l-v-kandidat-filogichnih-nauk-naconalnij-pedagogchnij-unversitet-men-m-pdragomanova-nacocentrichn-i-j-harakter-masovo-literaturi-na-materal-tvorchost-leonda-poltavi.html>
4. Yolkina L. Model' natsional'noho prostoru v romani Leonida Poltavy «1709» / L. Yolkina // Naukovyy chasopys Natsional'noho pedahohichnoho universytetu imeni M. P. Drahomanova. Seriya 8. Filolohichni nauky (movoznavstvo i literaturoznavstvo) : [zbirnyk naukovykh statey] – K. : Vyd-vo NPU imeni M.P. Drahomanova, 2018. – Vyp. 10. – 95-99 s.
5. Kvit S. Dmytro Dontsiv. Ideolohichnyy portret / S. Kvit. – Kyiv: Kyivskyy universytet, 2000. – 260 s.
6. Lyba YU. Pryznachennya Ukrayiny / YU. Lyba. – L'viv: Prosvita, 1992. – 270 s.
7. Lushchyy S. Romanistyka ukrayins'koyi diaspory druhoi polovyny KHKH stolittya: problemy, zhanrovo-styl'ovi paradyhmy / S. Lushchyy // Naukovi zapysky Natsional'noho universytetu «Ostroz'ka akademiya». Seriya : Istorychni nauky. 2015. – Vyp. 23. – S.209-213.
8. Maynoyg K. Anatomiya natsionalizmu / K. Maynoyg // Natsionalizm: Antolohiya / Uporyad. O. Protsenko, V. Lisovyy. – K.: Smoloskyp, 2000. – S. 580-593.
9. Ol'zhych O. Neznamomu voyakovi / Oleh Ol'zhych. – K. : Fundatsiya imeni O. Ol'zhycha, 1994. – 432 s.
10. Poltava L. Chy ziyde zavtra sontse / Leonid Poltava. – Myunkhen, 1955. – 160 s.
11. Poltava L. Tysyacha simst dev"yat' / Leonid Poltava. – Kyiv : Ukrayins'ka vydavnycha spilka, 2004. – 240 s.
12. Smit E. Natsional'na identychnist' / E. Smit. – K.: Osnovy, 1994. – 224 s.

LARYSA YOLKINA

Kyiv

THE NATIONAL CENTRIC CHARACTER OF LITERATURE (BASED ON THE WORKS OF LEONID POLTAVA)

In article the author examines nationalist thought in Poltava's works and the way it is projected in literature as a movement for liberating and consolidating Ukrainians and the creation of an enemy that wants to crush the highest aspirations of a previously captive, now free nation. The research defines the national-centric thought.

Key words: literature, national centric thinking, national myths.

ЛАРИСА ЁЛКИНА

г. Киев

НАЦИОЦЕНТРИЧЕСКИЙ ХАРАКТЕР ЛИТЕРАТУРЫ (НА МАТЕРИАЛЕ ТВОРЧЕСТВА ЛЕОНИДА ПОЛТАВЫ)

В статье раскрывается националистический тип мышления писателя, который проектируется в литературе как возвышение и консолидация украинства, а также создание образа врага, который хочет воспрепятствовать самым высоким стремлениям ранее угнетенной, а теперь свободной нации. В исследовании подано определение понятия нациоцентрический тип мышления.

Ключевые слова: литература, нациоцентрический тип мышления, национальный миф.

Стаття надійшла до редколегії 01.04.2018

УДК 821.161.2

СВІТЛАНА КАНДЮК-ЛЕБІДЬ

м. Миколаїв

svetlana-kandyuk-lebed@ukr.net

ОСОБЛИВОСТІ ЧАСОПРОСТОРУ МЕМУАРНОЇ ПРОЗИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ ст.

У статті робиться спроба систематизувати й обґрунтувати основні дослідження про особливості часопростору мемуарних творів у сучасній літературній критиці. Окреслюються загальні концепції вітчизняних і зарубіжних праць, присвячених проблемам часопросторової організації мемуарного тексту на матеріалах спогадів громадських діячів ХІХ століття. Визначено, що різні часові виміри, перетинаючись, утворюють складну систему координат часу і простору, що характеризує особливий хронотоп мемуарів, які містять у собі різноманітний та багатий фактологічний матеріал для подальшого дослідження української літератури.

Ключові слова: художньо-документальна література, мемуарний твір, часовий вимір, внутрішній простір твору.

Із другої половини ХХ ст. у колі наукових зацікавлень літературознавців важливе місце посідає аналіз часово-просторових координат художнього твору; дослідження авторської оцінки та дій і думок персонажів у вимірах часу і простору, що сприяє глибшому розумінню художньої природи літературного твору. В основі породження мемуарів лежить бажання людини зафіксувати час та події, що відбуваються в ньому. Точність, об'єктивність зафіксованого перебуває в прямій залежності від людських властивостей пам'яті.

Концепт часу є одним з найбільш складних парадоксальних і амбівалентних у понятійній системі людини. Як справедливо зазначає Л. Л. Лузіна, такі концепти, як час, смерть, кохання, відносяться до складних розумових просторів, що безпосередньо не спостерігаються й у процесі пізнання, метафорично співвідносяться з більш простими розумовими просторами або з такими, що спостерігаються безпосередньо [10, 55]. Відповідно, час як складний концепт, може виражатися через концептуальні метафори.

Часові характеристики тексту, динамічне варіювання часових планів завжди були у полі зору різних дослідників: філософів, істориків, літературознавців, мовознавців. Найбільш значущими в цьому напрямку слід вважати дослідження художнього часу (М. Бахтін), часу автора та сюжетного часу (Д. Лихачов), просторово-часового континуума (І. Гальперін), функціонально-семантич-

ного поля темпоральності (О. Бондарко), хронографії, хронометрії та хронології (В. Гак), фізичного і метафізичного часу (Н. Рябцева). На особливому значенні художнього часу для автобіографічних і біографічних творів наголошував у своїх працях О. Зарицький. На доречності вивчення цієї теми акцентує й відомий дослідник О. Галич.

У ході вивчення носіїв часової семантики мемуарного твору застосовано концепт-аналіз: а) створення семантичного поля часопростору мемуарного твору; б) визначення співіснування поняття часу з іншими структурами художнього тексту; в) всебічного аналізу концепту час тощо.

На тлі такого різнобічного дослідження часу залишаються все ж недостатньо вирішеними питання часового розшарування мемуарних текстів та інтертекстуальних властивостей категорії часу. Розв'язанню саме цих питань присвячено нашу розвідку.

Категорія часу – визначальна в художній організації мемуарного тексту. Різні часові виміри, перетинаючись, утворюють складну систему координат часу і простору, що й характеризує хронотоп твору. Часова фіксація – невід'ємна від просторової. Час ніби переходить у простір, і у своєму злитті вони створюють своєрідний фундамент для подальшої події, і сприяють, таким чином, розвитку сюжету. І хоча, за М. Бахтіним, у літературі провідним початком у хронотопі є час [1, с. 238], проте поняття «художній простір» заслуговує

на окрему увагу, оскільки для мемуарних творів характерним є накладання одне на одного окремих художніх просторів.

Текстовий масив мемуарів зазвичай досить чітко локалізований, принаймні, в уяві автора часовий континуум його спогадів не порушується. До того ж, мемуарний час сприймається читачем як чітко улаштована система часового простору завдяки існуванню інших свідчень подій, що відбувалися в певний час, локалізовані у цьому часі, знаходять своє відображення у текстах хронік та спогадів. Існування подібних часових взаємин доводить необхідність розгляду часу як інтертекстуальної категорії, що має вивчатися з урахуванням різних авторських перспектив [11, 21–22].

Думки, ті способи їх вираження, які використовує автор, використання традиційної оповідної структури мемуарного твору (відомості про себе, своє оточення, опис мети написання спогадів) є результатом висвітлення особистого «Я» мемуариста.

Мемуарні твори відзначаються своєю двоплановістю, яка характеризується тим, що автор-мемуарист описує минулі події з погляду сучасності, він навіть аналізує і дає оцінку колишнім подіям з позиції сьогодення свого бачення. Завдяки цьому автору вдається більш об'єктивно осмислити події і подати їх об'ємно.

Час (минуле-сьогодення-майбутнє) у мемуарному творі завжди концептуальний – протиставлення минулого й сьогодення оповідача або протиставлення сьогодення й майбутнього. Співставлення цих часових планів пов'язане з вираженням авторських оцінок і може служити темою його рефлексії: «Жизнь моя после сея эпохи, хотя нельзя сказать, чтобы хуже была прежней, но признаться должен, что с покойною подругою была бы она несравненно лучше, тепер же, когда я стал стар и дряхл, и когда предел мой у меня в виду, я каждодневно ее (свою дружину – С.В. К.-Л.) вспоминаю» [7, 162].

Категорія часу в мемуарній прозі реалізується в кількох вимірах, які по-різному наближені до реального часу, своєрідні за природою та художніми значеннями: конкретно-історичний (об'єктивний); біографічний;

суб'єктивний (мемуарний) / розповідний; архетипний / оніричний; внутрішньо-психологічний; культурологічний; реальний; календарний; добовий. Їх взаємодія й переплетення впливають на структуру документального твору. Усі перелічені часові пласти, які у своїй сукупності становлять художній час, невід'ємні від відповідних просторових координат [14].

Для текстів, які будуються як спогади про минуле, властиве поєднання різних часових підходів або часове роздвоєння: «Первые годы моего детства мне почти совсем незапамятны. Отдаляясь однако напоминовениями сколько можно, к тем временам, вижу, ... памятные сливные деревья по дорогам в огороде; помню еще дальний огород, куда шедши единожды с матерью, захвачены мы были грозой; ... Но, кажется, все сие я знаю более по рассказываниям домашних» [7, 78]; «Я рано помню себя, но память моя, конечно, удержала только самые яркие черты лиц и событий моего первого детства. Зато воспоминания эти очень живы и пластичны... Между тем мое знакомство с ними должно быть отнесено к трех и даже двухлетнему моему образу» [15, 8].

Мемуарам властиві відкритість фіналу й незамкнутість життєпису за чіткої фіксації першої часової межі (виникнення сім'ї оповідача або народження його, або момент, з якого він розпочинає себе пам'ятати), наприклад: «Родился я в марте месяце, кажется, двенадцатого, в чем отец мой видел счастлиное предзнаменование: это момент возрождения природы в нашем краю» [15, 8]; «Родился я в Малороссийском городке Почепе, от родителей, ежели не знаменитейших и богатейших, то от самых здоровых и молодых» [7, 77]; «Я родился в Переяславе. По прежнему состоянию Малороссии, до учреждения из нея в 1782 году трех губерний» [8, 1378]; «Вчера минуло 50 лет моего земного бытия; следовательно я родился 23 апреля 1790 года. Детская колыбель моя стояла в скромном деревенском домике, на живописных холмах, омываемых речкою Згарью» [3, 362].

У мемуарах відображаються як поодинокі ситуації, так і ті, що неодноразово повторювалися, типові, бо у них сполучаються одноратність («дріб'язковість») і «генералізація»

(узагальнення) [6, 88]. Категорія узагальнення проявляється у мемуарних творах у двох основних аспектах. Вона, по-перше, пов'язана з узагальненням особистого досвіду оповідача, установленням у ньому загальних закономірностей: «Жизнь поколений и происшествия в них оставляют по себе неминуемо впечатления прошедшего, которые тем охотнее передаются изустною памятью, что в них выявляются свои способности» [19, 136].

Із розширенням, «розтягуванням» часу твору відтворені у тексті події характеризуються з погляду їхньої регулярності / нерегулярності, зображення повторюваних, багатозразових ситуацій, розширення уявлення про минуле, «розтягнення» часу [7; 17], наприклад: «С сего времени до 30 лет моей жизни, все места, где только я не жил, даже переезжал, до самых малейших подробностей весьма помню; с 30 же года по сей день, ежели и памятливы мне вообще предметы, но подробности почти совершенно изгладились в моей памяти» [7, 164].

Для автобіографічного тексту характерна суб'єктивна сегментація часу: спогади зберігають лише частину фактів і подій минулого, змінюючи їх і їхню послідовність: «Отец мой со мною и с меньшим братом моим Стефаном (ибо старший брат мой Александр скончался еще в Белоцерковке)» [20]; «Неужели, на заре моей жизни, непостижимое провидение так ясно произнесло два непреложных приговора в моей судьбе, кои сбылись на самом деле ... Но об этом расскажу после, в своем месте» [3, 2].

Окрім того, часова організація мемуарного твору відбиває суб'єктивність сприймання часу оповідачем у тих чи інших часових відтинках й суб'єктивність його спогадів про них, наприклад: «Как бы я ни желал начертать первые признаки моего разсудка, первейшие ощущения моего сердца, начальные порывы моих страстей, но все мое о сем старание тщетно ... я смело могу божиться, что власть законная всегда для меня была священна ... Скажу торжественно, что я был бы лучший гражданин во всяком обществе, где бы законы хотя драконовские, но тяготили равно на всех» [7, 108].

Наша пам'ять, як відзначають дослідники, містить чималу кількість дискретних епі-

зодів, які можуть бути «великими» або «маленькими» з погляду їхньої просторово-часової довжини, а також за кількістю деталей, які можуть пригадуватися у межах епізоду. Цю думку підтверджують і автори мемуарних творів: «... совместить факты прямые и прикосновенные, как являються предметы на первом и втором плане...» [8, 1382].

Послідовність зображених подій минулого може охоплювати значний часовий відтинок (від народження до часу написання твору – автобіографічні замітки І. Філомафітського), може обмежуватися одним часовим періодом («Пять лет» І. Ф. Тимківського), нарешті, відбивати кілька днів життя автора (подорожні записки В. Ф. Тимківського) тощо.

Як одиниці часу у мемуарній прозі використовуються не тільки ситуації минулого, котрі утворюють лінійну послідовність, але й «картини» спогадів, зв'язок між якими відсутній або має асоціативний характер, наприклад: «Первое воспоминание из самой отдаленной древности моей истории, или из самой юной эпохи моей жизни – это воспоминание о сильно мучившей меня оспе и об одном горбатом мальчике, по прозванью Третьяк, которым меня почему-то пугали: вероятно, по причине его жалкой наружности, хотя в ней не было ничего страшного или отталкивающего» [15, 14]; «Помню то время и все положение дому со второго года жизни: как слышен был шум мельничных колес, как из крепости приходили гарнизонные барабанщики, и флейтщик поглядывал боком на мою няню; как няня носила меня через сад в нашу винокурню и там выпивала михалок; как страшил меня рыжий глиняный кот, у которого вертелась голова с черными усами и утешал красный пильщик в лаптях, качаясь на краю стола с пилою» [9, 146].

Послідовність ситуації визначається зміною у тексті дієслівних форм доконаного виду, зміною часових показників (назв відтинків часу, дійсних слів, анафоричних вказівок на зразок потім і ін.), використанням дієприслівників, складнопідрядних речень із підрядними часу, що виражають значення проходження у часі або передування йому (з різною довжиною часового інтервалу), нарешті, часовою організацією контексту [18, 43].

Послідовність спогадів передається переважно лексичними засобами – повтором сигналів пригадування (пам'ятаю, пам'ятний, пригадую й ін.); ментальних предикатів, що утворюють модальну рамку висловлювання: «Помню, как по близости возили меня в лес и пасеку, к берегам Днепра» [8, 1381]; «... но сам, сколько помнится, меня никогда не бивал, а исправлял сие чрез нашу несчастную мать, которая, как теперь помню, при наказаниях иногда сама горько плакувала...» [7, 81-82].

Спогади можуть групуватися, поєднуватися у ланцюжки або блоки, що відносяться до певного часового періоду, наприклад, спогади Г. Винського поділяються на 3 розділи: «Шестнадцать лет, или Детство и юношество», «Одинадцать лет или Молодость» та «Тринадцать лет или Средние годы». Записки І. Тимківського теж мають 3 розділи – «Переяслав», «Киев и Москва» та «Шувалов».

Суб'єктивність часової організації мемуарних творів проявляється й у рухливості початку оповіді, що встановлена оповідачем.

Для мемуарних текстів, що представляють другорядний (складний) жанр, характерне сполучення інформативного й репродуктивного реєстрів. У репродуктивному реєстрі мовець «відтворює безпосередньо сенсорне спостережуване у конкретній тривалості або послідовній змінюваності дій, станів, перебуваючи у реальності або в уяві у хронотопі. Час актуальніший у сьогоденні або майбутньому. Висловлювання репродуктивного типу (реєстру) можна укласти у модусну рамку «я бачу, як...», «я чую, як...» «я почуваю, як...» [16, 224]. Наприклад: «Сколько мог я заметить, кажется, он имел особия отношения к Смоленской губернии» [8, 1421].

Важливу роль у мемуарному тексті грає сфокусований час – суб'єктивний час, що збігається з часовими оцінками суб'єкта мовлення. Цей тип часу широко використовується вже у мемуарній прозі XVIII-XIX ст.: розповідь про минуле систематично супроводжується переміщенням його початку, при цьому пригадуються події, що синхронізуються з авторовим оповіданням у сьогоденні й тим самим актуалізуються. Із цією метою у творах регулярно використовуються форми теперішнього історичного часу, що створюють особливі «образотворчі» спогади про минуле і пов'язані з відбиттям процесу згадування або його стилізацією: «Так бывало, есть и ныне,

что большая часть юношей заставляется занимать места в обществе, совсем не сообразные ни с их склонностями, ни с их способностями» [7, 96].

Особистий біографічний час у мемуарних творах завжди співвідноситься із часом історичним. Це початок зав'язування й місце здійснення подій. Тут час начебто вливається у простір і тече у ньому; метафоризація шляху різноманітна й багатопланова, але основний стрижень – перебіг часу [3, 276]. Послідовність розвитку дій, їх безперервність, чітка часова послідовність залежать у спогадах письменників як від авторської установки, так і обраних автором координат, опори на факти особистого життя або історичні (соціальні, суспільні, культурні) події.

Відчуття зв'язку з минулим відбивається в:

- а) емоційних авторових оцінках давніх назв і асоціативно-образному відродженні їхньої внутрішньої форми: «Белеющая там же над Днепром в г. Каневе церковь и монастырския здания в Переяславе показались мне в первый раз гигантскими произведениями архитектуры в сравнении с нашею деревянною приходскою церковью в селе Крупском» [3, 367];
- б) аналізі образних уявлень про минуле у мовленні оповідача: «Но что вам сказать о том таинственном ужасе, с которым вступил я в густой сосновый бор, на тридцать верст простирающийся под самым Киевом...» [3, 371];
- в) використанні порівнянь і метафор, джерело яких – давньоукраїнська історія, для характеристики внутрішнього життя оповідача: «Это подобие Троянскому валу защиты Греков известно уже во временах Половецких XI века по Нестору» [8, 1398];
- г) у взаємодії мотивів «давнє» і «рідне (родинне)» і образів, які з ними пов'язані: «В двух шагах от нас, на бесконечной и гладкой степи ...курган ... что казалось бесконечно чужим всему живому и в то же время было знакомо, близко...» [9, 168].

Межі між особистими спогадами оповідача й спогадами про давно минуле розмиті. Своєрідність часової організації мемуару у перетворенні історичного часу в особистий біографічний час оповідача, пам'ять якого створює багато у чому ідеалізовані образи

минулого, «переборюючи внутрішні протиріччя, виявляючи у ньому вищий зміст, тобто звільняючись з-під влади тлінного, повертаючи вічності» [16, 292].

Підсумовуючи дослідження просторово-часової організації мемуарів, необхідно зазначити, що їх художній простір наділений спільною специфічною ознакою – реальністю, оскільки просторові координати мемуарного твору завжди відповідають справді існуючим подіям і датам з життя героя.

У композиційній побудові просторових площин мемуарист не має обмежень, розуміння часу для нього є неоднозначним: він

прагне охопити життя відразу в трьох часових вимірах – минулому, сьогоденні та майбутньому, які поряд із цим виявляються єдиними й нерозривними.

Мемуари є особливим текстовим простором, замкненою структурою, в якій на основі спогадів, вражень, переживань, реакцій на події створюється художня реальність. Вони дають різноманітний, багатий, а деколи й унікальний, фактологічний матеріал для подальшого дослідження української історії та культури. І є надзвичайно цінним джерелом для ширшого висвітлення проблем суспільно-політичного життя.

Список використаних джерел

1. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе: очерки по исторической поэтике / Михаил Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Худож. лит., 1975. – С. 234-407
2. Бернштейн М.Д. Українська літературна критика 50-70-х років XIX століття / Михайло Бернштейн. – К.: Вид-во АН УРСР, 1959. – 492 с.
3. Воспоминания Егора Федоровича Тимковскаго / С предисл. Николая Шугурова // Киевская старина. – К., 1894. – Т. 44. – № 1-3. – С. 359-381; Т. 45. – № 4-6. – С. 1-25.
4. Гак В.Г. Пространство времени / Владимир Гак // Язык и время. Логический анализ языка / Отв.ред. Н.Д. Арутюнова, Т.Е. Янко. – М.: Издательство «Индрик», 1997. – С. 122-131.
5. Галич О.А. Українська документалістика на зламі тисячоліть: специфіка, генеза, перспективи: монографія / Олександр Галич. – Луганськ: Знання, 2001. – 246 с.
6. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования / Илья Гальперин. – М.: КомКнига, 2007. – 148 с.
7. Записки Винскаго / Предисл. А.И. Тургенева // Русский Архив. – М., 1877. – Кн. 1-2. – С. 76-123, 150-197.
8. Записки Ильи Федоровича Тимковскаго. Сказание въ трехъ частяхъ. Писано въ 1850 году // Русский архив. – М., 1874. – Т. 44. – С. 1377-1466.
9. Записки Михаила Ивановича Антоновскаго (Начаты в 1806 году) // Русский архив. – К., 1885. – Кн. 1. – С. 145-178.
10. Зарицький О.М. Біографія та історія: Чеський біографічний роман 70х років: літературна критика / Олексій Зарицький; Відп. ред. Г.Д. Вервес; АН УРСР, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. – К.: Наукова думка, 1989. – 104 с.
11. Лихачев Д.С. Время в произведениях русского фольклора / Дмитрий Лихачев // Русская литература. – 1962. – № 4. – С. 91-102.
12. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы / Дмитрий Лихачев. – М.: Наука, 1979. – 360 с.
13. Лузина Л.Л. Когнитивная метафора / Лилия Лузина // Краткий словарь когнитивных терминов / Е.С. Кубрякова, В.З. Демьянков, Ю.Г. Панкрац, Л.Г. Лузина. – М.: Филол. ф-т МГУ им. М.В. Ломоносова, 1997. – С. 55-56.
14. Мажара Н.С. Просторово-часові виміри організації мемуарного твору в контексті метажанру [Електронний ресурс] / Наталія Мажара // Матеріали I-ї Всеукраїнської науково-практичної інтернет-конференції для молодих учених "Актуальні проблеми слов'янської філології", 19-20 листопада 2013 року. – Запоріжжя: ЗНУ, 2013. – Режим доступу: http://sites.znu.edu.ua/conf-slovyanska-filologia/literary_criticism/Mazara.pdf
15. Никитенко А.В. Записки и дневник: В 3 т. / А.В. Никитенко. – Т. 1. – М.: Захаров, 2005. – 640 с. – (Серия «Биографии и мемуары»)
16. Николина Н.А. Поэтика русской автобиографической прозы: Уч.пособие / Наталия Николина. – М.: Флинта, Наука, 2002. – 424 с.
17. Рябцева Н.К. Аксиологические модели времени / Надежда Рябцева // Язык и время. Логический анализ языка / Отв.ред. Н.Д. Арутюнова, Т.Е. Янко. – М.: Издательство «Индрик», 1997. – С. 78-96.
18. Теория функциональной грамматики: Темпоральность. Модальность / Отв.ред. А.В. Бондаренко. – Л.: Наука, 1990. – 264 с.
19. Тимковский И.Ф. Пять лет / Илья Тимковский // Москвитянин. – 1855. – № 6. – С. 127-140.
20. Фальковский Ириней. Биографические известия // Институт рукописів НБУ ім. Вернадського. – Ф. 175, № 2214. – 100 с.

References

1. Bakhtin M.M. Formy vremeni i khronotopa v romane: ocherki po istoricheskoy poetike / Mikhail Bakhtin // Voprosy literatury i estetiki. Issledovaniya raznykh let. – M.: Khudozh. lit., 1975. – S. 234-407.
2. Bernshteyn M. D. Ukrainiska literaturna krytyka 50-70-kh rokiv XIX stolittya / Mykhaylo Bershteyn. – K.: Vyd-vo AN URSR, 1959. – 492 s.
3. Vospominaniya Yegora Fedorovicha Timkovskago / S predisl. Nikolaya Shugurova // Kiyevskaya starina. – K., 1894. – T. 44. – № 1-3. – S. 359-381; T. 45. – № 4-6. – S. 1-25.
4. Gak V.G. Prostranstvo vremeni / Vladimir Gak // YAzyk i vremya. Logicheskyy analiz yazyka / Otv.red. N.D. Arutyunova, T.Ye. Yanko. – M.: Izdatel'stvo «Indrik», 1997. – S. 122-131.

5. Galych O.A. Ukrainska dokumentalistyka na zlami tysyachol't: spetsyfika, heneza, perspektyvy: monografiya / Oleksandr Galych. – Lugansk: Znannya, 2001. – 246 s.
6. Gal'perin I.R. Tekst kak ob'yekt lingvisticheskogo issledovaniya / Il'ya Gal'perin. – M.: KomKniga, 2007. – 148 s.
7. Zapiski Vinskago / Predisl. A.I. Turgeneva // Russkiy Arkhiv. – M., 1877. – Kn. 1-2. – S. 76-123, 150-197.
8. Zapiski Il'i Fedorovicha Timkovskago. Skazaniye v" trekh" chastyakh". Pisano v" 1850 godu // Russkiy arkhiv. – M., 1874. – T. 44. – S. 1377-1466.
9. Zapiski Mikhaila Ivanovicha Antonovskago (Nachaty v 1806 godu) // Ruskiy arkhiv. – K., 1885. – Kn. 1. – S. 145-178.
10. Zarits'kiy O.M. Biografiya ta istoriya: Ches'kiy biografichniy roman 70-kh rokiv: literaturna kritika / Oleksiy Zarits'kiy; Vidp. red. G.D. Verves; AN URSS, Institut literaturi im. T. G. Shevchenka. – K.: Naukova dumka, 1989. – 104 s.
11. Likhachev D.S. Vremya v proizvedeniyakh russkogo fol'klora / Dmitriy Likhachev // Russkaya literatura. – 1962. – № 4. – S. 91-102.
12. Likhachev D.S. Poetika drevnerusskoy literatury / Dmitriy Likhachev. – M.: Nauka, 1979. – 360 s.
13. Luzina L.L. Kognitivnaya metafora / Liliya Luzina // Kratkiy slovar' kognitivnykh terminov / Ye.S. Kubryakova, V.Z. Dem'yankov, YU.G. Pankrats, L.G. Luzina. – M.: Filol. f-t MGU im. M.V. Lomonosova, 1997. – S. 55-56.
14. Mazhara N.S. Prostorovo-chasovi vymiry organizatsii memuarного tvoriv v konteksti metazhanru [Yelektronniy resurs] / Nataliya Mazhara // Materialy I-i Vseukrainskoi naukovopraktychnoi internet-konferentsii dlya molodykh uchenykh "Aktualni problemy slovyanskoi filolohii", 19-20 lystopada 2013 roku. – Zaporizhzhya: ZNU, 2013. – Rezym dostupu: http://sites.znu.edu.ua/conf-slovyanska-filologia/literary_criticism/Mazara.pdf
15. Nikitenko A.V. Zapiski i dnevnik: V 3 t. / A.V. Nikitenko. – T. 1. – M.: Zakharov, 2005. – 640 s. – (Seriya «Biografii i memuary»)
16. Nikolina N.A. Poetika russkoy avtobiograficheskoy prozy: Uch.posobiye / Nataliya Nikolina. – M.: Flinta, Nauka, 2002. – 424 s.
17. Ryabtseva N.K. Aksiologicheskiye modeli vremeni / Nadezhda Ryabtseva // YAzyk i vremya. Logicheskiy analiz yazyka / Otv.red. N.D. Arutyunova, T.Ye. Yanko. – M.: Izdatel'stvo «Indrik», 1997. – S. 78-96.
18. Teoriya funktsional'noy grammatiki: Temporal'nost'. Modal'nost' / Otv.red. A.V. Bondarenko. – L.: Nauka, 1990. – 264 s.
19. Timkovskiy I.F. Pyat' let / Il'ya Timkovskiy // Moskovityanin. – 1855. – № 6. – S. 127-140.
20. Fal'kovskiy Iriney. Biograficheskiye izvestiya // Institut rukopisiv NBU im. Vernad'skogo. – F. 175, № 2214. – 100 s.

SVETLANA KANDYUK-LEBID

Mykolaiv

TIME SPACE FEATURES OF MEMOIR PROSE OF THE FIRST PART OF THE XIX CENTURY

The article attempts to systemize and justify the main researchers about time space features of memoir prose in modern literary criticism; the analysis of time space coordinates of the text is given. It is noted that the basis of creation of memoirs is the desire of a person to fix the time and events of his time.

General concepts of Ukrainian and foreign works devoted to the problems of time space organization of a memoir text based on memoirs of public figures of Ukraine of the XIX century are outlined. The most significant in this direction are the studies of: the artistic time (M. Bahtin); the author's time and the plot time (D. Lihachev); the space time continuum (I. Gal'perin); the functional semantic field of temporality (O. Bondarenko); the chronography, chronometry and chronology (V. Gak); physical and metaphysical time (N. Rjabceva); special sense of the artistic time for autobiographical and biographical works (O. Zarytskyi).

It is determined that various time measurements, intersecting, form a compound system of time and space coordinates, which characterized a special chronotope of memoirs, which contain a variety of factual material for further study of Ukrainian literature. It is noted that the artistic space of memoirs has a common specific feature – a reality, because the spatial coordinates of any memoir work always correspond to truly existing and are inseparable from the events and dates of the hero's life.

Key words: artistic and documentary literature, time space, internal space of the composition.

СВЕТЛАНА КАНДЮК-ЛЕБЕДЬ

г. Николаев

ОСОБЕННОСТИ ВРЕМЕННОГО ПРОСТРАНСТВА МЕМУАРНОЙ ПРОЗЫ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

В статье сделана попытка систематизировать и обосновать основные исследования особенностей пространства и времени мемуарных произведений в современной литературной критике, представлен анализ временно-пространственных координат художественного произведения. Определяются общие концепции отечественных и зарубежных работ, посвященных проблемам пространственных организации мемуарного текста на материалах воспоминаний общественных деятелей Украины XIX века. Определено, что различные временные измерения, пересекаясь, образуют сложную систему координат времени и пространства, характеризующий особый хронотип мемуаров, которые включают в себя широкий фактологический материал для дальнейшего исследования украинской литературы.

Ключевые слова: художественно-документальная литература, временное измерение, внутреннее пространство произведения.

Стаття надійшла до редколегії 12.03.2018

УДК 821.111-14(73)

АННА КОЛІСНИЧЕНКО

м. Київ

Safronovaannar@gmail.com

МІФ У ЛІТЕРАТУРІ АМЕРИКАНСЬКОГО МОДЕРНІЗМУ

У статті проаналізована національна специфіка міфу в епоху модернізму, проілюстровано знакові для американської літератури зразки неоміфу.

Ключові слова: модернізм, міф, неоміф, пуританська міфологія, міфологія фронтиру, американська мрія.

Потужна хвиля модернізму задекларувала почуття нового у мистецтві рішучим відходом від минулого і, разом з ним, від класичних традицій. Тогочасне життя видавалося далеким від розважливості середини ХІХ століття: воно було більш науковим, технологічним, динамічним та механізованим. Модернізм увібрав у себе ці зміни. Технологічне оновлення у світі підприємств та механізмів спонукало до пошуків нової техніки й у сфері мистецтва. В епоху модернізму в Америці на фоні механізованого життя гостро відчувалася самотність людини, її бажання повернути знівельовану духовність. Як зазначає М. Мхітарян, феномен авторського міфопоетичного простору належить ХХ століттю, виникнувши відносно одночасно в різних літературах, тому міфопоетичний простір як явище наднаціональне належить до історії розвитку літератури, а не до історії народів [6]. Суспільнокультурний контекст ХХ століття слугував базисом і джерелом для появи нового уявлення про простір, у тому числі й у літературному творі, відтак митець тепер мав бути не лише очевидцем потоку життя, його хроністом, а й зуміти віднаходити цінності й сенс буття в його хаотичній плінності.

Американська література постійно зберігала генетичний зв'язок із національною міфологією, яку Т. Шебуренкова визначає як комплекс міфів, міфологем, міфем та концептів про походження, історичну місію, базові цінності, ідентифікаційні маркери та орієнтири національної спільноти. «Єдність американського соціуму визначають основні сталі міфологічні комплекси, які формувалися у процесі творення американської держави і визначали її історичну місію та морально-

етичні цінності. Таким чином, ключова роль національної міфології полягає у визначенні спільної долі національної спільноти від її витоків до сьогодення, вона акумулює в собі базові елементи нації, її цінності та орієнтири. Національні міфи містять у собі всі основні духовні складники національної спільноти, визначають самоідентифікацію особистості» [10, 25–26].

Американський міф, як відомо, містить три основні складові – пуританська міфологія, міфологія фронтиру та концепт американської мрії. Світогляд колоністів породив іманентну особливість американської літератури, яка збереглась у модернізмі – розуміння нації як обраного народу: Боже Провидіння обрало Америку для першопоселенців-англіїців саме як для обраної нації. «Ми – американці – особливі, обрані люди, ми – Ізраїль нашого часу, ми несемо ковчег свободи світу... Бог визначив, що людство очікує, що ми зробимо щось велике, і це велике ми відчуваємо в своїх душах» [12, 112]. Така позиція пуритан знаменувала собою появу міфу про пошук Едему, раю на землі, який, очевидно, територіально реалізується в Америці. «Ототожнення власної долі й діяльності з долею й історією обраного єврейського народу за Старим Заповітом докорінно змінювало координати буття, відчуття часопростору, характер самоідентифікації» [2, 14]. І, як зазначає Т. Денисова, біблійна концепція *from here to eternity* стає нормою, а сама Біблія сприймається як історія Америки. «Оскільки американський народ від початків формувався як текстоцентрична спільнота, це обумовило ще одну іпостась пуританської форманти – залежність і успішну експлуатацію засвоєного

громадою культурного коду Біблії» [5, 66]. Отже, релігійно-християнська компонента американської мрії стала одним зі складників національної неоміфології, які література американського модернізму успадкувала від романтизму і творчо переосмислила.

«Рання американська національна міфологія у її пуританському варіанті мала на меті утвердити ідею причетності Америки до всевітньої історії, довести можливість реалізації мрії про рай на землі, побудови гармонійного суспільства на засадах свободи, демократії і справедливості» [10, 33]. Так як перші колонії ставали базисом для формування нової країни, Америки, так і пуританські міфи стали основою для творення національних образів. У пуританській міфології зустрічаємо ряд повторюваних образів: герой-першпоселенець, який є уособленням християнських чеснот, жертвовності; він намагається збудувати собі дім на новій землі, утілюючи свою мрію – віднайдення раю на землі; пастир, який указує колоністам правильний духовний шлях; учень, який так чи інакше змінює свою точку зору під впливом певних історичних подій.

Міфологія фронтиру «бере свої витoki у пуританській літературі, яка подавала історію освоєння нових земель у релігійно-місіонерському аспекті. Завдяки месіанським ідеям перших поселенців обґрунтовувалась необхідність просування на Захід та поширення християнської культури на диких землях» [10, 47-48]. У міфології фронтиру теж знаходимо цілу низку характерних образів: ковбой, який втілює в собі всі людські чесноти; фермер, який демонструє праведне життя, працелюбність у освоєнні землі; вільний афроамериканець, який теж шукає можливості реалізувати себе на землі великих можливостей; індіанець, якого мають «окультурити» першопоселенці, залучивши його до «слова Божого», викоринити його дикунство. До слова, образ індіанця зазнавав низки варіацій – від жорстокого дикуна до шляхетного воїна, який живе в гармонії з природою, завдяки останньому «індіанська культура міфологізується як самобутнє джерело мудрості, сили. Своєю чергою, американська національна міфологія поповнюється міфоло-

гічними сюжетами, образами індіанської культури» [10, 51].

Поняття «американська мрія» розвивалось разом із поступом американського суспільства – від його розуміння пуританами як духовної концепції і до, зрештою, його потрактування сучасними американцями як утілення матеріального успіху. Відповідно до зміни історичних епох змінювалися й основні елементи міфу про американську мрію. Найтиповішою складовою концепту є кар'єра, яка базується на особистісних якостях людини, її таланті, але не соціальному статусові чи походженню. Тобто, завдяки працелюбності й наполегливості кожна людина на рівних правах може здобути визнання й посісти належне місце в суспільстві. Ми згодні з думкою Б. А. Гіленсона, що американська мрія відіграла і відіграє значну роль в духовному житті американців. Це поняття, на загал кажучи, включає в себе ідеали рівності, свободи, реалізації поставлених індивідом цілей: «Американська мрія» базується на переконанні американця в тому, що він зможе здобути в цій країні бажане щастя, успіх, особисту гармонію» [1, 8]. Саме увиразненим концептом американської мрії література США різниться від інших літератур. Це ідея, що об'єднує всі культурно-історичні особливості формування нації, ідеали, соціальні засади американського суспільства, в тому числі й міфи. Це своєрідне налаштування на успіх, яке корінням сягає світогляду колоністів, що розуміли Америку як країну великих можливостей та безмежних ресурсів. Похідним звідси поняттям є *self-made man*, тобто, людина, що досягла успіху завдяки своїй наполегливій праці, незважаючи на соціальний статус (за відомий яскравий приклад можемо навести лондонівського Мартіна Ідена чи героїв Т. Драйзера).

Оскільки ці три традиції взаємопов'язані й не існують ізольовано одна від одної, вони, перетинаючись, створюють міфологічні образи, які відображають особливості американського суспільства та його національних героїв.

Як зазначає К. Оселедько, митці ХХ століття знаходили різноманітні шляхи інкорпорування міфів у своїх творах: «Це запозичення мотивів і цілісних сюжетів традиційних

міфологій. Повний та цікавий варіант «неоміфологічних» творів – творче продовження, домислення добре відомих міфологічних сюжетів. Цей варіант можна розглядати як перехідний від використання традиційних міфологічних сюжетів до так званих авторських міфів, у яких символічна модель світу створюється за аналогією до міфопоетичних уявлень або структурних рис міфу. При виборі сюжету автор не зв'язаний ніякими обмеженнями. <...> міф виконує не тільки сюжетоутворюючі функції: характерними її рисами є вжиті автором ритуальні міфологеми, циклічність уявлень про час, повторюваність персонажів, що надає розповіді філософського звучання» [7, 116]. Саме ці якісні особливості міфологізму ХХ століття можемо назвати неоміфологізмом, і якщо «в літературі ХІХ століття чітко усвідомлювалася дистанція між архаїчним міфом та його сучасною інтерпретацією», то неоміфи базуються на сучасній історії та побуті.

Попри те, що міф епохи модернізму зберіг свої основні риси первинного міфу, такі як архетипізація, відчуття міфічного часу, символізм, містицизм, бінарність опозицій, він все ж набув особливих, власних рис. Митці-модерністи, звертаючись до міфологічних образів і сюжетів, радикально змінюють семантику поняття «ліричний герой» – це вже не персонаж із пра-міфів чи умовного пра-світу, але людина, над якою панує «не природна стихія, а створена нею самою цивілізація; домінуючу роль фатуму перебирає на себе нездоланна таємнича роль повсякденності, через що в модерністському творі можливе поєднання міфологізму із натуралістично-побутовою манерою письма». Для художньої свідомості цієї епохи міф передає сприйняття світу в цілому, в єднанні природи й людини.

Я. Погребна виділяє 6 ознак, за якими ідентифікує неоміфологізм ХХ століття: 1) принципово нова, порівняно з міфологізмом ХІХ століття, ситуація створення міфів; 2) свідома настанова на міфотворчість; 3) «семантизація чи ресемантизація традиційного фетишу чи випадкового об'єкта як місця стику світів дійсного й ментального», введення в сучасний твір міфологічного персонажу чи ситуації; 4) реставрація схем архаїчного мис-

лення, що набувають статусу первинних у формуванні типу поведінки й ставлення до дійсності; 5) пародіювання центральних ситуацій та персонажів міфу; 6) єдність дійсного й вигаданого світів [8, 22]. Як бачимо, культурна спадщина попередніх поколінь, зокрема міфи, міфологічні сюжети й окремі ключові міфологеми, інспірують митців до їх активного переосмислення, трансформації та, як результат, утворення нової міфологічної парадигми.

«У художній системі модернізму міф стає структурною основою художнього твору та метамовою літератури, за допомогою якої письменник намагається пояснити сучасність. Міф організовує літературний простір на семантичному й формальному рівнях. Особливостями міфопоетичного письма модерністів є спроба реконструкції певних універсальних світоглядних позицій, що укорінені в позачасовому побутуванні міфу, циклічний принцип організації сюжету, забезпечення категорій початку і кінця, структурування тексту за допомогою бінарних опозицій, інтерпретація і трансформація традиційного сюжету в авторському тексті (реміфологізація), реактуалізація семантики міфологеми дороги, творення авторської системи міфологем, геометрична символізація, принцип двійництва персонажів, притчевість, інтертекстуальність та паратекстуальність» [10, 7].

Зацікавленість у міфах та міфотворчості масштабно проявляється в працях митців початку ХХ століття. Роль творчих особистостей була більш значною, ніж це можна уявити. Хоча нові міфи й виникають в епоху модернізму, яка просякнута антитрадиціоналізмом, але письменники не відмовляються повністю від традицій. У цей час, як уже зазначалося, відбувається не тільки відтворення, а й творче переосмислення традицій минулого. Хоча модерністські міфи здебільшого й утримують виразний зв'язок із сучасністю, але вони, і це одна з найпомітніших їхніх генологічних рис, синтезують міфи різнопланові, дистанційовані у часі й у просторі. Міфологізм модернізму – це не стільки художній прийом, скільки світосприйняття, формоване і свідомим зверненням митців до традиційних міфологій. Основними ланками цього

процесу є, по-перше, визнання міфу вічно живою основою, по-друге, виділення в міфі його зв'язків із ритуалом та концепцією вічного повторення і, по-третє, впливу міфу на ідеологію, психологію, а також мистецтво» [9, 67].

У критичному есеї «Улісс, порядок і міф» Т. С. Еліот зазначив: «Використовуючи міф, постійно дотримуючись паралелі між сучасністю й античністю, містер Джойс користується методом, яким варто скористатися й всім іншим» [11, 228]. Саме такий метод використання міфу з метою моделювання поетичного всесвіту Т. С. Еліот назвав міфологічним методом: «Гепер, замість методу розповідного, ми можемо користуватися методом міфологічним» [11, 227]. Поет акцентував на актуальності використання міфів як основи художнього твору, коли старі орієнтири вже не діють, а нові ще не створені суспільством, і людина опиняється в ситуації, коли не може на них покластися.

На початку ХХ століття література Америки замайоріла міфами в найрізноманітніших їхніх варіантах. Т. С. Еліот створив величний міф Безплідної землі, втрати людиною божественного начала, котре витіснилося особистим егоїзмом окремого індивіда, що претендує на роль самодостатнього божества. Саме такими поет бачив своїх сучасників, але при цьому Еліот поцінює міф як єдину можливість організувати в певний порядок хаос і безладдя навколишньої реальності [3]. Щоб приборкати амбіції людини та створити нову культуру, сучасник Еліота, Езра Паунд, пропонує взяти за основу стародавню культуру Сходу. Зупинити занепад сучасності, на думку митця, може лише звернення до традицій, які хаос трансформують у гармонію. Основною ознакою міфу Паунда є естетизм, тому він звертається до традицій виключно художніх, особливих для кожного окремого виду мистецтва, які дають змогу з'ясувати призначення митця, сутність та смисл мистецтва як такого. Цю ідею він намагався реалізувати в поемі «Cantos», котра написана за принципом давньої епічної поеми, але вона так і залишилася незавершеною, здобувши славу занадто заплутаної поеми, що її поет наситив історичними алюзіями, географічними маркерами та поєднанням різноманітних культурних патернів.

Надзвичайно плідним «міфмейкером» можемо назвати Віллу Катер (Willa Cather). Уже перший її роман «О піонери!» (O Pioneers!, 1913), що возвеличив переселенців-фермерів до рангу героїв, яскраво засвідчив намір письменниці міфологізувати своїх персонажів. У романі «Пісня жайворонка» (The Song of the Lark, 1915) міфологізм Катер, що виражається в символіці подій та імен персонажів, допомагає розвинути духовний світ головної героїні Теї (алюзія на божественність). У 1918 році Вілла Катер створила свій найвеличніший «міф-пастораль» (міф-елегію чи навіть міф-ідилію) «Моя Антонія» (My Antonia). Головна тема твору – пошук втраченого раю на землі, а фінальна сцена, коли головний герой Джим бачить дітей, які вилазять із льоху, символізує міфічне народження людей із мороку, що, як видається, символізує сучасне суспільство. Визначивши наскрізну тему творчості письменниці як відчуття вигнання та самотності безбатченка (зумовлені власними почуттями Катер-жительки фронтиру), можемо назвати творчий доробок Катер міфом американських переселенців.

Досить оригінальним чином міф культивує у своїх новелах О'Генрі. Міф О'Генрі дозволяє поєднати повсякденне й сакральне, письменник навіть саме повсякдення перетворює на міф. Його новела – особлива: поєднує побут і казку, іронію та ліризм. Роман «Королі й капуста» (Cabbages and Kings, 1904) показав особливий міфологічний світ із власним відчуттям часу й простору, оскільки автор взяв мотиви й образи з різних світових культур. Міфічна країна Анчурія – це, на перший погляд, рай (синтез Ельдорадо, Авалону та Едему) із особливим відчуттям часу, але в ній представлена звичайна проза життя. Ще одна збірка новел – «Серце Заходу» (Heart of the West, 1907) – презентує гротескний міф людини Далекого Заходу – неосвіченого простака, але щирого, здатного на великий вчинок. Використання письменником міфічних сюжетів та імен несе чітке пояснення того, що вічні конфлікти повторюються в будь-який час. На нашу думку, такий прийом дуже близький до Джойса – поєднання мізерної сучасності з вічним міфічним.

Ще одна письменниця, Едіт Вортон (Edith Wharton), творчий доробок якої тривалий час

залишався поза увагою (лише в 50-х роках підвищився інтерес до її робіт), вперше спродувала грандіозний міф жінки – жінки-Персефони, яка змушена спуститися в підземне царство, яка існує в іншому вимірі й незримо присутня лише в щоденниках, листах і т. д. Новела «Гранатове зерня» (Pomegranate Seed, 1931) – алюзія на міф про Деметру й Персефону, яка через гранатове зерня прирєкла себе на підземний світ. Цей же міф актуалізується в новелі «Копія» (Сору, 1901) та повісті «Пробний камінь» (The Touchstone, 1900). Один із найкращих романів письменниці – «Час невинності» (The Age of Innocence, 1920) промовисто нагадує про власне американський міф Нового Адама, що дає змогу детально опрацювати тему національної самосвідомості. Категорія «невинності» розкривається в романі не лише в релігійному вимірі, а й в різноманітних її варіаціях у витворах мистецтва. Принагідно зауважимо, що Вортон про-

довжила традиції Генрі Джеймса, використовуючи наскрізні образи-метафори, міф, символи, алегорії та елементи надприродного.

Навіть ці доволі випадкові приклади свідчать про те, що Ера модернізму «є Великим Руйнівником канонізованих стереотипів мислення, сприйняття і оцінок духовного стану особистості і соціуму. Одночасно сучасна епоха є Великим Творцем принципово нових моделей і трактувань культурної спадщини, які не відкидають загальновідоме, а творчо його перестворюють, долаючи одномірність попередніх інтерпретацій. Це досягається шляхом якісного переосмислення канонічних лейтмотивів, включенням в їхню змістову структуру сучасних філологічних, етичних і психологічних теорій і концепцій, орієнтуванням на найновіші наукові уявлення про духовну природу людини і багатоманіття форм її вияву і реалізації в інтимно-особистому і громадському житті» [4, 11].

Список використаних джерел

1. Гиленсон Б. А. История литературы США: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. Заведений / Б. А. Гиленсон. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – 704 с.
2. Денисова Т. Н. Історія американської літератури / Т. Н. Денисова. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2012. – 487 с.
3. Зверев А. М. Модернизм в литературе США / А. М. Зверев. – М.: Изд-во «Наука», 1979. – 319 с.
4. Лабай К. В. Угода з Дияволом як основа фаустівського сюжету [Електронний ресурс] / К. В. Лабай. – Режим доступу: www.mirlit.dp.ua/index.php/LC/article/download/129/131
5. Михед Т. В. Пуританська форманта літератури американського романтизму / Т. В. Михед // Університет: Історія. Філософія. Філологія. – К., 2008. – №6(26). – С. 62-68.
6. Мхитарян М. А. Взаимосвязь мифа и поэтики художественного текста [Электронный ресурс] / М. А. Мхитарян. – Режим доступу: http://www.pglu.ru/upload/iblock/51a/uch_2014_vi_30.pdf
7. Оселедько К. О. Міфопоетична парадигма як основа поетичного моделювання світу роману Марини Соколян «Балада для Кривої Варги» / К. О. Оселедько // Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського. – Миколаїв, 2012. – № 10. – С. 116-121.
8. Погребная Я. В. Актуальные проблемы современной мифопоэтики: учеб. пособие / Я. В. Погребная. – Москва: Флинта, 2011. – 177 с.
9. Стоян С. П. Міфологічна традиція в літературній творчості ХХ століття: дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук: спец. 09.00.08 «Філософія науки» / С. П. Стоян. – К., 2002. – 170 с.
10. Шебуренкова Т. В. Поетика національного міфу в романній творчості Пола Остера: дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / Т. В. Шебуренкова. – Миколаїв, 2015. – 234 с.
11. Элиот Т. С. «Улисс», порядок и миф [Электронный ресурс] / Т. С. Элиот. – Режим доступу: <http://www.morebo.ru>
12. Schlesinger A. The Cycles of American History / Arthur Schlesinger. – New York: Houghton Mifflin Co., 1987. – xix, 498 p.

References

1. Hylenson B. A. Ystoriya lyteratury SShA: Ucheb. posobyе dlia stud. vyssh. ucheb. Zavedenyi / B. A. Hylenson. – M.: Yzdatelskyi tsentr «Akademyia», 2003. – 704 s.
2. Denysova T. N. Istoriia amerykanskoi literatury / T. N. Denysova. – K.: Vyd. dim «Kyievo-Mohylianska akademiia», 2012. – 487 s.
3. Zverev A. M. Modernyzm v lyterature SShA / A. M. Zverev. – M.: Yzd-vo «Nauka», 1979. – 319 s.
4. Labai K. V. Uhoda z Dyiavolom yak osnova faustivskoho siuzhetu [Elektronnyi resurs] / K. V. Labai. – Rezhym dostupu: www.mirlit.dp.ua/index.php/LC/article/download/129/131
5. Mykhed T. V. Purytanska formanta literatury amerykanskooho romantyzmu / T. V. Mykhed // Universytet: Istoriia. Filosofiia. Filolohiia. – K., 2008. – №6(26). – S. 62-68.
6. Mkhytarian M. A. Vzaymosviaz myfa y poetyky khudozhestvennoho teksta [Elektronnyi resurs] / M. A. Mkhytarian. – Rezhym dostupu: http://www.pglu.ru/upload/iblock/51a/uch_2014_vi_30.pdf
7. Oseledko K. O. Mifopoetychna paradyhma yak osnova poetychnoho modeliuвання svitu romanu Maryny Sokolian «Balada dlia Kryvoi Varhy» / K. O. Oseledko // Naukovyi visnyk Mykolaivskoho derzhavnoho universytetu imeni V. O. Sukhomlynskoho. – Mykolaiv, 2012. – № 10. – S. 116-121.

8. Pohrebnaia Ya. V. Aktualnye problemy sovremennoi myfopoëtyky: ucheb. posobyе / Ya. V. Pohrebnaia. – Moskva: Flynta, 2011. – 177 s.
9. Stoian S. P. Mifolohichna tradytsiia v literaturnii tvorchosti KhKh stolittia: dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand. filol. nauk: spets. 09.00.08 «Filosofiiia nauky» / S. P. Stoian. – K., 2002. – 170 s.
10. Sheburenkova T. V. Poetyka natsionalnoho mifu v romanii tvorchosti Pola Oстера: dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand. filol. nauk: spets. 10.01.04 «Literatura zarubizhnykh krain» / T. V. Sheburenkova. – Mykolaiv, 2015. – 234 s.
11. Эlyot T. S. «Ulyss», poriadok y myf [Электронный ресурс] / T. S. Эlyot. – Rezhym dostupu: <http://www.morebo.ru>
12. Schlesinger A. The Cycles of American History / Arthur Schlesinger. – New York: Houghton Mifflin Co., 1987. – xix, 498 p.

ANNA KOLISNYCHENKO

Kyiv

MYTH IN THE LITERATURE OF THE AMERICAN MODERNISM

The article considers national myth's peculiarities in the era of modernism, mentions the most significant neomyth samples in American literature.

Key words: modernism, myth, neomyth, puritan mythlogy, frontier mythlogie, American Dream.

АННА КОЛИСНИЧЕНКО

г. Киев

МИФ В ЛИТЕРАТУРЕ АМЕРИКАНСКОГО МОДЕРНИЗМА

В статье проанализирована национальная специфика мифа в эпоху модернизма, проиллюстрированы знаковые для американской литературы образцы неомифа.

Ключевые слова: модернизм, миф, неомиф, пуританская мифология, мифология фронта, американская мечта.

Стаття надійшла до редколегії 14.04.2018

УДК 821.161.2–311.1.09

МАРІЯ ЛАВРУСЕНКО

м. Кропивницький

mlavrusenko@ukr.net

ПРОБЛЕМА РОДИННОГО ЩАСТЯ У ПОВІСТІ ВОЛОДИМИРА ДАНИЛЕНКА «СОНЕЧКО МОЄ, ЧОРНЕ І ВОЛОХАТЕ»

Стаття присвячена аналізу особливостей художнього змалювання проблеми родинних стосунків у повісті Володимира Даниленка «Сонечко моє, чорне і волохате». Акцентовано на авторському баченні психологічних чинників, що провокують кризу стосунків між чоловіком-митцем і жінкою-інтелектуалкою, на письменницькому висновкові щодо впливу подружніх взаємин на формування комплексів у дитини. Зауважено, що гармонії у сімейному житті герої досягають, переживши ревності, відчуження, відчувши самотність, приниження. Підкреслено, що оповідачем у повісті є підліток, котрий бере на себе роль миротворця і сприяє залагодженню конфлікту між батьками.

Ключові слова: Володимир Даниленко, повість, оповідач, проблема родинного щастя, психологія стосунків.

Сучасна українська проза тематично різноекторна. Окремий її змістовий пласт присвячено родині, зокрема стосункам подружжя, між батьками і дітьми. Ця тема не нова в українській літературі, оскільки її мистецьке втілення маємо в усі часи розвитку національного красного письменства.

Оригінальний ракурс зору на психологію сімейних стосунків пропонує у своїй прозі В. Даниленко – відомий у літературі як автор збірки оповідань «Сон із дзьоба стрижа», повістей «Місто Тіровиван», «Усипальниця тарганів», «Дзеньки-бреньки», «Сповідь джури Самойловича», романів «Газелі бідного Рамзі,

«Кохання у стилі бароко», «Капелюх Сікорського», «Клітка для вивільги» та ін., збірки есеїстики «Лісоруб у пустелі. Письменник і літературний процес», як укладач антологій сучасної прози, лауреат численних літературно-мистецьких премій. Позачасову проблему родинних взаємин прозаїк порушує у своїй малій прозі зі збірки «Сон із дзьоба стрижа», в оповіданнях «туровецького циклу» (книга «Грози над Туровцем»), у романі «Клітка для вивільги», збірці повістей «Тіні в маєтку Тарновських» та ін. Наголосимо, що за останню книгу письменник 2013 року був відзначений премією Валерія Шевчука. Книга за версією ВВС також увійшла до рейтингу найкращих літературних видань року. Саме вона стане об'єктом нашого аналізу в пропонованій розвідці.

Повісті В. Даниленка «Сонечко моє, чорне й волохате» й «Тіні у маєтку Тарновських» прокоментовані у статтях і рецензіях Т. Ніколюк [5; 6], Т. Дігай [4], О. Гончар [2], Ю. Стахівської [7], В. Шнайдера [10] та ін. Дослідники наголошують, що проза автора по-новому окреслює проблему істинності любові між чоловіком і жінкою, способи подолання внутрішньої дисгармонії, самотності людей, об'єднаних шлюбом.

Мета ж нашої статті – простежити психологічні чинники, що провокують родинні проблеми в повісті В. Даниленка «Сонечко моє, чорне і волохате» з книги «Тіні у маєтку Тарновських».

В аналізованому творі митця змальовані конфлікти родини середнього віку, котра виховує підлітка. На цей період сімейного життя, за свідченням психологів, подружжя досягає значних висот у кар'єрі, проте втрачається емоційний зв'язок з дитиною, яка дорослішає і потребує посиленої емоційної уваги з боку батьків.

Взаємини головних героїв твору – Євгена Луня і його дружини Лілі – подаються через оцінку їхнього сина Славка. Хлопець аналізує стосунки батьків від їхнього зародження й дотепер. Він бере на себе місію своєрідного миротворця, який не хоче, аби родинна гармонія зруйнувалася. Неодноразово почута історія знайомства й одруження батьків дає право синові зробити висновок, що вони ду-

же любили один одного. Вибір кожного був романтичним. Він шукав «фотомодель», вона – «принца на білому коні». Євгена зачарувала чорнокоса випускниця однієї з київських шкіл Ліля Маціборко. Дівчину ж спокусив студент консерваторії з села Личмани своїм талантом та впертістю. Коли батьки заборонили Лілі з ним зустрічатися, хлопець щовечора співав серенади, що врешті змусило родину Маціборків дати згоду на побачення, а згодом і одруження закоханих.

В. Даниленко не порушує життєвої правди, наголошуючи через міркування Славка на тому, що родинну гармонію переважно руйнує рутинний побут. Причиною відчуженості, втрати довіри з боку найрідніших людей і суспільства до Євгена Луня є його талант. Віртуозний піаніст, творча натура, в сучасному меркантильному світі не може зреалізувати свій потенціал митця й водночас матеріально забезпечити родину. Син так характеризує систему цінностей свого батька – обдарованого музиканта, образ якого, як стверджує В. Даниленко, він списав із свого приятеля [8]: «... музика, мама і я... Як бачите, в системі батькових цінностей я посідаю лише третю сходинку» [3, 8]. Це і визначає поведінку Луня в родині. Він часто втрачає роботу через свій талант. Піаніста через заздрощі звільняє з філармонії диригент Кукурійко, його виганяють власники з кафе «Старий рояль», бо туди починають сходитися неплатоспроможні поціновувачі таланту Євгена. Єдиним джерелом доходів чоловіка стають приватні концерти за мізерну платню для київської інтелігенції.

Романтичний образ «принца на білому коні» руйнують у дружині й побутові дивацтва чоловіка. «Мій батько, звісно, ще той фрукт. Усі вважають, що він дивовижний піаніст, але при цьому в нього просторовий ідіотизм, він не запам'ятовує імена людей і ніколи нічого не чує» [3, 7], – коментує син. Він обеззброєний, коли треба розв'язати побутову халепу із сантехнікою, а ще – панічно боїться газової плити, безліч разів перевіряє, чи вона вимкнена, виходячи з дому (Цей страх став керувати життям чоловіка ще з юності, коли через необачність Євгена постраждало помешкання його друга).

Комплекс характеристик Луня, які подає син, схиляють думати про абсолютну непристосованість героя до життя. За патріархальними звичаями, добробут родини має забезпечувати чоловік. Реалії сьогодення диктують паритетну відповідальність подружжя за матеріальний комфорт. Коли ж ця норма порушується, конфлікту уникнути не можливо, яким би емоційно позитивним не був зв'язок між чоловіком і дружиною. Кризу родини Лунів, на перший погляд, спричиняє Євген. Однак насправді її причиною є поведінка обох. Конфлікт має деструктивний характер, оскільки подружжя не намагається спільно розв'язати непорозуміння.

Через висновки свого героя Славка В. Даниленко підтримує думку головного героя роману В. Винниченка «Записки Кирпатого Мефістофеля» Якова Михайлюка: «Сім'ю не можна зруйнувати збоку. Вона завжди розпадається зсередини» [1, 15]. Аналізуючи спостереження підлітка за процесом розладу в стосунках батька й матері, бачимо, що критична оцінка сином поведінки Євгена Луня не стає аргументом виключно його провини в розпаді сім'ї. У повісті відсутні і прямі дорікання з боку сина матері щодо розриву стосунків з батьком.

Зауважимо, що Ліля змальована у повісті як сильна особистість, здатна перекинути на свої плечі відповідальність за родину. «Вона викладає німецьку мову в лінгвістичному університеті, має чверть ставки в університеті Шевченка, вечорами веде курси в Інституті Гете, відпрацьовує репетитором і перекладачем, ... і пише докторську дисертацію» [3, 7]. Коли Євген втрачає роботу, Ліля намагається знайти життєвий комфорт з іншим чоловіком, оскільки не задоволеною залишається одна з основних, на думку американського психолога У. Харлі, потреб – фінансова підтримка партнера [9]. У сантехнікові Антосеві Птусі вона бачить повну протилежність Євгенові Луню. Однак прикметно, що приваблює жінку в своєму новому обранцеві не тільки його чоловічі якості – вміння ремонтувати сантехніку й водити автомобіль. Лілія обирає чоловіка своєю психологічною суттю побідного до Євгена. Антось – творча особистість, художник. Він теж дивак: живе при гасових

лампах, заряджає телефон від сонячних батарей, не прасує одяг, медитує перед сном.

Залишаючись внутрішньо вірний своїй дружині, Євген Луньо шукає тієї жінки, яка буде ним опікуватися. Отже, виявляється, що і Ліля не задовольняє усіх базових потреб (за У. Харлі [9]), що очікує від неї чоловік, зокрема захоплення ним. Обраницею піаніста стає студентка консерваторії Любов Деньга. Дівчина заповнила духовну і побутову лакуну чоловіка. Вона слухала його розповіді про музику, хоча насправді бачила в цьому немолодому чоловікові джерело свого фінансового благополуччя, фізіологічної втіхи і побутового комфорту.

Вирішити проблему родинного щастя батьків бере на себе підліток Славко. У своїх неповних чотирнадцять він швидко дорослішає. Цьому сприяє його захоплення літературою про стосунки чоловіків і жінок та спостереження за поведінкою найближчих людей – батька й матері. Хлопець приходить до серйозних, як для його віку, висновків: «Шлюб – це така штука, що іноді чоловік із жінкою хочуть собі завести ще по одній сім'ї» [3, 41]. Син намагається налагодити гармонію стосунків між батьками, поруйновану побутом. Він дуже прозріливо бачить психологічні корені родинних проблем. Підлітка ображає те, що колись рідні люди віддаляються, адже вони втрачають контакт не тільки між собою, а й з ним, власним сином.

Неприйнятний сімейний психологічний клімат (постійні сварки та конфлікти між членами родини, байдужість у стосунках і т. ін.), безумовно, стають причиною психологічних комплексів дітей. На порушенні автором цієї проблеми в повісті, зокрема, наголошує Т. Ніколюк [5], О. Гончар [2]. Те, що розрив між батьками стає причиною внутрішнього дискомфорту підлітка, добре усвідомлює Ліля. Коріння конфлікту сина з учителем української мови вона бачить саме в сімейних непорозуміннях. Однак у повісті «Сонечко моє, чорне і волохате» В. Даниленко доводить це на прикладі не тільки Славка, а і його подруги Лі. Неповна сім'я, постійні зміни матір'ю дівчини чоловіків визначають і її розбещену поведінку. Саме вона схиляє підлітка спробувати алкоголь, з нею він отримає свій перший інтимний досвід.

Для Славка родина має бути побудована за принципом: «Мій дім – моя фортеця!». Думка сторонньої людини у ній не повинна звучати. В юності Євгенові та Лілії «зовнішні» впливи вдалося подолати, переважити своєю любов'ю незгоду батьків дівчини на шлюб. А в момент, коли стосунки опинилися на грані краху, у своє приватне життя дружина впустила незаміжню сусідку Алісу Цицалюк, котра була позбавлена особистого щастя через надмірну любов батьків. Їй жінка скаржилася на свого недолугого талановитого чоловіка, розповідала і про свої інтимні пригоди з коханцем Антосем Птухою. Однак зауважимо, що героїня не виконує у повісті роль руйнівника сімейного життя Лунів. Аліса шукає формули справжнього кохання. Практичні підказки до цієї формули дає Ліля, в такий спосіб окреслюючи своє бачення щасливого шлюбу й ідеального чоловіка. Проживши подружнім життям більше десяти років, героїня заперечує «лицарське кохання», якого так прагне її сусідка («...це кохання жінки, що зраджує своєму чоловікові із самотнім самцем...» [3, 44]), поруч із собою вона хоче бачити чоловіка-садівника, котрий щодня дбає про свою жінку. Отже, як бачимо, Ліля окреслила своє бачення родинного щастя. І воно – в Євгенові, що наразі покинув родину.

Почута розмова матері із сусідкою спонукає миротворця-Славка до дій. Він намагається звернути увагу батьків на себе, грає на їхньому батьківському інстинкті. Своє невдоволення стосунками матері з Антосем демонструє хуліганським написом-натяком: «Птуха любить чужу малину» [3, 78]. Підліток навіть шукає у філософа Ребкала відповіді на питання, чи буде його безглузда витівка слугувати примиренню батька з матір'ю. Фахівець дає зрозуміти Славкові, що його мати – жінка особлива, оскільки вона стала дружиною митця. Вона – донна: «Донна – жінка шляхетна, створена для чоловіка художнього типу... Вона шукає серед чоловіків неординарну осо-

бистість і, зачарована талантом, готова бути з ним до кінця» [3, 77]. Почуте окрилює підлітка.

Однак зауважимо, що ні дії Славка, не слова матері Євгена Правці не стають ключовими у відновленні стосунків у родині Лунів. До себе справжньої героїня приходиться через ревності і усвідомлення самотності. Ці почуття Ліля переживає, коли коханка Євгена Любов Деньга зі скандалом забирає його з собою. Для чоловіка визначальними стають амбіції самця-власника, які «спрацьовують» під час розмови його з Антосем, котрий просить уникати зустрічей з Лілею. Стабілізації родинних стосунків слугуватиме випадок із грабіжниками, котрий визначить справжню суть чоловіків, котрі змагаються за вибір жінки. У цьому моральному двобої переможцем стане Євген.

У повісті «Сонечко моє, чорне і волохате» В. Даниленко порушив позачасову проблему стосунків чоловіка і жінки в родині, впливу подружніх взаємин на формування комплексів у дітей. Письменник запропонував своє бачення психологічних чинників, що провокують сімейну кризу, наголошуючи на тому, що конфлікт криється в незадоволенні базових потреб кожного з партнерів. Автор запропонував читачеві ймовірну ідеальну модель виходу із родинних непорозумінь героїв-інтелігентів, котрі через ревності, приниження і самотність усвідомлюють цінності свого кохання. Обравши оповідачем повісті підлітка, прозаїк наголосив на тому, що наслідком ролі миротворця, яку бере на себе дитина, є її швидке дорослішання.

Зроблені висновки не вичерпують усіх проблемних аспектів повісті В. Даниленка «Сонечко моє, чорне і волохате». Особливої розмови потребує питання взаємин батьків і дітей, поведінки підлітків, самотності творчої особистості і т. ін., що й визначає, на наш погляд, актуальність подальших досліджень аналізованого твору письменника.

Список використаних джерел

1. Винниченко В. Записки Кирпатого Мефістофеля/ Володимир Винниченко; вступ. ст. А. Річицького. – Вид. 2-ге. – Харків; Київ: Книгоспілка, 1930. – 300 с.
2. Гончар О. Криза сучасного шлюбу/ Ольга Гончар. – Режим доступу до публікації: https://vsiknygy.net.ua/shcho_pochytaty/22213/
3. Даниленко В. Тіні в маєтку Гарновських. Повісті / Володимир Даниленко. – Львів: ЛА «Піраміда», 2012. – 180 с.
4. Дігай Т. Зачароване коло пошуку формули кохання/ Тетяна Дігай. – Режим доступу до публікації: <http://maysterni.com/publication.php?id=80370>

5. Николук Т. Кохання у стилі Володимира Даниленка/ Тамара Николук/Українська літературна газета. – 2012. – 10 серп.
6. Николук Т. Психологічний портрет творчої особистості в повісті Володимира Даниленка «Сонечко моє, чорне й волохате»/ Тамара Николук/Актуальні проблеми української літератури і фольклору, 2014. – № 21–22. – С. 27–34.
7. Стахівська Ю. Світлотінь Володимира Даниленка/ Юлія Стахівська. – Режим доступу до публікації: <https://day.kyiv.ua/uk/article/ukrayinci-chitayte/svitlotin-volodimira-danilenka>
8. Ткаченко В. Народу, який придумав борщ і космічні ракети, вистачить глуду, аби перебраться на інший берег, балансує над прірвою (інтерв'ю з Володимиром Даниленком, 20 вересня 2012 року)/ Вікторія Ткаченко. – Режим доступу до публікації: <https://rozmova.wordpress.com/2013/01/21/volodymyr-danylenko/>
9. Харли Уиллард Ф. Законы семейной жизни/ Уиллард Ф. Харли. – Режим доступу до публікації: <http://www.schastie.by/semia/zakony-semejnoj-zhizni-0.html>
10. Шнайдер В. Демони кохання в маєтку Тарновських/ Вячеслав Шнайдер/ Даниленко В. Тіні в маєтку Тарновських. Повісті. – Львів: ЛА «Піраміда», 2012. – С. 165–177.

References

1. Vinnichenko V. Zapiski Kirpatogo Meflstofelya/ Volodimir Vinnichenko; vstup. st. A. Rlchitskogo. – Vid. 2-ge. – Harklv ; KiYiv : Knigospilka, 1930. – 300 s.
2. GHonchar O. Kryza suchasnoho shljubu/ Oljgha GHonchar. – Rezhym dostupu do publikaciji: https://vsiknygy.net.ua/shcho_pochyaty/22213/
3. Danylenko V. Tini v majetku Tarnovs'kykh. Povisti / Volodymyr Danylenko. – Ljviv: LA «Piramida», 2012. – 180 s.
4. Dighaj T. Zacharovane kolo poshuku formuly kokhannja/ Tetjana Dighaj. – Rezhym dostupu do publikaciji: <http://maysterni.com/publication.php?id=80370>
5. Nykoljuk T. Kokhannja u styli Volodymyra Danylenka/ Tamara Nykoljuk/Ukrajins'ka literaturna ghazeta. – 2012. – 10 serp.
6. Nykoljuk T. Psykholohichnij portret tvorchoji osobystosti v povisti Volodymyra Danylenka «Sonechko moje, chorne j volokhate»/ Tamara Nykoljuk/Aktualjni problemy ukrajins'koi literatury i foljkloru, 2014. – № 21–22. – С. 27–34.
7. Stakhiv's'ka JU. Svitlotinj Volodymyra Danylenka/ Julija Stakhiv's'ka. – Rezhym dostupu do publikaciji: <https://day.kyiv.ua/uk/article/ukrayinci-chitayte/svitlotin-volodimira-danilenka>
8. Tkachenko V. Narodu, jakyj prydu mav borshh i kosmichni rakety, vystachytj ghluzdu, aby perebratysja na inshyj beregh, balansujuchy nad prirvoju (intervju z Volodymyrom Danylenkom, 20 veresnja 2012 roku)/ Viktorija Tkachenko. – Rezhym dostupu do publikaciji: <https://rozmova.wordpress.com/2013/01/21/volodymyr-danylenko/>
9. KHarly Uyllard F. Zakony semejno j zhyzny/ Uyllard F. KHarly. – Rezhym dostupu do publikaciji: <http://www.schastie.by/semia/zakony-semejnoj-zhizni-0.html>
10. SHnajder V. Demony kokhannja v majetku Tarnovs'kykh/ Vjacheslav SHnajder/ Danylenko V. Tini v majetku Tarnovs'kykh. Povisti. – Ljviv: LA «Piramida», 2012. – S. 165–177.

МАРИЯ ЛАВРУСЕНКО

Кропивницький

THE PROBLEM OF FAMILY HAPPINESS IN THE SHORT STORY «MY SUN, BLACK AND HAIRY» BY VOLODYMYR DANYLENKO

The article is dedicated to the analysis of peculiarities of the artistic portrayal of the problem of family happiness in the short story «My sun, black and hairy» by Volodymyr Danylenko. The emphasis is put on the author's vision of psychological factors which provoke the crisis of relations between a man-artist and a woman-intellectual, according to the writer's conclusion as for the influence of marital relations on the formation of child's complexes. It is marked that characters achieve harmony in the family relations having overcome jealousy, estrangement, having felt loneliness and humiliation. It is highlighted that the narrator in the short story is a teenager who takes the role of a peacemaker and encourages reconciliation of the conflict between parents.

Key words: Volodymyr Danylenko, short story, narrator, the problem of family happiness, psychology of relations.

МАРИЯ ЛАВРУСЕНКО

г. Кропивницький

ПРОБЛЕМА СЕМЕЙНОГО СЧАСТЬЯ В ПОВЕСТИ ВЛАДИМИРА ДАНИЛЕНКО «СОЛНЫШКО МОЕ, ЧЕРНОЕ И МОХНАТОЕ»

Статья посвящена анализу особенностей художественного изображения проблемы семейных отношений в повести Владимира Даниленко «Солнышко мое, черное и мохнатое». Акцентировано на авторском видении психологических факторов, провоцирующих кризис отношений между мужчиной – творческой личностью и женщиной-интеллектуалом, на писательском заключении о влиянии супружеских взаимоотношений на формирование комплексов у ребенка. Замечено, что гармонии в семейной жизни герои достигают, пережив ревность, отчуждение, почувствовав одиночество, унижение. Подчеркнуто, что рассказчик в повести – подросток, который берет на себя роль миротворца и способствует улаживанию конфликта между родителями.

Ключевые слова: Владимир Даниленко, повесть, рассказчик, проблема семейного счастья, психология отношений.

Стаття надійшла до редколегії 12.04.2018

УДК 821.161.2 Р. Іванченко

ТАЇСА ЛІТВИНЧУК

м. Київ

tajisa.litvynchuk@ukr.net

ЯЗИЧНИЦЬКИЙ ТА ХРИСТИЯНСЬКИЙ ДИСКУРСИ Й ОБРАЗ СЕРЕДНЬОВІЧНОГО МІСТА У ТВОРЧОСТІ РАЇСИ ІВАНЧЕНКО («ЗРАДА, АБО ЯК СТАТИ ВОЛОДАРЕМ» Й «ОТРУТА ДЛЯ КНЯГИНІ»)

Статтю присвячено вивченню особливостей язичницького й християнського дискурсів в умовах становлення та функціонування середньовічного міста в історичних романах «Зрада, або Як стати володарем» й «Отрута для княгині» Раїси Іванченко. З'ясовано, що язичницький спосіб осягнення дійсності втілюється в оприявленні волхвів, локусу язичницьких капищ та символічності вкладених у них смислів, які репрезентують міський простір. Натомість співіснування віри предків і християнства у творчості Р. Іванченко реалізується у відтворенні зміни свідомості містян – одночасному молінні до язичницьких й християнських богів. Простежено, що труднощі у співіснуванні обох вірувань на державному рівні представлено авторкою через амбівалентність міста і його околиць, принципові розбіжності щодо визначальної вищої сили – волхвів чи священнослужителів.

Ключові слова: місто, Середньовіччя, християнство, язичництво, Р. Іванченко.

Зростання наукового інтересу до проблеми ментальних особливостей становлення давньоруської державності, включаючи її суспільний і релігійний виміри, передбачає зосередження уваги дослідників на вивченні феномену середньовічної міської культури як однієї із форм репрезентації доби. Ключовим аспектом функціонування міста доби Середньовіччя є співіснування у його межах язичницьких вірувань і християнства, що втілюється у різних формах суспільного буття. Дослідження М. Брайчевського [4], архімандрита Віктора (Бедя) [22], В. Івакіна [22], С. Шумила [22] та інших переконливо вказують на існування перших християнських впливів на Русі за часів правління Оскольда до їх офіційного утвердження на державному рівні. Відтак потребує уваги художньо репрезентована в історичних романах про Давню Русь Р. Іванченко дослідницька концепція щодо принципів поширення й існування християнства та його співіснування з язичництвом («Історія без міфів. Бесіди з історії української державності» [10]). Адже студіювання творчості письменниці (праці В. Ніколаєнко [17], О. Мізінкіної [16], Н. Башук [2] та інших) ґрунтувалися переважно на вивченні полемічної тематики, елементах композиції й стилю творів, язичництві як складовій на-

ціональної ідентичності тощо, у той час як науковий аналіз особливостей функціонування середньовічного міста в умовах поширення християнства і його співіснування з язичництвом представлено не було.

Метою нашого дослідження є вивчення особливостей авторської інтерпретації середньовічного міста (IX–X століття) в умовах поширення нової для Русі віри та співіснування перших християнських впливів й язичницьких традицій.

Часові межі романів «Зрада, або Як стати володарем» і «Отрута для княгині» Р. Іванченко охоплюють IX–X століття, тобто період становлення державності Київської Русі. У полі зору авторки перебувають Полянська, Новгородська і Древлянська землі з відповідними містами-центрами: Києвом, Новгородом й Іскоростенем. Зосередження уваги на становленні державності Київської Русі та її місця у межах геополітичної картини світу дає змогу окреслити домінантні риси топосу середньовічного міста, які репрезентують ментальний вимір співіснування й синкретизму християнства і язичництва. Адже підтримку і заступництво у вищих сил шукали не лише пересічні містяни, благаючи язичницьких богів про добробут своєї сім'ї та свій власний, але й ті, від рішення яких залежав

подальший вектор розвитку державності, – князі, воєводи, бояри. Отож, видається доцільним вказати про існування цілковитої взаємозалежності сакрального і профанного у всіх сферах людського існування та їх невіддільність від інших форм буття.

Відображення міського простору IX століття в романах Р. Іванченко, його топографії безпосередньо пов'язано з язичницькими віруваннями, які визначалися тяжінням до суб'єктивізації природного, здатністю пояснити і виправдати явища і процеси, що не піддаються раціональному осмисленню (зовнішня краса, талант, нещастя тощо), можливістю отримати захист і допомогу тощо. Йдеться, зокрема, про наділеність соціально значущих осіб (волхви, які сприймалися як посередники між профанним і сакральним – язичницькими богами) атрибутом ментальної непогрішності. Це, на думку Я. Калакури, є поштовхом до сприйняття висловленого ними (у т.ч. й знаки природи, якими начебто вони передають ставлення до ситуації) як істинних, адже осмислювались як такі, що мали божественне походження [12, 140–141].

У творчості Р. Іванченко найбільш предметно такий спосіб досягнення дійсності простежується у відображенні *волхвів*, які виступають ретрансляторами волі богів, *локусу язичницьких капищ* і *язичницьких ідолів*. Значимість *волхвів*, урочистість їхнього існування для давньоруського суспільства підкреслена встановленням прямої залежності політичної стабільності держави від їх пророцтва, добробуту населення, переконаності останнього у покровительстві добрих богів, у той час, коли особисті нещастя, тимчасові труднощі сприймалися як втрата підтримки. Так, з метою розвіяти сумніви Тур йде до Перунової гори, підкоряючись волі волхва та свідомо вивисуючи його над собою («Опустив себе на коліна перед старим Славутою» [9, 26]); Буй молиться одразу кільком язичницьким богам, сподіваючись знайти підтримку у кожного з них, не виділяючи при цьому того, в якого вірує насправді тощо.

Локус язичницького капища має спільну рису для усіх без винятку давньоруських міст – Києва, Новгорода та Іскоростеня. Йдеться про відображення авторкою тради-

ційного для слов'ян місця: гори або пагорбів тощо, – що має неодмінно вказувати на непереісичність місії, покладеної на волхвів. Це безпосередньо пов'язано із сакральною для давньоруського міста топографією, адже, як підкреслює С. Домників, «в християнській і фольклорній традиції свята земля, містичний центр світу, завжди пов'язана зі світлорносністю і гірським підвищенням, що містить у собі семантику «сходження» як «просвітлення» [7, 344]. Подальший комплекс політико-ідеологічних уявлень про топографію міста Києва як давньоруської столиці та центру християнської релігії на Русі буде пов'язаний з київськими горами, що мають, на переконання І. Данилевського, принципово важливе, передусім сакральне забарвлення [6, 92].

Розлогий опис «зовнішності» кумира має підкреслено емоційний характер, що передає не лише власне авторську оцінку відображеного («Ідол Перуна мав завчасно знати про небезпеку й повідомляти полян про неї. Тож його червонясто-бурштинові очі відсвічували негаснучою іскрою – вдень і вночі. Очі Перунові були насторожі. Довге, до пліч волосся й довгі – ковані із срібла – вуса ідола переконували в суворості й негідвладності цього кумира» [9, 25]), але й слугує зразком декодування просторового незображального мистецтва (зразків архітектури) та їх перекодування у мистецтво слова. Йдеться, зокрема, про використання рецептивного й функціонального типів архітектурних знаків (за Г. Камочкіним [13]), метою яких є налаштування читача на певний тип сприйняття, його поінформованість щодо цілісності об'єкта й ключ до його «прочитання», а також своєрідне попередження про своєрідність його функціонування. Адже споглядання кумирів язичниками безпосередньо пов'язано із наділенням ідолів символічністю значень, що неодмінно має певний підтекст й вказує на прихований зміст (певна суворість погляду, зміна погоди у цей час тощо).

Слідуючи за традиційним уявленням про волхвів, передбачення яких вирізняється завуальованістю і є відповіддю на часто не озвучене запитання, у романі «Зрада, або Як стати володарем» відтворено глибинну суть

такого пророцтва, що має виразно філософічний характер («Недовершені умом звинувачують у своїй недолугості богів; знедолені винуватять за свої страждання щасливіших [...]. І ніхто не скаже: винен сам у своїх бідах [...]. Роби, що надумав робити. Бо то найбільша біда: могти і не зробити» [9, 26]). Натомість непокора перед волхвом, як-то наважився вчинити Величар через потребу залишатись добросердним й справедливим, призводить до поступового, але цілеспрямованого налаштування проти нього оточення. Адже таким вчинком – відмовою принести у жертву бранця-бодрича – він наважився поставити під сумнів силу і справедливість дій волхва, що неминуче призводить до розплати («Боги, яким вони щиро звіялись, зрадили їх. Тепер дають поміч лише багатим і властоїмцям. Полюбили золото їхні кумири і їхні волхви [...]. Тож яка дорога нині простолюдину: самим собі давати раду. Але як?» [9, 155]). У такий спосіб відбувається інтерпретація обряду жертвоприношення, адже його сакральність набуває рис злочинного, адже, як зауважував Н. Топоров, «факт святості жертви (саме жертвоприношення), що часто осмислюється як “чинення святості”, відтворення “священного”[...] достатньо відомий, але з’ясовується, що жертва пов’язана і з тим, що категорично протилежне святості, – зі злочином» [21, 38]

Відтак ця думка знаходить продовження у викривальному характері образу волхвів, метою яких є власне збагачення («...червоні чобітки з довгими халявками, які так веселили колись їй душу. – Ось... чобітки... Хзові! Візьми. – Нашому заступникові навіщо вони? – Ну ось іще – чаша. Роменська. За три лодії колись дали Величарові[...]. Ось іще напалок... срібний... – Простягла волхву. – Ярогнів мовчав. – А більше нічого немає! Прийми! – Це прийму! [...] А це забирай. – Кивнув на чобітки. – Напалок також візьму. Це потрібно Хорсові» [9, 65]), вивищення над містянами, встановлення і розширення їхньої зони впливу також й на державницькому рівні. Підтвердження таких припущень, тез часто знаходить відображення у авторських ремарках, які вирізняються об’єктивністю, всебічною обізнаністю («...боги пожирають пра-

ведників, плодять грішників, кличуть до смирення простих умом, а самі сіють кривду, обдурюють довірливих і щирих душею» [9, 141–142]; «Скрізь пхали себе в кумири, насаджували свою владу над племенами, змушували їх ставити собі пишні капища, кидати до ніг своїх ідолів золото й срібло... [...]. І все те вони робили для утвердження власного імені, з жадоби поклоніння» [9, 3]), можливістю помічати те, у чому обмежені герої романів, репрезентуючи водночас соціальний вимір середньовічного буття.

Водночас бажання волхва розширювати межі власного впливу, включаючи й політичний простір буття середньовічного міста, призводить до існування протиріч у межах язичництва. Так, дотримуючись історичного викладу щодо встановлення зв’язку між окремими давньоруськими землями та язичницькими богами, їхніми покровителями, Р. Іванченко вдається до цілком виправданого відображення конкуренції між їхніми посередниками, волхвами («Союзники твої – беззаконники нечестиві й злодії, усе роблять за мзду, уже осліпли в гонитві за нею! Бо кланяються цьому Змію Гориничу ненаситному. Вели забрати його з цього святого місця [...]. І чому цей віщун, якого він, Олег, тут посадив, так сміє говорити з ним? Хто повелитель цих гір і хто мусить тут наказувати? Він мовчки завернув назад. Не буде нічого говорити цьому знахабнілому віщуну!» [11, 67]). Це дає підстави стверджувати про авторську репрезентацію художньої дійсності: страх волхва перед можливою втратою власного впливу, зменшенням фінансової підтримки тощо. Існування таких першопричин могло стати сприятливими умовами для зміни переконань містян при появі нової віри у суспільстві.

На соціальному рівні найбільш предметно простежуються взаємовідносини й діалог християнства та вірувань предків, що, на думку С. Зражевського, виявлялись у суто зовнішньому практицизмі віри та абстрагованій, інтелектуалізованій релігійності. До того ж Кирило-Мефодіївська толерантність передбачала й певну «віротерпимість» до інших релігій, у тому числі й язичництва [8, 77–79]. Адже з прийняттям християнства

Оскольдом, наблизеними до нього особами та іншими містянами подальший розвиток релігійної свідомості середньовічних мешканців урбаністичного простору зазнає змін, а співіснування старої і нової віри серед містян реалізувалось у таких формах:

- 1) звернення одразу до язичницького й християнського богів;
- 2) несвідоме поєднання елементів обох вір (Славина молиться християнському Богу, але при цьому продовжує поклонятись Перуну; Ярка возносить хвалу язичницьким богам, але оплакує християнського священика Местивоя тощо);
- 3) обрядовість, що знаходить своє відображення у формі народнопоетичної творчості (детальний або схематичний опис обрядів, забобонів, звичаїв, молитов і замовлянь: «Зодягни красою і напої добротою дитя моє, великий Роде! І ти, воїне Перуне, натягни лук справедливості і врази супостатів наших, що чинять недобре. І дайнам мудрості, і позбав лукавства...» [9, 32]; «Ти перший між світилами. Покровитель Ночі й Питьми всюдисущої. Ти, володарю тиші й острожник дібров та гаїв [...]. Місяцюбатьку, погуби ворогів моїх, захочай нас від напасті, убережи від підступу, поверни до нені-матері, до роду-племені, до краю рідного...» [9, 209])) тощо.

Водночас тривале гармонійне співіснування язичництва і християнства на державному рівні не видавалось можливим з огляду на принциповість розбіжностей щодо визначальної вищої сили – волхвів чи священнослужителів. Якщо до появи перших впливів християнства визначальне значення під час ключових життєвих подій для середньовічних містян мали волхви, то після появи нової віри на цю роль почали претендувати священний клір.

Так, політична ментальність давньоруської свідомості в романі «Зрада, або Як стати володарем» вирізняється чіткою потребою заявити про себе як повноцінну державу і утвердитися на міжнародній арені. Одним із способів досягнення цієї мети було прийняття християнства, що мало стати запорукою розширення сфери впливу, пошуку союзників, у т.ч. й за рахунок укладення шлюбів.

Р. Іванченко вказує, що такий шлях видавався цілком можливим за умови толерантного ставлення до віри предків («–А наші боги? А Перун? Розгнівається... – Чи то роздумує, чи то сумнівається Оскольд. Бо сам тепер собі здивувався: колись у полоні прихилився до ромеїв і шанував їхнього бога. Тепер, у своїй землі, засумнівався в його силі. – Задумалась Славина. Затим рішуче глянула на Оскольда: – Нехай і наші будуть. Ми до них звикли. І вони не забувають нас...» [9, 383]). Водночас подібність можливого розвитку подій гальмувалася виникненням та тривалістю існування протиріч між прихильниками язичництва, насамперед зацікавленими у ньому волхвами, та християнства.

Політика Оскольда щодо поширення християнства, прийняття якого відкривало не лише нові можливості пошуку надійних союзників, але й забезпечувало ієрархічність влади, знаходила підтримку в оточенні його однодумців, посилюючи вплив влади останнього Києвича. Водночас це не могло не призвести до зростання незадоволення племінної верхівки, яка «була усунута від походів, від християнства, від величезного багатства, яке здобували в походах» [10, 28]. Прийняття нової віри осмислювалось прихильними до Гори киянами як поганій приклад, який їм князь подає, адже наважується йти проти традиції, знищуючи старожитні звичаї своїх предків.

У такий спосіб вибудовується амбівалентність міського простору щодо сприйняття і прийняття нової віри: Князівська Гора відкриває нові горизонти за допомогою християнства, у той час, коли населення Подолу та Слободи Києва віддає перевагу збереженню віри предків, а християнство тлумачить як вимушений крок на шляху до свободи. Саме прийняття християнства Славиною та Вадимом дає змогу врятуватися їм від хозарського полону («Вони хочуть усіх християн вивести з полону. Але ж ти не християнин?.. Хай зараз же охрестить... – Як же се? А наші боги? Розгніваються. – А ти відмолишся у них, брате. Чуєш? А завтра ченці й скажуть беку, що ти єсть християнин, і вони тебе заберуть із собою» [9, 295]).

Проблема поширення християнства у київоруській столиці та існування двовір'я у

її межах знаходить продовження у романі «Отрута для княгині». Зміщення кореляційних точок – християнство-язичництво – увиразнює державницьку політику давньоруських князів і засвідчує зміни у свідомості середньовічних містян. Так, за часів князування Олега на Горі домінують язичницькі вірування, що призводить до знищення храму Святого Миколи й першопочатків літописання на Русі, а серед простих містян набуває поширення християнство-віра, яка відкриває нові горизонти у створенні сім'ї, забезпечення її добробуту і щастя, можливості отримати освіту тощо («У Києві немало християн, отче. Усі вони тепер зачалися, бояться варяжинів. І Олега бояться» [9, 34]); схематичність відображення володарювання Ігоря з огляду на його пасивність, неспроможність самотійно приймати рішення все ж дозволяє стверджувати про його толерантність до поширення християнства й послаблення чітких меж між Горою та Подолом й слободами щодо старої й нової віри. Натомість зосередження уваги авторки на особливостях встановлення влади княгині-християнки Ольги дає підстави стверджувати про зміщення ключових акцентів щодо релігійних переконань: поширення християнства на околицях Києва було суголосним державницькій політиці Гори. Водночас співіснування двох протилежних на перший погляд вір призводило до виникнення двовір'я. До того ж, як зазначає Є. Голубинський, «метафізично язичництво при ближчому розгляді близьке християнству, а релігійна метафізика язичництва вище багатьох релігійних побудов» [5, 171].

Так, після повернення із Царгорода Ольга з воями приносить у жертву Перуну когутів біля крилатого дуба, що на вершині острова. За повір'ям, язичницький бог має визначити, у який спосіб це має відбутися: потрібно випустити півнів на волю, «забити в жертву» чи з'їсти всій громаді. Якщо воїни-язичники шукають тут знаки природи, які нібито подає Перун («Навколо притихли, підвели голови догори. Княгиня також поглянула вгору й завмерла: на товстезному стовбурі дуба під самим чорним верховіттям стирчало два здоровенних ікла дикого вепра. А над ним сяяли два блискучих чорних ока» [11, 411]), то Оль-

га, княгиня-християнка, попри бажання бути ближчою до бояр, убачає у цьому цілком логічне пояснення: «Не відразу здогадалось, що то було два відгранених коштовних камені, котрі мерехтіли в похмурих сутінках. Від несподіванки здригнулась, коли навколо неї почали падати ниць прибулі з нею люди і головою притискуватись до землі» [11, 411].

Окрім зміни світогляду середньовічних містян внаслідок існування двовір'я у межах давньоруського міста доволі помітним видається відображення протиріч між містянами й представниками священицького кліру та язичницькими волхвами. Так, найбільш предметним уособленням таких протиріч є зображення боротьби волхва Славути за останню спробу збереження власного впливу та язичницьких вірувань у киеворуській столиці («Геть із Києва зі своїми святителями! Геть, клята, зі своїм Богом! Прокляття твоєму роду і тобі, лукавице окаянна! Кров твоя хай порятує нас! Кров!..» [11, 245]). Натомість художнє потрактування давньоруських джерел, в основі яких лежать міфологічні (у т.ч. язичницькі й біблійні) й історичні елементи, знаходить відображення в авторській інтерпретації морально-етичного ідеалу мудрої правительки (за О. Сліпушко [19]) – відмові від її образу як жорстокої, хитрої й підступної правительки-християнки. Йдеться, зокрема, про тривалу боротьбу за збереження власних позицій, яка досягається мудрістю і виваженістю дій, що межує подекуди з рішучою потребою оберігати від підступів бояр власних дітей («Княгиня притискувала дітей до грудей, а сльози ручаями текли по щоках. Змивали сажу і порох з обличчя. Це були сльози перемоги матері. Жінки, що дарує землі життя» [11, 246]).

Поширення впливів нової віри у киеворуській столиці не видавалось можливим без оперття на ключові догми середньовічної аскези – самоприниження, покору, відречення від мирського життя на шляху до Бога тощо, що безпосередньо впливало на зміну етичної й естетичної свідомості суспільства, історичного мислення тощо. Відтак інтерпретація представників священицького кліру в творчості Р. Іванченко реалізується у двох ключових аспектах: слідування за традиційною для

давньоруських книжників концепцією християнського дискурсу та її власне авторська інтерпретація. При цьому підпорядкування аскетичній доктрині священиками та ченцями передбачає, як зауважує І. Ісіченко, «трансформацію внутрішнього світу й способу життя» [1, 7].

Найбільш предметним втіленням аскези є відображення схимництва Степка Книжника та його учнів. Зосередження уваги на внутрішніх якостях Степка, що повною мірою корелюють із моделлю середньовічного служителя церкви, його готовності приймати земні випробування, безкорисливості вчинків тощо дає підстави стверджувати про витворення узагальненого, близького до ідеального, образу ченця («Добре відав Степка, що у рідній вітчизні пророки завжди гнані. Тому й не гнівився ні на просвітера Григорія, ні на людський поговор. Терпеливо ніс свою чашу покорі й терпіння [...]. Степка також не шукав ніякої користі для себе. Шукав, проте, благоді і слави для Києва і свого краю. Просив у Бога дати йому силу душі силу розмислу, щоб зростити у своїй землі духовний сад [...], щоб його плодами наситились спрагли до знань. Перекладав книги про життя святих і шляхи до безсмертя...» [11, 261]). Функціонування виразно позитивного образу книжника Степка, в якому тривалий час духовне бореться з тілесним, перемагаючи його, знаходить відгук у справах його послідовників, у т.ч. й діяннях сина княгині Ольги Гліба. Це дає підстави стверджувати про послідовність поширення християнства у межах Києва і його околиць та вказати на домінантність моральних якостей власне давньоруських служителів церкви на відміну від привнесених Візантією.

Йдеться, зокрема, про відображення вад представників священицького кліру, релігійна політика яких безпосередньо визначає особливості співіснування старої й нової віри, синкретичність їхніх поглядів тощо. Подібно до язичницьких волхвів, священики не позбавлені жадоби до влади, розцінюючи християнство як можливість вивищитися над іншими, здобувши нібито належну оцінку власних діянь. Виявом такого прагнення пресвітера Григорія є бажання створити власну руську митрополію, що уможливило б зміцнення політичної позиції Русі загалом й

Києва зокрема. Утім Р. Іванченко підкреслює, що така політика Григорія не заснована виключно на релігійних переконаннях, адже вказує на вагомості у його житті світських бажань («Звісно, він дбав і про себе, коли відтручував від неї отого Степка Книжника [...]. Бо той замахнувся на його святе місце, на його першість – саме він, Григорій, має стати київським митрополитом. Він! Виучень царгородських схол, охоронець князівської честі і майбуття їхніх дітей» [11, 321]; «На схилі віку його просто переслідувала ця мета – здобути собі великих почесей від Царгорода і стати тутешнім митрополитом» [11, 337]).

Таким чином, авторське бачення язичницького і християнського дискурсів репрезентує образно-символічне поновлення ланцюга подій і часів, формування давнішої християнської традиції, аніж традиційно представлена киеворуськими книжниками. Зосередження уваги Р. Іванченко на міському просторі IX–X століття, що корелює з часом «Оскольдового хрещення» і є передумовою виникнення двовір'я, втілюється у відображенні язичницького світогляду, поступовості входження нової віри у всі сфери людського буття та, як наслідок, зображення способу й форм співіснування віри предків та нової релігії. Язичницький спосіб осягнення простору середньовічного міста оприявнюється образами волхвів, ідолів «віри предків» та локусу капищ, завершеність відображення яких доповнюється символічністю вкладених у них смислів: урочистість повсякденності дій, сакральність топографії тощо.

Співіснування віри предків і християнства у межах урбаністичного простору втілюється у таких його рисах як відтворення змін свідомості містян (одночасному молінні до язичницького й християнського богів, несвідомому поєднанні обох вір, обрядовості, що знаходить відображення у народнопоетичній творчості тощо), амбівалентність міського простору щодо прийняття нової віри, встановлення принципів розбіжностей щодо визначальної вищої сили – волхвів чи священнослужителів. Наслідування ключових для християнської аскези рис середньовічного книжника лежить в основі ідеального образу схимника Степка, що дає підстави стверджувати про зрозумілість християнської доктрини

серед містян, їхню підтримку нової віри тощо; натомість існування таких якостей, якими наділений пресвітер Григорій, пояснює труднощі входження нової віри у всі сфери людського буття та спробу поширення власного впливу, включаючи державницький вимір. Отож, середньовічне місто у творчості Р. Іванченко втілено як окремий простір, у межах якого упродовж тривало часу співіснують язичництво й християнство. Тривалість і поступовість поширення нової віри у киеворуській столиці авторкою безпосередньо пов'язується з державницькою політикою кня-

зя, репрезентуючи відтак місто як таке, що могло у такий спосіб здобути право отримати визнання у світі. Водночас підкреслюється, що синкретичність існування віри предків та нової релігії, зокрема шляхом асиміляції міфологічних уявлень, вірувань і забобнів християнством, накладає відбиток на суспільний, державницький, культурний тощо виміри буття міського простору.

Перспективи подальших досліджень вбачаємо у вивченні особливостей відображення топографії середньовічного міста в історичних романах Раїси Іванченко.

Список використаних джерел

1. Архієпископ Ігор (Ісиченко Юрій Андрійович). Аскетична література Київської Русі: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література»/ Архієпископ Ігор (Ісиченко Юрій Андрійович). – К., 2009, – 27 с.
2. Башук Н. Язичництво як складова української національної ідентичності в романі Раїси Іванченко «Отрута для княгині» / Н. Башук // Бахмутський шлях. – 2011. – №3/4 (62/63). – С. 139 – 144
3. Борейко Ю.Г. Язичництво у контексті становлення народного християнства в Київській Русі (друга половина IX – середина XIII століть) [Електронний ресурс]: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. іст. наук: спец. 07.00.01 «Історія України» / Ю.Г. Борейко. – Режим доступу: <http://disser.com.ua/contents/16824.html>.
4. Брайчевський М. Утвердження християнства на Русі / Брайчевський М. – К.: Наукова думка. – 1988. – 259 с.
5. Голубинский Е.Е. История русской церкви: в 2 т. / Е.Е. Голубинский. – М.: Университетская Типография, 1901. – Т. 1. – Первая половина тома. – 845 с.
6. Данилевский И.Н. Библия и Повесть временных лет/ И.Н. Данилевский // Отечественная история. – 1993. – № 1. – С. 92.
7. Домников С.Д. Мать-земля и Царь-город / С.Д. Домников. – М., 2002. – С. 344
8. Зражевський С.М. Формування національної релігії українців як процес історичного діалогу двох релігійних культур / С.М. Зражевський // Вісник Житомирського державного університету. Серія «Філософські науки». – 2012. – Випуск 63. – С. 76 – 81
9. Іванченко Р. Зрада, або Як стати володарем: [роман]/ Р. Іванченко. – К.: Український центр духовної культури. – 1996. – 456 с.
10. Іванченко В.П. Історія без міфів: Бесіди з історії укр. державності: навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. 2-ге вид., переробл. і допов. – К.: МАУП, 2007. – 624 с.
11. Іванченко Р. Отрута для княгині: [роман]/ Р. Іванченко. – К.: «СПАЛАХ» ЛТД. – 1995. – 464 с.
12. Калакура Я.С. Ментальний вимір української цивілізації / Я.С. Калакура, О.О. Рафальський, М.Ф. Юрій. – К.: Генеза, 2017. – 560 с.
13. Камочкин Г.А. Семиотические основания изучения архитектурной деятельности / Г.А. Камочкин // Ярославский педагогический вестник. – 2012. – № 4. – Том 1 (Гуманитарные науки). – С. 255–259
14. Кузьмин А. Г. «Мудрость бо велика есть...» / А.Г. Кузьмин // Златоструй. Древняя Русь X – XIII вв. – М., 1990. – С. 8–34
15. Мізінкіна О. Магічна обрядовість як вияв сакрального в історичній романістиці Раїси Іванченко / О. Мізінкіна // Питання літературознавства. – 2011. – Випуск 82. – С. 247 – 254
16. Мізінкіна О. Народнопоетичні жанри в історичній романістиці Раїси Іванченко/ О. Мізінкіна // Проблеми сучасного літературознавства. – 2002. – Вип. 10. – С.203 – 209
17. Ніколаєнко В.М. Історичні романи Раїси Іванченко про Давню Русь: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література» / В.М. Ніколаєнко. – Запоріжжя, 2002. – 20 с.
18. Славинський М. Милосердя та любов: від язичництва до нової віри / М. Славинський // Віче. – 2013. – №13. – С. 56 – 57
19. Сліпушко О. Еволюція та функціонування літературних образів у книжності Києворуської держави (XI – перша половина XIII століття) / О. Сліпушко. – К.: Аконті, 2009 – 416 с.
20. Стратонова Н. Двовір'я як феномен релігійної ідентичності Київської Русі / Н. Стратонова // Наукові записки. Серія «Культурологія». – 2011. – Випуск 7. – С. 294 – 302
21. Топоров В.Н. О ритуале. Введение в проблематику / В.Н. Топоров // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках / В.Н. Топоров. – М.: Наука, 1988. – С. 7–60.
22. Християнізаційні впливи в Київській Русі за часів князя Оскольда: 1150 років : матеріали міжнародної наукової конференції / Інститут археології НАН України, Інститут історії України НАН України, Чернігівський національний педагогічний університет імені Т.Г. Шевченка, Карпатський університет імені Августина Волошина, Ужгородська українська богословська академія ім. свв. Кирила і Мефодія, Національний архітектурно-історичний заповідник «Чернігів стародавній», Чернігівський історичний музей ім. В.В. Тарновського, Чернігівська обласна універсальна наукова бібліотека ім. В.Г. Короленка, Товариство пам'яті князя Оскольда (м. Київ), релігійно-філософський та культурологічний журнал «Віра і Життя». – Чернігів, – Луцьк. – 2011. – 306 с.
23. Черниш А.Є. Художня рецепція киеворуських тем і образів у літературі ХХ століття / А.Є. Черниш // Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В.О. Сухомлинського. Серія «Філологічні науки (Літературознавство)». 2015. – №1 (15). – С.225 – 239

References

1. Arkhiyepyskop Ihor (Isichenko Yuriy Andriyovych). Asketychna literatura Kyiv's'koyi Rusy: avtoref. dys. na zdobuttya nauk. stupenya dokt. filol. nauk: spets. 10.01.01 «Ukrayins'ka literatura»/ Arkhiyepyskop Ihor (Isichenko Yuriy Andriyovych). – K., 2009. – 27 s.
2. Bashuk N. Yazychnytstvo yak skladova ukrayins'koyi natsional'noyi identychnosti v romani Rayisy Ivanchenko «Otruta dlya knyahyni» / N. Bashuk // Bakhmut-s'kyy shlyakh. – 2011. – №3/4 (62/63). – S. 139 – 144
3. Boreyko YU.H. Yazychnytstvo u konteksti stanovlennya narodnoho khrystyyanstva v Kyiv's'kiy Rusi (druha polovyna IKH – seredyna KHIII stolit') [Elektronnyy resurs]: avtoref. dys. na zdobuttya nauk. stupenya kand. ist. nauk: spets. 07.00.01 «Istoriya Ukrayiny» / YU.H. Boreyko. – Rezhym dostupu: <http://disser.com.ua/contents/16824.html>.
4. Braychevs'kyy M. Utverdzhennya khrystyyanstva na Rusi / Braychevs'kyy M. – K.: Naukova dumka. – 1988. – 259 s.
5. Holubynskyy E.E. Ystoryya russkoy tserkvy: v 2 t. / E.E. Holubynskyy. – M.: Unyversytet'skaya Tipohrafiya, 1901. – T. 1. – Pervaya polovyna toma. – 845 s.
6. Danylevskyy Y.N. Byblyya y Povest' vremennykh let/ Y.N. Danylevskyy // Otechestvennaya ystoryya. – 1993. – № 1. – S. 92.
7. Domnykov S.D. Mat'-zemlya y Tsar'-horod / S.D. Domnykov. – M., 2002. – S. 344.
8. Zrazhevs'kyy S.M. Formuvannya natsional'noyi relihiyi ukrayintsiv yak protses istorychnoho dialohu dvokh relihiynykh kul'tur / S.M. Zrazhevs'kyy // Visnyk Zhytomyr's'koho derzhavnogo universytetu. Seriya «Filosofs'ki nauky». – 2012. – Vypusk 63. – S. 76 – 81.
9. Ivanchenko R. Zrada, abo Yak staty volodarem: [roman]/ R. Ivanchenko. – K.: Ukrayins'kyy tsentr dukhovnoyi kul'tury. – 1996. – 456 s.
10. Ivanchenko V.P. Istoriya bez mifiv: Besidy z istoriyi ukr. derzhavnosti: navch. posib. dlya stud. vyshch. navch. zakl. 2-he vyd., pererobl. i dopov. – K.: MAUP, 2007. – 624 s.
11. Ivanchenko R. Otruta dlya knyahyni: [roman]/ R. Ivanchenko. – K.: «SPALAKH» LTD. – 1995. – 464 s.
12. Kalakura YA.S. Mental'nyy vymir ukrayins'koyi tsyvilizatsiyi / YA.S. Kalakura, O.O. Rafal's'kyy, M.F. Yuriy. – K.: Heneza, 2017. – 560 s.
13. Kamochkyn H.A. Semyotycheskye osnovanyya yzuchenyya arkhytekturnoy deyatel'nosti / H.A. Kamochkyn // Yaroslavskyy pedahohycheskyy vestnyk. – 2012. – № 4. – Tom 1 (Humanitarnye nauky). – S. 255–259
14. Kuz'myn A. H. «Mudrost' bo velyka est'...» / A.H. Kuz'myn // Zlatostruy. Drevnyaya Rus' KH – KHIII vv. – M., 1990. – S. 8–34.
15. Mizinkina O. Mahichna obryadovist' yak vyav sakral'noho v istorychniy romanistytsi Rayisy Ivanchenko / O. Mizinkina // Pytannya literaturoznavstva. – 2011. – Vypusk 82. – S. 247 – 254.
16. Mizinkina O. Narodnopoetychni zhanry v istorychniy romanistytsi Rayisy Ivanchenko/ O. Mizinkina // Problemy suchasnoho literaturoznavstva. – 2002. – Vyp. 10. – S.203 – 209.
17. Nikolayenko V.M. Istorychni romany Rayisy Ivanchenko pro Davnyu Rus': avtoref. dys. na zdobuttya nauk. stupenya kand. filol. nauk: spets. 10.01.01 «Ukrayins'ka literatura» / V.M. Nikolayenko. – Zaporizhzhya, 2002. – 20 s.
18. Slavyn's'kyy M. Myloserdya ta lyubov: vid yazychnytstva do novoyi viry / M. Slavyn's'kyy // Viche. – 2013. – №13. – S. 56 – 57.
19. Slipushko O. Evolyutsiya ta funktsionuvannya literaturnykh obraziv u knyzhnosti Kyjevorus'koyi derzhavy (KHI – persha polovyna KHIII stolittya) / O. Slipushko. – K.: Akonit, 2009 – 416 s.
20. Stratonova N. Dvovir"ya yak fenomen relihiynoyi identychnosti Kyiv's'koyi Rusi / N. Stratonova // Naukovi zapysky. Seriya «Kul'turolohiya». – 2011. – Vypusk 7. – S. 294 – 302.
21. Toporov V.N. O rytuale. Vvedenye v problematyku / V.N. Toporov // Arkhaycheskyy rytual v fol'klornykh y ranneyliteraturnykh pamyatnykakh / V.N. Toporov. – M.: Nauka, 1988. – S. 7–60.
22. Khrystyyanizatsiyni vplyvy v Kyiv's'kiy Rusi za chasiv knyazya Oskol'da: 1150 rokov : materialy mizhnarodnoyi naukovo-y konferentsiyi / Instytut arkheolohiyi NAN Ukrayiny, Instytut istoriyi Ukrayiny NAN Ukrayiny, Chernihiv's'kyy natsional'nyy pedahohichnyy universytet imeni T.H. Shevchenka, Karpat-s'kyy universytet imeni Avhustyna Voloshyna, Uzhhorods'ka ukrayins'ka bohoslavs'ka akademiya im. svv. Kyryla i Mefodiya, Natsional'nyy arkhitekturno-istorychnyy zapovidnyk "Chernihiv starodavniy", Chernihiv's'kyy istorychnyy muzey im. V.V. Tarnov's'koho, Chernihiv's'ka oblasna universal'na naukova biblioteka im. V.H. Korolenka, Tovarystvo pam'yati knyazya Oskol'da (m. Kyiv), relihiyno-filosofs'kyy ta kul'turolohichnyy zhurnal "Vira i Zhyttya". – Chernihiv, – Luts'k. – 2011. – 306 s.
23. Chernysh A.YE. Khudozhnya retseptsiya kyjevorus'kykh tem i obraziv u literaturi KHKH stolittya / A.YE. Chernysh // Naukovyy visnyk Mykolayivs'koho natsional'noho universytetu imeni V.O. Sukhomlyns'koho. Seriya «Filolohichni nauky (Literaturoznavstvo)». 2015. – №1 (15). – S.225 – 239.

ТАІСА ЛІТВІНЧУК

Kiev

PAGAN AND CHRISTIAN DISCOURSES AND THE IMAGE OF THE MEDIEVAL CITY IN RAISA IVANCHENKO'S WORKS («BETRAYAL, OR HOW TO BECOME A RULER» AND «POISON FOR THE PRINCESS»)

The article is devoted to examining the peculiarities of pagan and Christian discourses within the conditions of establishing and functioning of the medieval city in the historical novels «Betrayal, or How to Become a Ruler» and «Poison for the Princess» by Raisa Ivanchenko. The research reveals that the pagan way to comprehend reality is embodied in the manifestation of the magicians, the locus of pagan temples and the symbolism of their implications representing the urban space. Along with that, the coexistence of the faith of ancestors and Christianity in Raisa Ivanchenko's works is realized through the reflection of changes in the conscience of city dwellers – praying to pagan deities as well as to the Christian God. It was traced that the difficulties in coexistence of the two faiths at the state level are presented by the author

through the ambivalence of the city and its outskirts, fundamental disagreements over the prevailing higher authority – the magicians or priesthood.

Key words: city, the Middle Ages, Christianity, paganism, Raisa Ivanchenko.

ТАИСА ЛИТВИНЧУК

г. Киев

ЯЗЫЧЕСКИЙ И ХРИСТИНСКИЙ ДИСКУРСЫ И ОБРАЗ СРЕДНЕВЕКОВОГО ГОРОДА В ТВОРЧЕСТВЕ РАИСЫ ИВАНЧЕНКО («ПРЕДАТЕЛЬСТВО, ИЛИ КАК СТАТЬ ВЛАСТЕЛИНОМ» И «ЯД ДЛЯ КНЯГИНИ»)

Статья посвящена изучению особенностей языческого и христианского дискурсов в условиях становления и функционирования средневекового города в исторических романах «Предательство, или Как стать властелином» и «Яд для княгини» Раисы Иванченко. Определено, что языческий способ постижения действительности воплощается в изображении волхвов, локуса языческих капища и символичностью вложенных в их смыслов, которые представляют городское пространство. В то же время сосуществование веры предков и христианства в творчестве Р. Иванченко реализуется в воспроизведении изменений сознания горожан – одновременной мольбе языческим и христианским богам. Прослежено, что трудности в сосуществовании обоих верований на государственном уровне представлены автором с помощью амбивалентности города и его окрестностей, принципиальные расхождения в отношении определяющей высшей силы – волхвов или священнослужителей.

Ключевые слова: город, Средневековье, христианство, язычество, Р. Иванченко.

Стаття надійшла до редколегії 13.04.2018

УДК 821.161.2

ОЛЕСЯ МІНЕНКО, ЯНА СНІСАРЕНКО

м. Черкаси

alesyaminenko@ukr.net

НАЦІЄТВОРЧИЙ МОТИВ У ПЕРЕКЛАДАЦЬКІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ІВАНА ФРАНКА ТВОРІВ ВІЛЬЯМА ШЕКСПІРА

У статті описано націєтворчий мотив у перекладацькій діяльності Івана Франка творів Вільяма Шекспіра. Було виявлено основні риси інтерпретаційних доміант художнього перекладу українського письменника. З'ясовано теоретичні аспекти художнього перекладу як форми міжлітературних зв'язків. Переклад є одним із важливих способів входження твору у «чуже» середовище, оскільки він, у порівнянні з іншими видами рецепції, дозволяє іншомовному читачу ознайомитися з текстом твору. Порівняно з оригіналом художнього перекладний твір має яскраво виражені особливості. До його специфічних рис належать: вторинність, тобто залежність від об'єкта перекладу, своєрідність комунікативної моделі (автор – перекладач – читач), багатоваріантність реалізації (оригінал дає поштовх до численних перекладів).

Ключові слова: переклад, твір, рецепція, письменник, текст, література.

На сучасному етапі розвитку вітчизняного літературознавства у працях, які досліджують рецепцію, порушуються питання вивчення особливостей розвитку національної художньої системи у зв'язку з перекладом іншомовних творів і їх «життям» в іншій культурі. Про це доречно говорити, вивчаючи літературу XIX століття, оскільки для цього періоду характерні світоглядно-філософські та образ-

ні трансформації, що спричинилися до оновлення художньої свідомості в Україні.

Метою статті є визначити націєтворчий мотив у перекладах творів Шекспіра українським письменником Іваном Франком.

Рецепція художнього перекладу текстів становить складну перекладацьку проблему, яка впливає на адекватність сприйняття і визнання письменника в іншомовному культурному

середовищі. Застосування сучасних рецептивних методологій літературної компаративістики уможливорює погляд на постать Шекспіра, чия творчість мала вплив на формування особливих підходів до перекладу його творів в Україні XIX ст.

Творча спадщина англійського поета стала відома українському читачу вже на початку XIX ст. Така пізня поява перекладів В. Шекспіра в Україні українською мовою була викликана відсутністю тісних контактних зв'язків України і Англії у першій половині XIX століття. Їх уповільнювала також і відсутність особливого перекладацького підходу, який на той час ще не був до кінця сформований.

За останні декілька років з'явилася низка праць, у фокусі вивчення яких постають проблеми культурних трансформацій Шекспіра у глобальну епоху, причому визначальним моментом у них виявляється саме компаративна складова. З цього приводу, слід згадати працю Г. Коурсена «Перекладений Шекспір: похідні в кіно і на телебаченні» (2005), у якій акцентовано увагу на американізації англійського драматурга, що призводить до суперечливих наслідків, що супроводжуються такими явищами як його «комерціалізація», «жаргонізація» авторського тексту.

І. Лімборський виокремлює специфічні проблеми, що пов'язані з глобальними трансформаціями постаті Шекспіра. В основі цих підходів – бажання не стільки нової інтерпретації його творчості, скільки прагнення з позиції сучасності, тобто «перепрочитати» в компаративному ключі Шекспіровий текст у складній взаємодії з історичним контекстом XVI–XVII ст. з метою з'ясування того, наскільки цей твір було сприйнято у постсучасній глобальній свідомості [6, 70].

Важливо також окреслити концептуальні засади в системі художнього мислення Івана Франка, які визначають і особливості рецепції творів Шекспіра. Передовсім слід наголосити про націєтворчий мотив в українського письменника, який реалізовано через переклади, і в літературознавчих розвідках. Сам він визначає особливість свого творчого методу, як такий, що, «перевдягнений в шати іншої мови», але взятий у дослівності традиційний образ.

У потоці тогочасних шукань теоретичного підґрунтя для зміцнення інтернаціональних літературних зв'язків О. Кундзіч звертає увагу на таку думку І. Франка: перекладна література – це рівноцінна частина національного письменства [5, 185]. Але якщо І. Франко зосереджувався на тих позитивах, які переклади можуть дати національній мові та культурі, то О. Кундзіч говорить про наближення до світового контексту через переклади шедеврів українською мовою. Таке наближення може видатися неповним, оскільки замовчується факт перекладу українських творів іноземними мовами. Однак прирівнювання рідномовної літератури до світових зразків найвищого рівня вже мало велике значення [5, 186]. Перекладацька спадщина І. Франка цікавила багатьох науковців, але на сьогодні залишається чимало питань у її вивченні. Різні обставини та епохи по-різному стимулювали франкознавчі студії.

І. Франко називав переклад націєтворчим чинником, що утверджує націю, ставить український народ на рівень європейських націй: «Переклади чужомовних творів, чи то літературних, чи наукових, для кожного народу являються важним культурним чинником, даючи можливість широким народним масам знайомитися з творами й працями людського духу, що в інших краях у різних часах причинялися до ширення просвіти та підіймання загального рівня культури. Добрі переклади важних і впливових творів чужих літератур у кожного культурного народу, починаючи від старинних римлян, належали до підвалин власного письменства» [7, т. 39: 7].

І. Франко завжди був одним з найбільших поціновувачів творчості Шекспіра. Він надзвичайно уважно та ретельно досліджував українські та іноземні переклади великого англійця та не втомлювався писати як похвальні, так і критичні відгуки про них. Не дивно, що саме його рецепція Шекспіра і його переклади є непересічними та визнаними.

Протягом усього свого творчого шляху Франко неодноразово повертався до питання про необхідність видання творів Шекспіра українською мовою. Н. Ануфрієва зазначає, що переклад творів англійського генія українською мовою виконував не лише

інформаційну функцію, але й функцію націєтворчу, оскільки він допомагав утверджувати ідею можливості прямих культурних зв'язків між українцями та іноземцями, а відтак й ідею культурної та політичної рівності українців з іншими європейськими народами [1, 42].

Водночас М. Зеров акцентував свою увагу саме на формотворчій функції перекладів творів Шекспіра для української мови, і цим він прагнув показати вплив перекладної літератури на розвиток мови. Передусім науковець наголошував на правильному розумінні світогляду оригінального автора при перекладі, а це зумовлено такими причинами:

- правильне розуміння оригіналу є необхідною передумовою вірного перекладу твору, що відіграє важливу роль для розуміння соціального аспекту;
- поверхове розуміння світогляду оригінального автора може спричинити неправильний підбір текстів для перекладу, а звідси і неправильне тлумачення поглядів автора цільовим читачем;
- сприйняття поезії цільовим читачем часто залежить від правильного розміщення творів у збірці перекладів, оскільки відбувається еволюція думки, образу чи світогляду з вірша у вірш, тому важливою є цілісність їх подання, чи принаймні їх правильний розподіл, що теж цілковито залежить від правильного розуміння перекладачем позиції автора оригіналу [4, 462].

Перекладаючи твори Шекспіра, І. Франко дотримувався тих вимог до перекладів, які письменник склав самостійно. М. Шаповалова у монографії «Шекспір в українській літературі» впровадила ці правила в таку систему:

- 1) відтворення оригіналу в усій повноті його змісту;
- 2) глибоке ознайомлення з творчістю Шекспіра, що дозволяє досить точно передати його думку;
- 3) досконале володіння двома мовами: мовою оригіналу та рідною мовою;
- 4) прагнення до цілковитої ясності у передачі змісту;
- 5) точне збереження форми;
- 6) прагнення до відтворення всіх тонкощів шекспірівського стилю [11, 116].

Однак щодо останнього пункту, то І. Франко застерігав проти тих випадків, коли в жертву формі приноситься вірність і

повнота в перекладі змісту, оскільки деколи буває неможливим, перекладаючи з англійської мови на українську, увібрати «один вірш» Шекспіра в «один свій» [8, 379]. В українській мові синтаксичні та морфологічні аспекти рівноцінні, а в англійській, що характерно для аналітичної мови, відносини між словами виражаються, в основному, порядком слів, тобто синтаксичними засобами, оскільки морфологічний початок грає підлеглу роль і через це часто зумовлює труднощі при перекладі. Складнощі перекладів творів також пов'язані з тим, щоб донести до реципієнта свій переклад оригіналу та якомога досконаліше передати художній світ автора.

Так, у сонеті 143 образ коханої переданий художніми порівняннями, який пов'язаний із побутовою картиною світу:

*Lo, as a careful housewife runs to catch
One of her feathered creatures broke away,
Sets down her babe and makes all swift dispatch
In pursuit of the thing she would have stay,
Whilst her neglected child holds her in chase,
Cries to catch her whose busy care is bent
To follow that which flies before her face...*
[12, 171].

Звернімося до перекладу цього уривка Франком:

*Як господиня дбала без упину
Слідить курчатко, що втекло від хати,
Свою на землю посадить дитину,
Сама ж курчатка побіжить шукати;*

*А тим часом дитя кричить і плаче
І все за нею кличе: «Мамо, мамо!» –
Вона ж нічого не вчува, не баче,
Поки курчатка не знайде ... [9, 344].*

Слід звернути увагу на те, що І. Франко такі англійські слова, як «feathered creatures», «babe», які дослівно перекладаються як «пернаті істоти», «дитя», перекладає одним словом «курчатко», що підкреслено не відповідає оригіналу. За словами І. Франка, справжній поет веде увагу читача від звичайних до незвичайних асоціацій [10, 68]. Тобто господиню він співвідніс із словом «квочка», оскільки саме курчата є її дітьми. Образ матері в українському фольклорі часто асоціюється саме із квочкою, такою ж турботливою,

яка не дасть скривдити своїх діточок, про що свідчить низка афоризмів («носитися з дітьми як квочка»). Також «квочка» є героїнею українських народних пісень, у яких вона постає в образі невтомної та люблячої матері:

*Біла квочка-чубарочка
По двору ходила,
За собою малесеньких
Курчаток водила.
Ой, ви, мої дрібні діти,
Та не розбігайтесь,
А як буде близько яструб,
До мене ховайтесь... [2, 18].*

Таким чином, народжується цілий асоціативний ряд, пов'язаний з рецепцією оригіналу. Письменник відчув особливість твору, в якому найвиразніше виявлена характерна властивість Шекспіра – лірика – брати свої образи й порівняння з фольклору. Через застосування засобів фольклору при перекладі автор передає почуття втрати. У Франка складається особливий тип естетичної свідомості людини, яка за спостереженнями М. Гнатюка, є результатом взаємодії асоціацій і відтворюваних відчуттів, відповідно до цього вона має емоційний та раціональний ступені [3, 71].

Важливий асоціативно-символічний ряд розгорнено у перекладі Франка сонету 143 через образ «квочки». У І. Франка за ним стоїть символіка ніжного, доброго, що асоціюється з образом матері. Порушуючи проблему асоціацій при художньому перекладі, український письменник звертає увагу на два закони: закон подібності і закон звички [3, 106]. І. Франко вважає, що будь-яка ідея може викликати за собою іншу, схожу до неї, або таку, з якою народ звик пов'язувати подібну іншу подію відповідно до часової періодичності [10, 65]. Окрім цих двох законів перекладач розкрив роль фантазії при перекладі художніх творів. Фантазія має велике значення для плідної перекладацької діяльності автора. Без фантазії та асоціацій його праця може перетворитися на акумулювання чужих і своїх думок [10, 71]. Особливо далі, у сонеті 143, автор вдається до значної кількості порівнянь та асоціацій, але зовні здається, що в багатьох моментах переклад І. Франка не збігається з оригіналом твору. У Шекспіра:

*So runn'st thou after that which flies from thee,
Whilst I, thy babe, chase thee a far behind;
But if thou catch thy hope, turn back to me,
And play the mother's part, kiss me, be kind:
So will I pray that thou mayst have thy Will,
If thou turn back, and my loud crying still
[12, 178].*

Порівняймо цей уривок сонету із перекладом:

*Й ти того, що втіка від тебе, прагнеш,
А я, дитя, зову тебе з сльозами:
«Вернись до мене, як мету свою осягнеш!»*

*І поцілуй, і будь мені замісто мами!
І втихне плач мій, сліз джерело висхне,
Як мати к серцю дитячко притисне»
[9, 344].*

Так, у першому рядку цього уривку перекладач змінює семантичне значення слова, перекладаючи англійське дієслово «fly», що означає «літати», словом «тікати». Другий рядок помітно не відповідає першотвору, оскільки «whilst I, thy babe, chase thee a far behind» має зовсім інше значення, дослівно це – «поки я твоя дитина, слідую за тобою далеко позаду», у перекладі ж І. Франка це передано «зову тебе з сльозами». Під словом «полювання» письменник мав на увазі пошук, тобто поклик душі, який він передає словом «звати». А «сльози» у його перекладі означають нестерпне бажання, щирість. А оскільки цей сонет був присвячений коханій Шекспіра, то саме тут Франко передав почуття закоханості, таке чисте та безкорисливе, подібно любові матері до дитини. Далі письменник співвідносить англійське слово «hope», що дослівно перекладається як «надія» або «сподівання», зі словом «мета». Саме тут автор акцентує свою увагу на відстані, у даному випадку між двома особами. Тобто під словом «мета» перекладач мав на увазі майбутнє, якого необхідно досягти. Наступний рядок «And play the mother's part, kiss me, be kind», автор передає словами «І поцілуй, і будь мені замісто мами!». Тут письменник уникає англійського слова «kind» при перекладі, що означає «добрий», але це зрозуміло, оскільки слово «мама» уже несе за собою значення доброти, ніжності тощо. У кінці сонету перекладач передає англійський

вираз «loud crying», який дослівно перекладається як «гучний плач», образним порівнянням «джерело сліз». Слово «джерело» в рецепції І. Франка означає величезну кількість – масив, де автор підкреслює слово «loud», що надає цьому перекладі більшої експресивності. Звернімо увагу на слово «висхне», з контексту можна здогадатися, що це означає «висихати», а це свідчить про те, що автор вдається до творення власних слів, які на той час не були зафіксовані у жодному словнику. Авторські новотвори детерміновані, з одного боку, попереднім уживанням мотиваційного слова, а з іншого – контексту-

альними зв'язками з іншими елементами поетичної системи, пов'язаних із звуковою близькістю мотиваційного слова до інших слів.

Український письменник доклав багато зусиль для наближення до українського читача досконалих художньою формою і змістом творів Шекспіра, відтворення їх високохудожньою літературною мовою з дотриманням вимог перекладу. Таким чином, І. Франко ввів у національну літературу іншомовний твір, доповнюючи при цьому свій переклад, що зумовив художню вартість цього твору в українській культурі.

Список використаних джерел

1. Ануфрієва Н.М. Сонети Вільяма Шекспіра у перекладах Івана Франка [Текст] / Н.М. Ануфрієва // Мандрівець : Освітнянський журнал. Видання Національного університету «Києво-Могилянська академія». – 2007. – № 4. – С. 42 – 47.
2. Верховинець В.М. Весняночка / В.М. Верховинець. – К.: Музична Україна, 1979. – 339 с.
3. Гнатюк М.І. Іван Франко і проблеми теорії літератури: навч. посіб. / М.І.Гнатюк. – К.: ВЦ «Академія», 2011. – 240с.
4. Зеров М.К. Твори в двох томах / М. Зеров; упоряд.: Г. П. Кочур, Д. В. Павличко. – Київ: Дніпро, 1990. – Т. 2: Історико-літературні та літературознавчі праці. – С. 457 – 491.
5. Кундзіч О. Стан художнього перекладу на Україні // Питання перекладу: З матеріалів респ. наради перекладачів (лютий 1956 року). – К., 1957. – С. 188 – 192.
6. Лімборський І.В. Світова література і глобалізація : монографія / І.В.Лімборський. – Черкаси : Брама-Україна, 2011. – 192 с.
7. Франко І. Збір. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
8. Франко І. Твори : в 20 т. / І. Франко. – К. : Художня література, 1955. – Т. 18. Літературно-критичні статті. – 560 с.
9. Франко І.Я. Зібрання творів: у 50 т. / І. Я. Франко // Поетичні переклади та переспіви. – К.: Наукова думка, 1977. – Т.12. – 723 с.
10. Франко І.Я. Із секретів поетичної творчості // І.Я. Франко // Зібрання творів у 50-ти томах. – К.: Наукова думка, 1981. – Т. 31. – С. 45-119.
11. Шаповалова М.С. Шекспір в українській літературі / М.С. Шаповалова. – Львів: Вища школа. Вид-во при Львів. ун-ті, 1976. – 211 с.
12. Shakespeare W. Sonnets / ed. with an introd. a crit. comment. by B. H. Smith. – New York : New York University Press, 1969. – 290 p.

References

1. Anufrieva N.M. Sonety Williama Shekspira u perekladah Ivana Franka [tekst] / N.M. Anufrieva // Mandrivetsc : Osvityansky jurnal. Vydannya Natcionalnogo univertsytetu «Kyievo-Mohylyanska akademija». – 2007. – № 4. – S. 42 – 47.
2. Verhovynets V.M. Vesnyanochka / V.M. Verhovynets. – K.: Muzychna Ukraina, 1979. – 339 s.
3. Hnatyuk M.I. Ivan Franko i problem teorii literatury: navchlny posibnyk / M.I.Hnatyuk. – K.: VC «Akademia», 2011. – 240 s.
4. Zerov M.K. Tvory v dvol tomah/ M. Zerov; uporyad.: H. P. Kochur, D. V. Pavlychko. – Kyiv: Dnipro, 1990. – Т. 2: Istoryko-literaturni ta literaturoznavchi pratci. – С. 457 – 491.
5. Kundzich O. Stan hudojnyoho perekladu na Ukraini // Pytannya perekladu: Z materialiv resp. Narady perekladachiv (lyuty 1956 roku). – K., 1957. – S. 188 – 192.
6. Limborsky I.V. Svitova literatura i hlobalizatsia : monografia / I.V.Limborsky. – Cherkasy : Brama-Ukraina, 2011. – 192 s.
7. Franko I. Zibr. tvoriv: U 50 tomah. – K., 1976–1986.
8. Franko I. Tvory : v 20 t. / Franko I. – K. : Hudojnya literatura, 1955. – Т. 18. Literaturno-krytychni statti. – 560 s.
9. Franko I.Y. Zibrannya tvoriv: u 50 t. / I. Y. Franko // Poetychni perekłady ta perespivy. – K.: Naukova dumka, 1977. – Т.12. – 723 s.
10. Franko I.Y. Iz sekretiv poetychnoi tvorchosti // I.Y. Franko // Zibrannya tvoriv: u 50 t. – K.: Naukova dumka, 1981. – Т. 31. – S. 45-119.
11. Shapovalova M.S. Shekspir v ukrainskiy literaturi / M.S. Shapovalova. – Lviv: Vyscha shkola. Vyd-vo pry Lviv. yn-ti, 1976. – 211 s.
12. Shakespeare W. Sonnets / ed. with an introd. a crit. comment. by B. H. Smith. – New York : New York University Press, 1969. – 290 p.

OLESYA MINENKO, YANA SNISARENKO
Cherkasy

THE NATIONAL MOTIVE IN IVAN'S FRANKO TRANSLATION ACTIVITY OF THE WILLIAM'S SHAKESPEARE WORKS

The article describes the national motive in the works of William Shakespeare in Ivan Franko's translation work. The main features of the interpretive dominant of the artistic translation of the Ukrainian writer were revealed. The theoretical aspects of artistic translation as the form of interliterational relations were revealed.

Translation is one of the most important ways in which the product can enter a "strange" environment, since it, in comparison with other types of reception, allows a foreign reader to read the text. In comparison with the original, the translated work has pronounced features. To its specific features include: secondary, that is, dependence on the object of translation, the originality of the communicative model (author – translator – reader), multiplicity of implementations (the original gives impetus to numerous translations).

Key words: translation, work, reception, writer, text, literature.

АЛЕСЯ МИНЕНКО, ЯНА СНІСАРЕНКО
г. Черкасы

НАЦИОТВОРЧЕСКИЙ МОТИВ В ПЕРЕВОДЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ИВАНА ФРАНКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ ВИЛЬЯМА ШЕКСПИРА

В статье описано нациотворческий мотив в переводческой деятельности Ивана Франка произведений Вильяма Шекспира. Было выявлены основные черты интерпретационных доминант художественного перевода украинского писателя. Выяснено теоретические аспекты художественного перевода как формы межлитературных связей.

Перевод является одним из важных способов вхождения произведения в «чужую» среду, поскольку он, по сравнению с другими видами рецепции, позволяет иноязычному читателю ознакомиться с текстом произведения. По сравнению с оригиналом, художественный перевод произведения имеет ярко выраженные особенности. К его специфическим чертам относятся: вторичность, то есть зависимость от объекта перевода, своеобразие коммуникативной модели (автор – переводчик – читатель), многовариантность реализаций (оригинал дает толчок к многочисленным переводам).

Ключевые слова: перевод, произведение, рецепция, писатель, текст, литература.

Стаття надійшла до редколегії 20.03.2018

УДК 821.161.2

ТАМАРА НИКОЛЮК

м. Луцьк

toma.lntu@ukr.net

АГРЕСІЯ ЯК ДЕСТРУКТИВНИЙ ЧИННИК ТОТАЛІТАРНОЇ СИСТЕМИ (ЗА РОМАНАМИ ЛЕОНІДА КОНОНОВИЧА «ТЕМА ДЛЯ МЕДИТАЦІЇ» ТА СВІТЛАНИ ТАЛАН «РОЗКОЛОТЕ НЕБО»)

У статті виявлено особливості агресивної поведінки героїв роману Леоніда Кононовича «Тема для медитації» та Світлани Талан «Розколоте небо». Досліджено форми агресії, її причини та мотивація. З'ясовано, що мотивами до жорстокості окремих персонажів творів можуть бути патологічна природа їх психології чи генетичний фактор. Агресивні особистості в романах – активістично-комуністи, які є інструментом тоталітарної системи.

Ключові слова: агресія, агресивна поведінка, особистість, патологія, конформізм.

Агресія в психологічній літературі є **актуальною** темою дослідження й інтерпретується як деструктивний або адаптивний чинник особистості.

Річард Докінз розглядає агресію в контексті теорії «егоїстичної машини виживання»: будь-який організм еволюційно запрограмований до конкуренції і витіснення (знищення) слабшого [2, 18]. Такий стан цілком природний в умовах, що не передбачають дотримання будь-яких морально-етичних норм і де превентивною є потреба виживання.

Конрад Лоренц агресивні стани трактує як спонтанні, фізіологічно необхідні. Механізмом, що гальмує надмірну збудливість, учений вважає культуру, а саме – культурну ритуалізацію. Гарні манери – це стримування себе, своєї спонтанної агресивності [5, 58]. Особи, які не контролюють агресивність, – нонконформісти, не приживаються у соціумі, їх виживають.

Леонард Берковиц розрізняє інструментальну та емоційну агресії. Інструментальна застосовується з метою зберегти соціальний статус і владу. Емоційна виникає внаслідок недостатності самоконтролю особистості. Найнебезпечнішими є особи з високим рівнем реактивності, їх найбільше серед убивць, учений їх класифікує як емоційно-реактивних агресорів.

Євген Ільїн вивчає різні типи агресії, з'ясовує причини її виникнення та сфери застосування. Він акцентує на такому понятті, як десинсібілізація насильства, що виникає внаслідок його багаторазового споглядання.

Значний резонанс серед дослідників мала праця Стенлі Мілгрема «Підпорядкування авторитету. Науковий погляд на владу та мораль». У результаті багатьох експериментів було з'ясовано, що людина апіорі здатна підкоряється, навіть якщо це суперечить її моральним установкам. Лише одиниці піддослідних змогли відмовитись від жорстоких експериментів. Стенлі Мілгрем робить висновок про те, що покора авторитету є особливістю поведінки будь-якої людини [6, 24].

Еріх Фром називав людську агресивність гіперагресією. Людина, на думку дослідника, створила всі умови для агресивної поведінки й іноді лише чекає нагоди проявити жорстокість зовні. Під час насильства тільки людський індивід здатен отримати задоволення, тварини ж убивають не задля насолоди [8].

Агресія як психічне явище осмислюється й у художній літературі. Так, проблему агресії системи щодо особистості порушує Леонід Кононович у романі «Тема для медитації». Це питання й стало **метою** нашого дослідження.

Головний герой роману веде постійну боротьбу з тоталітарним ладом, хоча добре розуміє, що отримає поразку. Поведінка Юра

ще в дитинстві видається демонстративною: він то висловлює відкрито невдоволення політикою уряду, то глузиться над п'єдесталом Леніна. У ранньому віці світогляд хлопця формується під впливом баби, яка пережила голодомор. Ця глибока психологічна травма родички стала чи не вирішальною у визначенні його ставлення до діяльності уряду (комуністів) «А хто такі більшовики? – То погані люде, сину. – Бо вони погані слова кажуть? Через те вони погані, еге? Бабуня зітхнула. – Вони людей гублять!» [4, 20].

Нелюдську жорстокість комуністів Юр запам'ятав в дитинстві через відчуття: «На все життя запам'яталося: гострий запах парфумів, який струменіє од зачіски, безжальна тверда рука і таке відчуття, наче ти мале звіря, котре силоміць загнали у це величезний клас, щоб цькувати цілих десять років» [4, 27].

Комуністи не знають жалю, насильство для них стає звичною формою поведінки щодо тих, хто не згідний із ними. Жорстокість часто набуває патологічних форм і проявляється в фізичній нарузі: «Вчителька зігнула мене в три погібелі й стала товкти головою об парту...– Ми душу з тебе виб'ємо, скотиняко!» [4, 27].

Морально-етичні норми для агресора не мають значення. Вони не розрізняють жертв ні за віком, ні за статтю чи родинними зв'язками. Їхня мета – змусити до покори, а якщо не досягають цілі, то знищують фізично чи психологічно.

Дитячий страх головного героя перед агресором із часом змінився на стабільне бажання помститися. Образа на систему за те, що вона намагалась зруйнувати особистість Юра ще в дитинстві, залишилась у нього на все життя.

У юному віці він пише вірші на заборонені теми, а потім поширює не дозволену літературу. Юр розуміє, що приречений, але, будучи за психотипом романтиком, мріє про вільну й незалежну Україну та співчуває усім постраждалим за неї: «Виходить, їх посадили тільки за те, що вони були порядними людьми! Вони прагнули діалогу, закликали до відкритої дискусії, вони хтіли добра своїй Батьківщині!» [4, 93].

Антагонізм агресор-жертва часто має в основі інше протиріччя – прагматик (прислужуванець) – романтик. Задля власного добробуту і бажання прислужитися державі прислужуванці виконують роль агресора. У часи голодомору до прагматизму додається ще й страх, тому їхня жорстокість переходить межі норми: «Дзякунка вхопила макогона, стягла батька на піл...та як увалила по голові – тут він і Богу душу оддав» [4, 60].

Автор намагається осмислити витоки патологічної поведінки комуністів і робить висновок про особливості психотипу активістів, що були психічно хворими особами: «... виходить, на початку хлібозаготівлі 1932 року серед сільського активу налічувалося від 30 до 40 відсотків психічно хворих людей, котрі відзначалися агресивною, садистською поведінкою!» [4, 172].

Жорстокість стає звичною формою поведінки комуністів, вона сприймається як норма. Насильство є невід'ємною частиною життя, відбувається десинсібілізація сприйняття насилля. У час голодомору поодинокі смерті стали щоденною подією, а реакція на неї – звичною, буденною: «Дзякунка вхопила макогона, стягла батька на піл...та як увалила по голові – тут він і Богу душу віддав» [4, 60].

Страшні розповіді про знущання комуністів над українцями викликають у Юра не страх, а ненависть, бажання помститися. Відчуття страху у нього не пов'язане з реальними подіями: він не боїться арешту і заслання, але остерігається примари, що іноді йому ввижається. Світ Юра розщеплений: реальність, яку він не приймає, ірреальність – галюцинації, реалізовані в спотворених образах минулого.

Головний герой живе з відчуттям фатального кінця та постійного пресингу. Він – нонконформіст, який не здатен примиритися з загальними правилами, якщо вони не відповідають його переконанням.

Можна було би класифікувати Юра як жертву авторитарної агресії, але він не поводить як скривджений. Чоловік готовий боротися до кінця, ніколи нікому не скаржиться і не нарікає на життєві обставини, хоч і залишається антисоціальним елементом, бо таку роль йому запропонувала система.

Авторитарний комуністичний режим культивував рольовий конформізм – заохочував до діяльності людей-приспосованців. Частина з них щиро вірила в комуністичні ідеї, користуючись раціоналізацією як механізмом психологічного захисту. Одним із таких конформістів є Стоян: «От поглянь: партійні органи здійснюють керівництво економікою, відстоюють інтереси України в Москві, вибивають кошти для республіканського бюджету...а результати, ось вони, перед нами!...Дороги будуються, мости, стадіони... метро в Києві он яке!» [4, 146].

Такі люди стали основними діячами. Вони – інструмент авторитарного режиму. Активісти – це особи переважно з агресивними якостями особистості. Агресія у них – складова характеру, а не ситуативне явище. Їхня неврівноваженість – деструктивне явище.

Агресія в активіста Стояна має біологічну природу, адже його дід за часів голодомору брав активну участь у конфіскації майна. Приспосованство онука спочатку виявлялось на рівні сповідування ідеології партії та поширення її ідей, а потім переросло у роботу стукача. Він – діяльний чоловік, впевнений у собі, з дещо завищеною самооцінкою. Юра Стоян розглядає як конкурента (подобається одна й та ж дівчина), тому він спочатку намагається його усунути за допомогою вербальної агресії – вмовити: «Я хочу, щоб ти дав спокій Оляні! – понуро сказав він. – Ти ж не любиш її...ти не зможеш зробити її щасливою!» Віддай цю дівчину мені, чуєш?» [4, 147]. Не досягнувши очікуваного результату, комуніст вдається до більш імпульсивних засобів – звинувачення, залякування, шантажу: «Ти..ти ворог! – нарешті вигукнув він. – Ти ж ворог усякої держави...» [4, 147]. Зрештою, не зумівши переконати ворога у власній правоті, Стоян його намагається знищити фізично.

Ще один типаж агресора – активістка. Це, зазвичай, приваблива молода особа, з дуже тонкими рисами обличчя («невинний вираз»). У романі жінка-конформістка має патологічні агресивні якості (часто – садистичні). Це вчителька, активістка-студентка. Її поведінка не відрізняється від чоловічої, а подеколи навіть більш неврівноважена.

Агресивних особистостей дуже багато і в середовищі інтелігенції (учителі), і в оточенні робітників і селян. Вони спочатку вдаються до прихованого тиску, а потім переходять до відкритого вербального шантажу або фізичного злочину. Вони живуть за власними законами моралі, вважаючи, що дитину можна знищити, якщо це суперечить їхній ідеології.

У романі Світлани Талан «Розколоте небо» агресія є невід'ємною рисою окремих активістів-комуністів. Для того, щоб забирати у людей хліб, потрібно було мати певні особистісні якості, адже не кожен герой у творі міг це робити. У село відсилали таких активістів, як Лупіков, що могли знищувати не зважаючи ні на які умови.

Комуністи є деструктивною силою в селі, які не готові домовлятися, а відразу діють методами тиску: «Мені здається, що ми занадто сюсюкаємося з куркулями. Потрібно притиснути їх так, щоб аж пищали!» [4, 109].

Іронія та сарказм перманентні у мові партійців, а зневага є ключовою емоцією щодо селян. Спочатку вони намагаються агітувати односельців до вступу в колгосп, але й агітаційні заклики містять словесні погрози та шантаж.

Найпоширенішим методом залякування спочатку є публічне приниження непокірних та показове покарання: «Охоронці їх не шкодують, сумлінно виконують свою роботу. Наздоганяють на конях дітей, ті перелякані верещать, як миші розбігаються, а він наздоганяє й батоном як уперщить по спині одного, другого, третього. Кров'ю вмийються, день-два вдома відлежаться, залижуть рани і знову гайда на поле» [4, 166].

Агресія та ненависть наростають і трансформуються в потворні форми тиску, коли в людей убивають, забираючи останній хліб.

Мотивацією до таких дій у деяких активістів є перманентна садистична жорстокість, що набуває потворних рис у боротьбі зі слабким опонентом.

Агресори користуються різними інструментами: то залякують (вербальна-активна-пряма агресія), б'ють (фізична-активна пряма), або дискредитують (вербальна-пасивна-непряма).

Агресія в романі – деструктивна, а не адаптивна. Вона не підпорядкована потребі забезпечення фізіологічного виживання людини, а стає руйнівною в плані фізичному, психічному. Жорстокість тут спрямована на знищення особистості, нав'язування стереотипних дій та думок, які диктує тоталітарна система.

Отже, мотивами до жорстокості окремих персонажів твору можуть бути патологічна природа їх психології чи генетичний фактор. Агресивні особистості в романах – активістско-комуністи, які є інструментом тоталітарної системи.

Список використаних джерел

1. Берковиц Л. Агрессия: причины, последствия и контроль /Л. Берковиц [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.psychologos.ru/articles/view/leonard-berkovic-agressiya-dvoe-zn--prichinyzpt-posledstviya-i-kontrol>
2. Докинз Р. Эгоистичный ген / Р. Докинз [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.litmir.me/br/?b=7296>
3. Ильин Е. Психология агрессивного поведения /Е. Ильин. – СПб.: Питер, 2014. — 368 с.
4. Кононович Л. Тема для медитації. Роман /Л. Кононович. - Львів: Кальварія, 2014.- 240 с.
5. Лорэнц К. Агрессия / К. Лорэнц [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.e-reading.club/book.php?book=35204>
6. Милгрэм С. Подчинение авторитету. Научный взгляд на власть и мораль/ С. Милгрэм [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://stavroskrest.ru/sites/default/files/files/books/submission_authority.pdf
7. Талан С. Розколоте небо. Роман / С. Талан. – Харків: КСД, 2016. – 345 с.
8. Фромм Э. Психология человеческой агрессии [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.aquarun.ru/psih/agr/agr8.html>

ТАМАРА НУКОЛИУК

Lutsk

AN AGGRESSION AS A DESTRUCTIVE FACTOR OF THE TOTALITARIAN SYSTEM (IN THE NOVELS "A THEME FOR MEDITATION" BY LEONID KONONOVYCH AND "SPLITTED SKY" BY SVITLANA TALAN)

The features of the heroes' aggressive behavior in the novels "A theme for meditation" by Leonid Kononovich and "Splitted sky" by Svitlana Talan are revealed. The forms of aggression, its reasons and motivation are investigated. It's found out that the motives for the cruelty of some characters in the work may be the pathological nature of their psychology or genetic factor. The aggressive personalities in the novel are activists-communists, who are the tool of the totalitarian system.

Key words: aggression, aggressive behavior, personality, pathology, conformism.

ТАМАРА НИКОЛЮК

г. Луцк

АГРЕССИЯ КАК ДЕСТРУКТИВНЫЙ ФАКТОР ТОТАЛИТАРНОЙ СИСТЕМЫ (ЗА РОМАНАМИ ЛЕОНИДА КОНОНОВИЧА «ТЕМА ДЛЯ МЕДИТАЦИИ» И СВЕТЛАНЫ ТАЛАН «РАСКОЛОТОЕ НЕБО»)

В статье выявлены особенности агрессивного поведения героев романов Леонида Кононовича «Тема для медитации» и Светланы Талан «Розколоте небо». Исследованы формы агрессии, ее причины и мотивация. Выяснено, что мотивами к жестокости отдельных персонажей произведений могут быть патологическая природа их психологии или генетический фактор. Агрессивные личности в романах – активисты-коммунисты, которые являются инструментом тоталитарной системы.

Ключевые слова: агрессия, агрессивное поведение, личность, патология, конформизм.

Стаття надійшла до редколегії 05.03.2018

УДК 821.161.2-3.09

АНАТОЛІЙ НОВИКОВ

м. Глухів

anatoliy14208@ukr.net

РЕЦЕПЦІЯ ГОГОЛІВСЬКИХ ОБРАЗІВ У РОМАНІ ВАСИЛЯ ШКЛЯРА «ЧОРНИЙ ВОРОН»

У статті розглядається рецепція гоголівських образів у романі В. Шкляра «Чорний Ворон». Акцентується на тому, що події в обох творах відбуваються на тлі національно-визвольних змагань українського народу. Особливо хвилювала письменників проблема зрадництва, яка стала чи не основною причиною поразки козаків і в «Тарасі Бульбі», і в «Чорному Вороні». А тому цілком закономірно, що найбільше спільних рис можна віднайти в образах зрадників Андрія й Куземка. Чимало спільного так само в постатях Вовкулаки й Тараса Бульби. Натомість образ Шкляревої героїні Цілі Борух будується на принципі антитези. Роман В. Шкляра «Чорний Ворон» – промовисте свідчення того, як безцінний спадок М. Гоголя використовують у своїй оригінальній творчості сучасні українські письменники.

Ключові слова: запорожці, козаки, чекісти, кохання, зрада, Андрій, Куземко, Вовкулака.

Вплив Миколи Гоголя на українську і російську літератури безпрецедентний. Українець за походженням, письменник, що у своїх російськомовних творах змалював незабутні українські образи, він ще за життя зійшов на російський Парнас, суттєво потіснивши там Пушкіна. Саме Гоголь започаткував більшість тем, котрі згодом із великим успіхом розробляли його наступники й послідовники. «Вся російська класична проза, – справедливо зауважував Олесь Гончар, – тримається на трьох китах: Толстой, Достоевський, Тургенев... А всі три кити тримаються на хрупких плечах ні з ким не зрівнянного Гоголя» [2, 318]. Відтак не дивно, що майже відразу після публікації Гоголевих творів стали з'являтися різноманітні їхні переробки (драматичні й оперні), пародії, наслідування, інсценізації. Прикметно, що шанувальники геніального письменника не хотіли задовольнятися лише літературним доробком свого кумира. На основі його шедеврів вони намагалися створити власні твори, хай і не завжди високої вартості. До того ж українські цінителі прагнули насолоджуватись творчістю свого великого земляка рідною мовою, що спонукало письменників до численних українських перекладів.

Особливо великою популярністю користувалась в Україні повість «Тарас Бульба», в якій запорізькі козаки зображуються справжніми захисниками Вітчизни. Серед

них – старий полковник Тарас Бульба, його старший син Остап та їхні сподвижники – запорізькі козаки. З іншого боку, у творі категорично засуджується зрада рідній землі й козацькому братству. Символом зради постає тут молодший Тарасів син Андрій.

Осібне місце спадщина Миколи Гоголя посідає в літературному доробку Василя Шкляра. Винятково близькою письменникові є тема козаччини, так майстерно висвітлена його попередником. Гарна ілюстрація до цього Шкляревий переклад українською мовою повісті «Тарас Бульба». Прикметно, що об'єктом уваги автора популярних історичних романів стала не друга, а перша редакція Гоголевої повісті, тобто більш проукраїнський варіант, створений майстром 1834 року, коли він мріяв отримати у щойно відкритому Київському університеті св. Володимира посаду професора історії. Присутні гоголівські традиції і в оригінальній творчості Шкляра, зокрема в романі «Чорний Ворон» (2009).

Мета розвідки – простежити інтертекстуальний вплив Гоголевої повісті «Тарас Бульба» на роман В. Шкляра «Чорний Ворон», довести, що у згаданих творах до певної міри співпадають не лише портретні характеристики дійових осіб, а й деякі сцени.

Гоголівські традиції в творчості українських письменників досліджували М. Кушнерьова («Гоголівські топоси у візіях українських письменників (на матеріалі творів

Ю. Яновського, О. Звичайної, В. Минка, Ю. Щербака», М. Наєнко («Локус Гоголя в «Записках українського самашедшого» Ліни Костенко»), Л. Ромащенко («Микола Гоголь у культурному контексті епохи (за повістю О. Полторацького «У Петербурзі»)), І. Стребкова («Гоголівські альянзи та ремінісценції у творчості Тодося Осьмачки») та ін. Водночас порівняльного аналізу персонажів Гоголевої повісті «Тарас Бульба» й героїв роману В. Шкляра вітчизняними літературознавцями до сьогодні, за великим рахунком, не зроблено. Побіжно торкнувся означеної проблеми хіба що автор цієї праці у статті «Українська історія крізь призму творчості Василя Шкляра» [3].

Важливо звернути увагу на те, що паралелі в романі Шкляра «Чорний Ворон» і повісті Гоголя «Тарас Бульба» обумовлені самою історією, оскільки події в обох творах відбуваються на тлі національно-визвольних змагань українського народу. У Гоголевій повісті йдеться про безкомпромісну боротьбу запорізького лицарства в першій половині XVII століття (напередодні й під час повстання під проводом Якова Острянина) зі збройними силами Речі Посполитої, а в романі Шкляра – повсталого українського козацтва трьома століттями потому з військами більшовицької Росії.

Особливо хвилювала обох письменників проблема зради, яка стала чи не основною причиною поразки козаків і в «Тарасі Бульбі», і в «Чорному Вороні». Генезу цієї страшної людської вади, що за християнськими канонами вважається смертним гріхом, Гоголь вельми майстерно досліджує на прикладі образу Андрія – типового запорізького козака, якого, проте, згубило нерозсудливе кохання до польської красуні. Прикметно, що цей любовний сюжет використав автор «Чорного Ворона», до певної міри спроектувавши його на своїх героїв. У романі Шкляра не лише наявні сцени, що співвідносяться з відповідними епізодами в «Тарасі Бульбі», а й образи окремих дійових осіб нагадують постаті центральних героїв Гоголевої повісті.

Найбільше співпадають портретні характеристики Андрія й Куземка. Кидається у вічі передусім те, що обидва вони були

справжніми козаками, які своєю вірною службою могли б принести чимало користі нездоленій Вітчизні. Гоголь, зокрема, так характеризує Андрія: «Чем бы не козак был? – сказал Тарас, – и станом высокий, и чернобровый, и лицо, как у дворянина, и рука была крепка в бою!» [1, 173]. Подібними фарбами зображує свого героя і Шкляр: «Куземко не був якимось мазунчиком – тямив і шаблю тримати, і на коні сидів, як улитий, і не боявся заглянути в очі смерті» [4, 93].

До цього варто додати, що і Андрій, і Куземко були вельми вродливими парубками. Андрій, як зауважує Гоголь, «был очень хорош собою» [1, с. 63], а Куземко – «красенем на всю Звенигородку» [4, 93]. Щобільше, попри те, що і той, і той мав широке поле для прояву своїх сердечних почуттів, обидва до нестями закохались у дівчат із ворожого стану. Обраницею Андрія стала донька могутнього польського магната, а Шкляревого героя – єврейка Ціля Борух, батько якої був циркульником. І заради цього свого великого кохання вони, не задумуючись, зрадили все, що тільки може бути найсвятішого у житті людини, – Батьківщину, побратимів по зброї і навіть своїх найрідніших людей, які були для них незаперечним авторитетом. У першому випадку це батько Андрія – полковник Війська Запорізького Тарас Бульба, а в другому – старший брат Куземка – хорунжий одного із холодноярських загонів Вовкулака, який останньому, по суті, теж був за батька («був йому і за няньку, й за мамку, і за сторожа-охоронця») [4, 93]. Саме ця обставина й визначила подальшу поведінку героїв: навіть перед лицем смерті ні той, ні той не посмів узятись за зброю, хоча гіпотетично міг це зробити, принаймні хоча б спробувати захистити своє життя. Обидва ж добре усвідомлювали, що прощення не буде. Занадто високою була ціна їхньої зради. Андрій, як наголошує Гоголь, завмер перед грізним батьком, ніби нерадивий школяр, якого суворий учитель спіймав за бешкетуванням. Так само заляк перед Вовкулакою його молодший брат. Автор спеціально акцентує на тому, що «обабіч нього на сніні лежав браунінг, із кобури виглядав Цілін мавзер, але Куземко навіть не шарпнувся в той бік. Він сумирно дивився на

брата, який тримав у міцних руках Цілю» [4, 104].

Заслуговує на увагу й те, що ні Андрій, ні Куземко у свою останню мить не згадали нікого зі своїх рідних, навіть матері. Обидва згадали лише своїх пасій, які, власне, і стали сенсом усього їхнього життя, за ради яких вони скоїли свій смертний гріх.

У **Гоголя**: «Бледен, как полотно, был Андрей; видно было, как тихо шевелились уста его и как он произносил чье-то имя; но это не было имя отчизны, или матери, или братьев – это было имя прекрасной полячки» [1, 172 – 173].

У **Шкляра**: «Куземко мовчав.

Потім, важко ковтнувши повітря, попросив:

– Тільки її не вбивай» [4, 105].

У романі Шкляра неважко віднайти й низку інших перевертнів (серед них – Гамалій, Завірюха, Чорт та ін.), і хоча їхні образи випи-сані не так детально, як образ Куземка, всі вони за своєю зрадницькою сутністю нагадують Гоголевого Андрія.

Окремі спільні риси присутні так само в образах Шкляревого Вовкулаки й Гоголевого Тараса Бульби. Показово, що перед стратою брата-зрадника Вовкулака звертається до останнього майже з такими ж словами, як і старий полковник до свого сина. «Що, брате, допомогли тобі твої жиди?» [4, 105] – запитує він Куземка перед стратою.

Гірко й соромно було за сина-зрадника Тарасові Бульбі, який усе своє життя присвятив служінню Вітчизні. Подібне відчуття пережив і Вовкулака. Безстрашний козарлюга не зміг сказати страшної правди отаманові, якого безмірно поважав, а тому вигадав історію, нібито брат потрапив у засідку й загинув у нерівному бою з ворогами, але совість не дозволила йому надалі чесно дивитись у вічі командирю, і він перейшов до загону Чорного Ворона, якому й розповів про страшну сімейну трагедію.

Поєднує цих героїв і те, що обидва вони до кінця виконали свій обов'язок перед Батьківщиною, віддавши за неї своє життя. Саме ця шляхетна риса багато в чому пов'язує з безсмертними Гоголевими козаками й інших позитивних персонажів Шкляра – отаманів

Чорного Ворона, Веремія, Голика-Залязняка, Гупала, Гризла, Завгороднього, Туза та ін.

Доцільно зробити порівняльну характеристику також коханих Андрія й Куземка. Не можна не помітити, що образ Цілі Борух будується на принципі антитези по відношенню до доньки польського воєводи. Гоголева героїня справжня красуня. Письменник не шкодує яскравих кольорів, аби описати її вроду. Коли Андрій зустрівся зі своєю обраницею вдруге, перед ним була «не та, которую он знал прежде; ничего не было в ней похожего на ту, но вдвое прекраснее и чудеснее была она теперь, чем прежде. Тогда было в ней что-то неоконченное, недовершенное, теперь это было произведение, которому художник дал последний удар кисти. Та была прелестная, ветренная девушка; это была красавица – женщина во всей развившейся красе своей» [1, 118].

Зовсім в інших фарбах зображує свою героїню Шкляр: «Ціля була <...> тонка, як та голка, а груди наче позичила в кого чи підмостила дві дині, що аж розпирали рипсову блузку. Ще більшим у Цілі був рот – аж до вух; губи повні, очі чорнющі, дивись, так і пришпилить тебе до своєї спідниці тими очима» [4, 94].

Для автора «Чорного Ворона» (він характеризує її устами Вовкулаки) Куземкова пасія справжня фурія – така, «що плюнь і розітри» [4, 93]. У нього для неї не знаходиться жодного доброго слова. Це можна пояснити тим, що у цій своїй героїні письменник бачить радше не жінку, а лютого ворога – з руками по самі лікті в крові. Річ у тім, що Ціля верховодила у так званій самообороні «Красніе соколи» й відзначилася там небаченою жорстокістю щодо полонених лісовиків та їхніх ні в чому не винних родичів-заручників. Заарештувавши останніх, вона під загрозою розправи над ними виманювала з лісу їхніх синів, чоловіків, братів, а потім і тих, і тих холоднокровно розстрілювала. Неспроста місцеві жителі її ненавиділи і водночас страшенно боялися («коли вона проїздила бруківкою центральної вулиці на білому в чорних латках жеребцеві, люди крадькома хрестилися і відверталися, бо вже всі знали про її мордовню») [4, 95].

Відповідними барвами змальовують письменники й почуття своїх героїв. У Гоголя стосунки поміж Андрієм і його обраницею зображуються у світлих, романтичних тонах. Вони освідчуються одне одному в коханні і нарізно не мислять свого подальшого життя. Добре ілюструють це піднесені любовні тиради, якими вони почергово обмінюються. Звертаючись до коханої, Андрій промовляє: «...нет у меня никого! Никого, никого! <...> Отчизна моя – ты! <...> И все, что ни есть, продам, отдам, погублю за такую отчизну!» [1, 125]. Подібні почуття на адресу судженого зриваються й з уст польської панночки, котра, готуючись до жахливої смерті від голоду в обложеному козаками місті, зізнається: «И мало того, что осуждена я на такую страшную участь; <...> нужно, чтобы перед концом своим мне довелось увидеть и услышать слова и любовь, какой не видела я. Нужно, чтобы он речами своими разодрал на части мое сердце...» [1, 123–124].

Зовсім протилежне спостерігається у романі Шкляра, де все дуже просто, навіть приземлено. Відносини Куземка й Цілі подаються, по суті, як примітивний інтимний зв'язок, принаймні з боку останньої. На романтику тут нема й натяку. Недарма автор роману «Чорний Ворон» зображує свою героїню напередодні її загибелі за досить пікантним заняттям, у вельми непривабливому вигляді. Щобільше, Ціля, на думку Вовкулаки, ймовірно, попросту приворожила свого коханця, якого до того ж безсоромно використовувала в якості інформатора. Загалом усе вказує на те, що цей образ не що інше, як пародія на вишукану польську панночку.

Порівняльний аналіз творів В. Шкляра й М. Гоголя дозволяє дійти висновку, що, змальовуючи образи своїх героїв, автор

«Чорного Ворона» вельми вдало використав спадок свого геніального попередника. Окремі персонажі його роману багато в чому нагадують відповідних героїв повісті «Тарас Бульба», але водночас і зберігають свою ідентичність. Обумовлено це тим, що Шкляр не сліпо скопіював творчі здобутки Гоголя, а взяв у його героїв лише типові риси, які майстерно прищепив персонажам свого роману. Проте в цілому і Вовкулака, і Куземко, і Ціля Борух є оригінальними літературними образами з притаманними лише їм рисами характеру, котрими нагородив їх автор. До того ж діють вони в зовсім іншу епоху зі своїми неповторними специфічними прикметами.

Роман В. Шкляра «Чорний Ворон» є промовистим свідченням того, як безцінний спадок Гоголя і зокрема історичну повість «Тарас Бульба» використовують у своїй оригінальній творчості сучасні українські письменники. Кращі риси героїв гоголівської повісті – Тараса Бульби, Остапа, Кукубенка, Голокопитенка, Шила – знайшли відображення у Шкляревих позитивних персонажах. Натомість класичний образ зрадника Андрія багато в чому послужив прототипом для змалювання відповідної постаті в романі «Чорний Ворон». Особливо вдалим удалося створити Шкляреві образ Цілі Борух, яка, з одного боку, до певної міри нагадує Гоголеву польську панночку (принаймні займає відповідне місце в системі образів), а з іншого, по суті, є її антиподом чи навіть пародією.

Немає жодного сумніву, що не менш активно до безсмертної Гоголевої спадщини звертатимуться й наступні покоління українських і світових митців, котрі будуть знаходити в ній якісь нові нюанси, співзвучні з їхньою епохою.

Список використаних джерел

1. Гоголь Н. В. Тарас Бульба. Собрание художественных произведений в пяти томах. Москва: АН СССР. 1959. Т.2. С. 42 – 208.
2. Гончар О. Т. Щоденники: У 3-х т.: Т.2 (1968 – 1983). Київ: Веселка, 2008. 608 с.
3. Новиков А. О. Українська історія кризь призму творчості Василя Шкляра. Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: «Філологія»: збірник наукових праць. Випуск 21, том 1. Одеса. 2016. С. 20 – 23.
4. Шкляр В. Залишенець. Чорний Ворон. Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля». 2010. 384 с.

References

1. Gogol' N. V. Taras Bul'ba. Sobraniye khudozhestvennykh proizvedeniy v pyati tomakh. Moskva: AN SSSR. 1959. T.2. S. 42 – 208.
2. Gonchar O. T. Shchodenniki: U 3-kh t.: T.2 (1968 – 1983). Kiïv: Veselka, 2008. 608 s.

3. Novykov A. O. Ukraïns'ka istoriia kríz' prizmu tvorčosti Vasylia Shklyara. Naukoviy vísnik Mízhnarodnogo humanítar-nogo uníversitetu. Seríia: «Filologíia»: zбірnik naukovikh prats'. Vîpusk 21, tom 1. Odesa. 2016. S. 20 –23.
4. Shklyar V. Zalishenets'. Chorniy Voron. Kharkív: Knizhkoviy Klub «Klub Símeynogo Dozvillya». 2010. 384 s.

ANATOLIY NOVYKOV

Hlukhiv

RECEPTION OF HOHOL'S LITERARY CHARACTERS IN THE NOVEL "CHORNYI VORON" ("BLACK RAVEN") BY VASYL' SHKLYAR

The article deals with the reception of Hohol's literary characters in the novel "Chornyi Voron" ("Black Raven") by Vasyl' Shklyar. It is emphasized that the events in both works take place at the time of the national liberation struggle of the Ukrainian people. The betrayal problem, which became one of the main causes of Cossacks defeat in "Taras Bul'ba" and "Chornyi Voron" ("Black Raven"), was very important for the author. So it is quite natural that many common features can be found in the characters of betrayers Andriy and Kuzemko. The characters of Vovkulaka and Taras Bul'ba also have much in common. But the character of Shklyar's heroine Tsilya Boruh is based on the principle of antithesis. The novel by Vasyl' Shklyar is the example of how the contemporary Ukrainian writers use M.Hohol's valuable literary heritage in their original works.

Key words: Zaporozhian Cossacks, Cossacks, chekists (members of the Russian secret police), love, betrayal, Andriy, Kuzemko, Vovkulaka.

АНАТОЛИЙ НОВИКОВ

г. Глухов

РЕЦЕПЦИЯ ГОГОЛЕВСКИХ ОБРАЗОВ В РОМАНЕ ВАСИЛИЯ ШКЛЯРА «ЧЕРНЫЙ ВОРОН»

В статье рассматривается рецепция гоголевских образов в романе В. Шкляра «Черный Ворон». Акцентируется на том, что события в обоих произведениях происходят на фоне национально-освободительных войн украинского народа. Особенно волновала писателей проблема предательства, которая стала едва ли не основной причиной поражения казаков и в «Тарасе Бульбе», и в «Черном Вороне». А потому естественно, что больше всего общих черт в образах предателей Андрия и Куземка. Немало общего также в фигурах Вовкулаки и Тараса Бульбы. С другой стороны, образ героини В. Шкляра Цили Борух строится по принципу антитезы. Это, по сути, пародия на дочку польского воеводы. Роман В. Шкляра «Черный Ворон» – красноречивое свидетельство того, как бесценное наследие Н. Гоголя используют в своем оригинальном творчестве современные украинские писатели.

Ключевые слова: запорожцы, казаки, чекисты, любовь, предательство, Андрий, Куземко, Вовкулака.

Стаття надійшла до редакції 11.04.2018

УДК 81'255.4

ОЛЕНА ПАВЛЕНКО

м. Маріуполь

h.pavlenko@mdu.in.ua

ОЦІНКА ЯКОСТІ ХУДОЖНЬОГО ПЕРЕКЛАДУ: КРИТЕРІЙ «ОБОРОТНОСТІ»

У статті висвітлюються проблеми оцінки якості художнього перекладу через застосування критерію оборотності, основою якого є циклічність як засіб пристосування різномірних компонентів тексту-джерела і цільового тексту. Наголошено на образно-чуттєвому складнику перекладу, що передбачає його сприйняття як «естетичного об'єкта». Доведено подвійну інтенціональність художнього перекладу, зумовлену інтенцією автора і скориговану у процесі сприймання інтенцією реципієнта, а також дихотомією «прозорість / непрозорість».

Ключові слова: критерій оборотності, естетичний об'єкт, текст-джерело, текст перебування, прозорість / непрозорість).

Широке розмаїття існуючих у сучасних філологічних студіях методів і підходів щодо визначення адекватності художнього перекладу акцентує на необхідності використання інтегративної парадигми, здатної у форматі єдиної «метатеорії» розробити критерії оцінки перекладацьких практик. Серед головних причин виникнення цієї необхідності є не тільки усвідомлення того, що переклад існує «під патронатом слова», а й наявна «літературоцентричність» цього художнього феномену, розуміння сутності мовної особистості перекладача як суб'єкта сучасних інтеграційних відносин. Системний підхід до «фактів» першотвору формує відповідні цільові настанови, які забезпечують умови для його подальшого «перебування» в інокультурному, іншомовному просторі. З огляду на це перекладацькі інтенції, спрямовані на передачу комунікативного ефекту первинного тексту, частково модифікуються відмінностями між двома мовами, культурами, а відтак – і двома комунікативними ситуаціями, що окреслюються двофазним процесом міжмовної комунікації, суб'єктами якого виступають автор і перекладач. Створюючи «власну версію» літературного твору, перекладач вибудовує інший (свій) «оригінал», свідомо підкоряючи свою індивідуальність автору, розмикаючи свій досвід у споглядальність і «підвладність Іншому» (автору) й репрезентуючи себе провідником його переконань та ідей.

Актуальними у контексті окресленої проблеми видаються праці Р. Зорівчак, О. Каде, Дж. Кетфорда, В. Коптілова, М. Новикової, К. Райс, В. Розенцвейга, О. Швейцера, Ю. Найди та інших авторів, у яких стверджується про неможливість абсолютно точного, без будь-яких спотворень і відхилень відтворення вихідного тексту, оскільки переклад є лише наближенням, більш-менш повним, але ніколи не абсолютним до тексту оригіналу. Продовженням зазначеної тези є твердження У. Еко про те, що «будь-який переклад передбачає околиці неправильності навколо ядра безумовної правильності, але рішення про місце розташування ядра і про ширину околичного поля залежить від цілей, що визначив для себе перекладач» [8, 17]. Звідси випливає, що відносини між автором оригіналу і перекладачем можуть складатися по-різному, і це диктує різні методологічні підходи їх інтерпретації. Умотивованою у зв'язку з цим є, на наш погляд, запропонована дослідником ідея про «переклад як процес перемовин», учасниками якого виступають <...>, з одного боку, текст-джерело з його автономними правами, а інколи й фігура емпіричного автора <...> з його можливими прагненнями до контролю, а також культура, в якій цей текст народжується; з другого боку – <...> текст перебування й та культура, в якій він з'являється» [8, 19]. Таким чином, «висхідною точкою» перекладу є текст з його конструктивною здатністю до множинних

тлумачень, у яких різні його деталі нанижуються, переплітаються й перегукуються, створюючи простір для нових прочитань.

Здійснюючи свій вибір, перекладач свідомо чи підсвідомо орієнтується на власне розуміння художнього світу автора, що виступає важливим чинником структурної організації твору, визначальним засобом його цілісності, «системної організованості його матеріальної поетики» (Г. Клочек). Практична реалізація цієї цілісності зумовлена рівнем перекладацької майстерності та професійної компетенції, що визначають мотиви перекладацької поведінки й окреслюють перспективи подальшої діяльності щодо використання відповідних форм і засобів втілення власних (читацьких) вражень, оцінних суджень і прийняття творчих рішень. Перш за все, перекладач проектує на себе зафіксовані автором реалії дійсності, що постають для нього певними знаками, які він має декодувати, домислити незавершені фрагменти, надаючи, таким чином, цільовому твору власне мистецьке тлумачення.

Така позиція засвідчує ціннісне ставлення перекладача до окресленої автором першотвору дійсності, що розкривається через сприйняття цього твору як «естетичного об'єкта» (М. Бахтін) з усіма його характеристиками та законами функціонування. Ідеться про ейдетичність (ейдетизм), або «всеосяжний погляд» («total recall») як «здатність митця до збереження і відтворення яскравих образів та епізодів» [5, 314], зокрема візуальних (зображення), аудіальних (звуки), одорологічних (запахи), тактильних (дотикових), які увиразнюють «внутрішнє бачення» твору й виступають найсуттєвішими характеристиками художнього світу автора, й отже, невід'ємними складовими його мистецької концепції. Певна річ, що відтворення їх у перекладі зумовлено певними труднощами, оскільки кожний «художній світ» у свідомості читача має свої ступені «дотику». Так, виходячи з артикульованої М. Зубрицькою тези, згідно з якою «літературно-теоретична проблема *homo legens* – це передусім проблема візії та візуалізації» [3, 168], а також проголошена Г. Клочеком необхідність про «живописання словом» через вико-

ристання виражальних ресурсів колористики, можна констатувати, що саме візуальний складник художнього твору, який охоплює все розмаїття навколишнього світу (пейзажі, інтер'єри, портрети літературних персонажів тощо), створює «внутрішню» мистецьку візію відображуваного об'єкта або його «естетизацію», яка певною мірою здійснюється за правилами живописного мистецтва.

Таким чином, використовуючи в перекладі «живописний» ресурс, перекладач тим самим намагається втілити в художньому образі власну візію, й чим виразнішою і яскравішою буде відтворена ним картина, тим сильнішою буде здатність «вбудованого» ним тексту викликати в читача зорові асоціації, адекватні тим, що були закладені автором першотвору. Більш того, глибинне осмислення перекладачем «внутрішньої природи» оригінального твору розкриває ще одну з головних таємниць літературної (й відтак, перекладацької – О. П.) творчості, яку Г. Клочек визначає як таку, що потребує формулювання як наукова проблема і <...> яка повинна розв'язуватися із залученням кількох наук, і в першу чергу, психології. Вирішення цієї проблеми означає наближення до розуміння зв'язку: *енергетика митця – енергетика твореного ним тексту* (курсив автора – О. П.), що дозволяє говорити про «живописну» складову тексту як важливий функціональний засіб генерування естетичної енергії [4, 63]. Певна річ, що кожний автор (отже, і перекладач) наділяє «живописні ресурси» відтворених ним текстів різними інтенціями залежно від того, в якому напрямку і в якому часовому просторі вони рухаються. Це означає, що «весь оптимістичний заряд авторова слова» переходить на сугестивний спосіб створення враження, який полягає у використанні в цільовому тексті певних «вкраплень», характерних для певної літературної епохи.

Зазначене вимагає від перекладача уважнішого вивчення «предметного ряду» першотвору, що постає можливим через декодування інформації, її «розшифровки», завдяки чому текст набуває ще більшої інформативності. Це означає, що «ланцюжок асоціацій активізується – таким чином відбувається

вивільнення закодованої в образі предмета художньої енергії», яка породжується <...> «візуальною виразністю, смислогенеруючою настроєвістю, гуманістичною спрямованістю та іншими чинниками, серед яких завжди суцільність його цілісності, системна організованість» [4, 64].

Водночас сприйняття художнього світу автора перекладачем з подальшою його реалізацією в перекладі здійснюється через усвідомлення його природи, позначеної подвійною інтенціональністю: з одного боку, художній світ «витворений інтенцією митця» (автора оригіналу – *О. П.*), з другого, – «скоригований у процесі сприймання інтенцією реципієнта», яким саме і є перекладач. Його свідомість є відкритою для прийняття «естетичного об'єкта» (художнього світу автора), забезпечення йому «повноправного життя» в новому мистецькому оточенні. Тривалість цього «життя», рівень його актуалізації, так само, як і частота «повернення» до нього, – як стверджує Г. Клочек, – визначається багатьма чинниками, які у своїй сукупності складають критерії оцінки художності [4, 64].

Отже, важливим для перекладача постає висвітлення внутрішніх резервів першотвору – дослідження авторського світобачення, художнього мислення, наявної (або прихованої) створеної ним загальної концепції художньої дійсності з усіма її особливостями та «специфічними відтінками». Виявлення цих особливостей стає можливим через усвідомлення перекладачем залежності між своєрідністю авторського художнього світу, його домінуючими складовими, що виконують функцію внутрішніх системотворчих чинників, і поетикальною (виражально-зображувальною) технікою [4]. Проте слід зазначити, що в процесі виявлення системних зв'язків виникають деякі невизначеності: з одного боку, щоб відтворювати художній текст іншою мовою, перекладач сам повинен мати художній хист, володіти літературним талантом з його масштабністю охоплення подій і явищ сучасності, а також всім необхідним «арсеналом засобів виразності», з другого боку, – «мати власну естетичну позицію, літературний стиль, манеру письма, які

можуть не збігатися з авторськими», оскільки є речами різного світоглядно-атрибутивного порядку, різного змістового формату. У цьому випадку переклад «ризикує <...> перетворитися на своєрідне літературне редагування, коли індивідуальність автора стирається й переклад виступає «автопортретом перекладача» (К. Чуковський), а всі «перекладені ним письменники починають говорити його голосом» [7, 40].

Утім, позитивно оцінюючи можливості народження нових смислів, «покращення» й збагачення тексту, що перекладається іншою мовою, У. Еко на практиці сповідує дещо іншу ідею, зазначаючи, що «переклад, який вдається до того, щоб «сказати більше», може сам по собі бути чудовим твором, але це не гарний переклад. Перекладати – означає інколи повстати проти власної мови, коли вона привносить такі ж самі змістові ефекти, які не припускалися у вихідній мові, і <...> якщо перекладач застосовує таку гру слів, він зраджує наміри тексту-джерела [8, 130]. Саме необхідність максимального збереження в перекладі авторського задуму не дозволяє У. Еко використовувати це поняття для висвітлення інших мистецьких явищ (екранізація літературного твору, ілюстрації до творів, опери, написані за мотивами роману тощо), які багатьма вченими-семіотиками кваліфікуються як переклад. Виступаючи проти такого розширеного трактування перекладу, дослідник, зокрема, зазначає: «Тому віднині, коли я використовуватиму слово **переклад**, (якщо воно не буде братися в лапки або якось уточнюватися), я завжди буду мати на увазі переклад з однієї природної мови на іншу. Тобто переклад у власному значенні слова» (курсив і виділення у тексті – *О. П.*). До всіх інших видів інтерсеміотичного взаємовпливу він використовує термін «трансмутація», пояснюючи свою позицію тим, що, незалежно від результату, «ми завжди матимемо справу не з перекладом, а з новим твором» [8, 25].

Згідно з цією теорією, перекладач повинен відшукати такий еквівалент, який найточніше має розкрити відповідний «ядерний зміст», зрозуміти ту чи іншу концепцію твору й «домовитися <...> про серйозні

порушення абстрактного принципу буквализму» [8, 106]. Більш того, висвітлення «ядерного змісту» відбувається через усвідомлення перекладачем меж перекладності, і прийняття рішення щодо їх визначення базується на загальновідомій тезі про те, що переклад «неперекладностей» є носієм інформації високої цінності [6, 55].

У зв'язку з цим виникає необхідність розроблення критеріїв для оцінки якості перекладу, серед яких найголовнішим, за слушним спостереженням У. Еко, вважаємо критерій «оборотності» (курсив наш – О. П.). Згідно з ним текст-джерело має бути перекладений так, щоб цільовий текст («текст прибуття» – У. Еко), «повертаючись» на свої вихідні позиції (зворотній переклад), продемонстрував результат, максимально близький до попереднього. Безперечно, такий підхід послідовно спрацьовує стосовно нехудожніх текстів, метою яких є донесення фактичної інформації без будь-яких спотворень і відхилень від оригіналу. З огляду на те, що місія художнього тексту не обмежується простою трансляцією фактів, критерій його оборотності має дещо ширші параметри вимірювання, зосереджуючись в основному на «образно-чуттєвому» складнику (емоційні установки, логіко-концептуальні образи, світоглядні ідеали перекладача), який і визначає «оптимальність такого перекладу, який дозволяє зберегти оборотність якомога більшої кількості рівнів перекладеного тексту, й не обов'язково виключно лексичного» [8, 79]. Визначення рівня, що має бути донесеним до читача без будь-яких змін, є в кожному випадку індивідуальним, але завжди залежним від особистого досвіду перекладача, оскільки «його почуття, погляди, мотивації й асоціації є не тільки допустимими, але й необхідними елементами дієвої впливовості тексту перекладу» (переклад наш – О. П.) [10, 285].

Доцільним у цьому контексті є врахування популярних сьогодні в гуманітарних дослідженнях тенденцій релятивізму, прихованих за маскою об'єктивності щодо наведення аргументів «за» і «проти» перекладацької прозорості. Метафоричний характер зазначеного поняття провокує осмислення його

подвійної сутності, зумовленої дихотомією «прозорість / непрозорість». Безперечним є той факт, що «прозорість» перекладача зовсім не означає його непомітності, оскільки будь-який перекладацький вибір визначається, як відомо, певними об'єктивними чинниками (словникове значення та його лінгво-художнє втілення, узус, функція в тексті, стилістична характеристика першотвору та ін.), що дає підстави говорити про різний ступінь «перекладацької присутності».

В академічних дослідженнях деяких теоретиків прямо чи опосередковано простежується думка про те, що «прозорість перекладача призводить до гладкопису: якщо перекладач непомітний, текст перекладу завжди нормативний і легкий для читання, але далекий від духу оригіналу» [1, 32]. У зв'язку з цим Б. Хатим переконливо доводить, що постульовані пріоритети таких цінностей не мають під собою ґрунту і змішування понять «гладкопис» і «прозорість» викликають певні непорозуміння, оскільки «<...> якщо перекладач дійсно «прозорий», гладким у його перекладі виявиться тільки те, що було гладким в оригіналі.

Справжній перекладач, який відстоює позиції «прозорості», має відтворити все те новаторське, індивідуально авторське, навіть те, що суперечить традиції, настільки ж оригінальними, «шорсткими» засобами. Отже, гладкопис, чи настанова на природність, виявляється тим самим проявом перекладацької «непрозорості», як і інша крайність – настанова на неприродність незалежно від того, чи була вона передбачена автором оригіналу» [9, 45]. Критики прозорості інкримінують своїм опонентам бажання перетворити перекладацьку творчість у механічне, шаблонне копіювання оригіналу, і натомість тлумачать «непрозорість» як вимогу максимального напруження, творчого натхнення й невпинного пошуку, тобто вміння перекладати так, щоб, отримуючи «насолоду від тексту» (Р. Барт), не заступити собою автора.

Питання про «помітну присутність» перекладача вирішується також відповідно до вимог читацької аудиторії, коли «сама література як об'єкт перекладу <...> забезпечує готовність читача брати участь у перекладацькому

експерименті, тобто у реалізації тексту» (Е. Маркштайн), яка відбувається в процесі перемовин. При цьому перекладач, який сповідує «непрозорість», з одного боку, неминуче претендує на статус співавтора, відкрито репрезентуючи свою діяльність як творчий експеримент. З іншого –, виступаючи в ролі інтерпретатора, позбавляє читача інтерпретаційної свободи, пропонуючи йому власне бачення оригіналу, навіть коли воно йде врозріз з авторською позицією, художніми методами, ідіостилем тощо.

Такі інтерпретативні контрверсії між перекладачем та читачем екстраполюються в площину відносин між ними під час проведення перемовин з «вилученням» автора, коли перекладач одночасно виступає у двох особах: він є читачем (реципієнтом) вихідного (тексту-джерела) й автором перекладеного твору, тобто, за У. Еко, «зразковим читачем» («model reader») – «передбаченим» («foreseen») автором, який <...> «здатний поводитися з текстом у процесі його інтерпретації так само, як з ним поведився автор у процесі його генерації» [2, 7]. Відбір такого читача, як стверджує дослідник, «здійснюється текстом експліцитно на основі <...> певного мовного коду; певного літературного стилю; певних ознак стилізації» [2, 7], що дає підстави говорити про рецептивний досвід «зразкового читача» як «транзакцію» між ним і твором з різним «ступенем свободи та необхідності» [2, 206]. Усе це бачиться можливим через творче «конструювання» смислу в межах, зафіксованих текстом, а саме в процесі «естетичного, транзакційного» читання» (Р. Розенблатт), який виступає визначальним чинником формування читацького (перекладацького) досвіду й конкретизується низкою варіативних виявів. Це, зокрема, емоційне занурення в текст («engaging»), моделювання альтернативних світів і візуальних образів («constructing»/«imaging»), що

відбувається через співвіднесення власного досвіду і тексту («connecting») з подальшим наданням оцінок і валоративних узагальнень («evaluating»). Таким чином, перебуваючи на початковому етапі в ролі читача оригіналу з подальшим декодуванням його змісту відповідно до авторських інтенцій, натяків та недомовок, перекладач, врешті-решт, перетворюється на автора власного тексту, який нав'язує свої правила, інколи відмінні від встановлених автором. Це означає, що перцепція/інтерпретація художнього тексту перекладачем із настановою на «прозорість / непрозорість» визначається закономірностями, що пов'язують цілі, методи й результат перекладацького процесу взагалі й художнього перекладу зокрема. Досягнення цієї мети залежно від типу тексту й конкретних мовних засобів може відбуватися по-різному: від буквального перекладу (збереження синтаксичних особливостей оригіналу й передача окремих його лексичних одиниць першими словниковими еквівалентами) до радикальних трансформацій.

Отже, проникнення в іншомовну реальність обумовлюється, як бачимо, критерієм оборотності, пов'язаним з концепціями «прозорості / непрозорості», які передбачають різні напрями розвитку художнього перекладу: перша більш спрямована на висвітлення природи перекладацького процесу, а також чинників, що на нього впливають, друга – дистанційована від суто лінгвістичних проблем і базується на запропонованих і збагачених новими параметрами концептуальних засадах літературознавства, філософії, культурології, психології, соціології, релігії тощо. Такий комбінований підхід засвідчує наближення перекладу до першоджерела як за формою, стилем викладу, мовним оформленням, способом взаємозв'язку між компонентами, так і за силою естетичного впливу.

Список використаних джерел

1. Бузаджи Д. М. Переводчик прозорачный и непрозрачный / Д. М. Бузаджи // Мосты. Журнал переводчиков. – 2009. – № 2. – С. 31 - 38.
2. Еко У. Риторика та ідеологія / У. Еко // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – Львів : Літопис, 1996. – С. 420 - 427. – (Слово. Знак. Дискурс).
3. Зубрицька М. Homolegens: читання як соціокультурний феномен / М. Зубрицька. – Львів : Літопис, 2004. – 342 с.
4. Ключок Г. Художнє мислення / Г. Ключок // Наукові записки. Серія : Філологічні науки (літературознавство). – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2005. – Вип. 61. – С. 63 - 64.

5. Лотман Ю. М. Избранные статьи : в 3 т. / Ю. М. Лотман. – Таллинн : Александра, 1992. – Т. 1. – 472 с.
6. Люсьи А. Переводы: пришествие новых смыслов / А. Люсьи // Космополис. – 2003. – № 2 (4). – С. 49 – 63.
7. Чуковский К. Высокое искусство / К. Чуковский. – М. : Совет. писатель, 1988. – 384 с.
8. Эко У. Сказать почти то же самое. Опыты о переводе / У. Эко ; пер. с итал. А. Н. Ковалы. – Спб. : Симпозиум, 2006. – 574 с.
9. Hatim B. Discourse and the Translator / B. Hatim, I. Mason. – London ; New York : Longman, 1990. – 258 p.
10. Robinson D. Western Translation Theory: From Herodotus to Nietzsche / D. Robinson. – Manchester : St. Jerome Publishing, 1997. – 337 p.

References

1. Buzadzhy D. M. Perevodchik prozrachnyy u neprozrachnyy / D. M. Buzadzhy // Mosty. Zhurnal perevodchikov. – 2009. – № 2. – S. 31 - 38.
2. Eko U. Rytoryka ta ideolohiya / U. Eko // Antolohiya svitovoyi literaturno-krytychnoyi dumky KHKH st. / za red. M. Zubryts'koyi. – L'viv : Litopys, 1996. – S. 420 – 427. – (Slovo. Znak. Dyskurs).
3. Zubryts'ka M. Homolegens: chytannya yak sotsiokul'turnyy fenomen / M. Zubryts'ka. – L'viv : Litopys, 2004. – 342 s.
4. Klochek H. Khudozhnye myslennya / H. Klochek // Naukovi zapysky. Seriya : Filolohichni nauky (literaturoznavstvo). – Kirovohrad : RVV KDPU im. V. Vynnychenka, 2005. – Vyp. 61. – S. 63 - 64.
5. Lotman YU. M. Yzbrannye stat'y : v 3 t. / YU. M. Lotman. – Tallynn : Aleksandra, 1992. – Т. 1. – 472 s.
6. Lyusy A. Perevody: pryshestvye novykh smyslov / A. Lyusy // Kosmopolys. – 2003. – № 2 (4). – S. 49 – 63.
7. Chukovskyy K. Vysokoe yskusstvo / K. Chukovskyy. – М. : Sovet. pysatel', 1988. – 384 s.
8. Éko U. Skazat' pochty to zhe самое. Opyty o perevode / U. Éko ; per. s ytal. A. N. Kovalya. – Spb. : Sympozyum, 2006. – 574 s.
9. Hatim B. Discourse and the Translator / B. Hatim, I. Mason. – London ; New York : Longman, 1990. – 258 p.
10. Robinson D. Western Translation Theory: From Herodotus to Nietzsche / D. Robinson. – Manchester : St. Jerome Publishing, 1997. – 337 p.

OLENA PAVLENKO
Mariupol

THE QUALITY OF LITERARY TRANSLATION: CRITERION OF CYCLE

The article highlights the problems of assessing the quality of literary translation through the criterion of reversibility with its principal method of cyclicity as a means of adapting heterogeneous components of the source and target texts as well as accentuates on the figurative and sensory component of the translation to be perceived as “an aesthetic object”. The author identifies the double intentionality of the literary translation dermied by the the author's and the recipient's intention as well as the dichotomy of “transparency / opacity”.

Key words: criterion of cycle, aesthetic object, source text, target text, transparency / opacity).

ЕЛЕНА ПАВЛЕНКО
г. Мариуполь

ОЦЕНКА КАЧЕСТВА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА: КРИТЕРИЙ ОБОРОТНОСТИ

В статье освещаются проблемы оценки качества художественного перевода через примененные критерия оборотности, основой которого является цикличность как средство приспособления разнородных компонентов текста-источника и целевого текста. Отмечено образно-чувственную составляющую перевода, которая предусматривает восприятие его как «эстетического объекта». Доказано двойную интенциональность художественного перевода, обусловленную интенцией автора и скорректированную в процессе восприятия интенцией реципиента, а также дихотомию «прозрачность / непрозрачность».

Ключевые слова: критерий оборотности, эстетический объект, текст- источник, текст пребывания, прозрачность / непрозрачность).

Стаття надійшла до редколегії 16.04.2018

УДК 821.161.2

СВІТЛАНА ПІДОПРИГОРА

svitp@ukr.net

ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНЕ ПИСЬМО З. БЕРЕЖАНА: ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВІ ВАРІАЦІЇ

З. Бережан, експериментуючи із текстовими стратегіями творів, по-музичному інтонуючи їх, виформовує сюрреалістичні варіації експериментального письма, що, подібно до художніх спроб І. Костецького, апелює до мовних експериментів авангардистів (зокрема, футуристів), мистецького досвіду сюрреалістів (прийоми автоматичного письма, потік свідомості). Як авангардист він намагається вийти за межі наявного досвіду, пізнати приховані закони будови всесвіту, розгледіти за мовою «безодню реальності». У художніх текстах збірки «На окраїнах ночі» Бережан узгоджує власне бачення світу із мовно-виражальними засобами, спрямовуючи вербальну виразність творів на естетичну гру автора та реципієнта. Музичність творів моделює їх специфічну структуру (повторюваність, контрастність), фоніку, ритм, семантику, окреслює емоційний, почуттєвий пласт «інтелектуальної» інформації.

Ключові слова: авангардизм, сюрреалізм, інтермедіальність, музичність, мовний експеримент.

Літературний талант Зіновія Бережана (З. Штокалко), бандуриста, що мав фах лікаря, сформувався в післявоєнному культурному, зокрема авангардному, середовищі таборів Ді-Пі. Його художній доробок й досі відомий лише в найвужчому колі людей, «причетних до письменства або зацікавлених у ньому» [1, 5], оскільки Бережан не претендував на звання професійного письменника, а «грав за умовами гри, яку сам для себе вигадав», – спостерігає В. Неборак, – «все, що завгодно в царині словесної творчості, тільки не письменник (у специфічно українському тлумаченні цього слова) – в кожному разі за життя. Не письменник, але шукар, тобто – митець» [8, 193]. Його твори, позначені експериментальним творчим «шуткарством» (мовна гра, візуалізація тексту, фрагментарність, нетрадиційна оповідність і под.), унаочнюють прагнення митця подати одномоментну картину світу, виокремити з хаосмосу порядок, що постійно знову розпадається на невпорядковані частини.

Перша публікація текстів З. Бережана відбулася вже після його смерті – у антології «Координати» (Мюнхен, 1969) вміщено 6 поезій («Пісня про Юрія Переможця», «Лист», «Журба», «Дош і самотність», «Перелетіла птахувата хмара», «Павук»). Зусиллями Б. Бойчука та І. Костецького (упорядники) збірка «На окраїнах ночі» побачила світ

1977 р. загальним накладом 400 примірників. Невеликий тираж зробив її фактично раритетним виданням, що в даній науковій розвідці зумовлює потребу подавати цитати з аналізованих творів у розширеному вигляді.

Упорядники збірки вибраних творів також і її структуру намагалися зробити експериментальною, тобто, як підкреслює І. Костецький: «у появленні літературного доробку, у ґрунті своєму експериментального, допущено експеримент і у способі його уприсутнення» [1, 9]. Відносність та нечіткість назв розділів («Не проза 1», «Майже проза 1», «Не поезія 1», «Не проза 2», «Короткоповідки», «Майже проза 2», «Не поезія 2», «Сенітниці і нісенітниці», «Не поезія 3», «Сенітниці і нісенітниці 2») позначають намагання розмістити все в певній хронологічній послідовності та акцентувати несхожість текстів на поезію та прозу у звичному розумінні. Наповнення книги малюнками З. Бережана, що формують з вербальним текстом єдиний смисловий простір, свідчить як про специфіку художнього сприйняття самих упорядників, так і про потенційні інтермедіальні можливості доробку автора, що актуалізувалися у збірці.

Постать З. Бережан не обходиться увагою в мистецтвознавчих працях [6; 10; 11], адже він окрім того, що сам грав на бандурі, уклав ще й підручник з кобзарства; матеріали

довідникового характеру про його життя та творчість з'являються в енциклопедіях («Тернопільський енциклопедичний словник», «Енциклопедія українознавства»). Щодо літературної спадщини, то першим її поціновувачем вважаємо І. Костецького, котрий став упорядником текстів, автором передмови та післямови до збірки «На окраїнах ночі». І. Костецький позиціонував З. Бережана як поета, шукача і «знахідника» «прецікавих словоречей» [5, 121], «власного сюрреаліста» журналу «ХОРС» з «гротесковою оптикою та учудненою пластикою» [5, 159], твори якого такі ж художньо вартісні, як і тексти Аполінера, Цараха, Бретона, Арагона. Відповідаючи на питання «Чого вартий З. Бережан як поет модерний», І. Костецький визнає його за «письменника з багатою мовою», який «крім нормативної чистоти, розпоряджається ще й великим запасом мовних одиниць» [5, 157], деформує слово, «щоб привернути до нього увагу, ... подолати автоматизм мовлення, ... відродити мові її роль живого чинника у взаємненні» [5, 159].

І. Костецький, співпрацюючи з Бережаном три роки (1947–1950), уже з дистанції часу визначає їх спільне відчуття «відкритого слова», «завдань, які має вислів у відношенні до дословесного середовища» [5, 126–127]. Він пов'язує власну творчість та З. Бережана з виникненням нового літературно-мистецького напрямку з «повнотілою субстанцією, цілеспрямованим рухом», що міг би значно вплинути на подальший розвиток української літератури.

Існування творчого тандему І. Костецький – З. Бережан та їх варіант моделі сюрреалізму вирізняє А. Біла. Дослідниця спостерігає, що відбувається «пошук «відкритого слова», яке виявляє тісний генетичний зв'язок з мовленнєвою практикою раннього футуризму в аспекті винаходу «самовитого слова», «зауму»» [2, 345], практикується сюрреалістичне «автоматичне письмо». Про З. Бережана як проект І. Костецького, до того ж не надто сформований, веде мову С. Павличко й характеризує тексти збірки «На окраїнах ночі» як недопрацьовані та достатньо невідредаговані [9, 364]. Зважаючи на думку авторитетної вченої, все ж беремося стверджувати,

що мистецькі експерименти З. Бережана, за позірної спільності із художніми знахідками І. Костецького, є оригінальними та поповнюють арсенал художніх технік української експериментальної прози в її авангардному вияві.

Цікаві думки стосовно творчості З. Бережана висловлює В. Неборак. Він називає З. Бережана чи не останнім втіленням Перебенді, посилаючись на персонажа з однойменної поеми Т. Шевченка. Так, Перебендя грає й співає для всіх, але й «може творити виключно для себе, – розмовляючи з Богом – «божевільною мовою» [8, 195], вільною від тісних і чітких меж та відкритою для потаємних смислів. В. Неборак вбачає постмодерні риси в тому, що І. Костецький іменує експериментом.

Метою даної статті є дослідити специфіку експериментального письма З. Бережана на матеріалі текстів збірки «На окраїнах ночі», зокрема окреслити музичність як прикметну інтермедіальну ознаку авторського стилю, визначити координати «мовної деструкції» у творах.

З. Бережан як музикант й композитор тонко відчуває стихію мови, її звукові нюанси та тони, й відповідно привносить в літературу, як мистецтво слова, музичні інтонації, моделюючи світ емоцій та почуттів, розширюючи виражальні можливості слова. Саме в музичності С. Павличко спостерігає оригінальність його творчості, «у сенсі відмінності від Костецького» [9, 364]. «Художня література, – зазначає В. Просалова, – засвоює художні властивості музики різними шляхами: інтерпретації музичних творів, їх вербального опису, запозичення музичної термінології (соната, рапсодія, симфонія, серенада та ін.), присвяти чи введення в словесний твір імен відомих композиторів, виконавців, омузичнення висловлювання, що досягається різного роду повторами, звуконаслідуванням, внутрішнім римуванням тощо» [12, 34]. У Бережанових творах музика стає основним ресурсом текстотворення на змістовому й формальному рівнях, посилює сюрреалістичну настроєвість, схоплюючи почуття, події на межі сну / марення й реальності, спрямовує читача до підсвідомої

сфери, актуалізуючи більше суб'єктивних уявлень.

У творі «Зустріч» оповідач споглядає дівчину крізь призму музичного сприйняття, посилаючись на музичні терміни (такт, ритм) та інструменти (віолончель, кларнет, фортепіано, саксофони, литаври, бубни): «Ти походжала безшелесно поміж берізками віолончелевих випадів, яминними галузками кларнетних закруток та кущиками фортеп'яних троянд. / З ритмічних чагарників посміхаючись, шкірили зуби вбрані у фрак саксофони. / Потім, раптом, десь на вершинах завітчаних яблунь ударили вітром літаври. / Знизу, з м'якої мурави, по якій ступали твої босі ноги, вистрибували удари бубнів і виростав новий ритм» [1, 60]. Видається, що автор вибудовує звукову градацію, починаючи з ніжних звуків скрипок та завершуючи гучними звуками бубнів. Йдеться не так про зустріч наратора з дівчиною, як її зустріч із оточуючим світом, що формує новий ритм життя, напевно сповнений випробуваннями та викликами.

Замальовка «Ноктюрн (тюремний експромт)» уже самою назвою вказує на зв'язок із музикою – це музична композиція, переважно інструментальна, тема котрої пов'язана із художнім образом ночі [7, 385]. Наратор, перебуваючи, як розуміємо, в ув'язненні, «колись не останній піаніст» [1, 34] на межі марення та реальності чує вночі звучання дивовижних мотивів й передає почуту симфонію словами:

«О! О! О! Зойки, демонічні stacatto!

Як можна так зударюватися? ЦЕ ж лось мить усе!

Як можна?

Ви знаєте, що це?

Це хвилювання. Хвилі. БОЖЕВІЛЬНІ ХВИЛІ. – Дивовижні переливи.

Ви знаєте? Це либонь море ...

МОРЕ, ОБЕРНЕНЕ ДОГОРИ ДНОМ [1, 34]».

Буремність жажливо-прекрасного перетворення світу на демонічний простір графічно підкреслено зверненням до збільшеного шрифту. Тривожне очікування наростає, звичні явища (море) бачаться в оберненому вигляді. Жах грядущої катастрофи розкривається в образі моторошного оркестру, де

імпровізованими інструментами виступають кістяки (ксилофон), бомби по велетенській палубі корабля (барабани), гудки повітряних тривог (фаготи). Оповідач іронічно констатує, що бракує хіба що «інструменту, щоб наслідував звук піску, який просипається крізь очиці черепів» [1, 35]. Надрив схоплених емоцій зумовлює перехід від прози до візуальної поезії, наповненої вигуками, обірваними рядками з різним вирівнюванням, словами, написаними збільшеним / зменшеним шрифтом. Відбувається, подібно до музичною композиції, зростання емоційності від тривожного очікування до судомного воляння про допомогу:

«КАТАСТРОФА

над

чим

уже

НІХТО

НЕ ПАНУЄ!

РЯТУЙТЕ! РЯТУЙТЕ!» [1, 38].

Трагічне, драматичне, навіть апокаліптичне світовідчуття людини повоєнної епохи створюється за рахунок музикалізації тексту. Автор майстерно підбирає словесний матеріал, вибудовує композицію оповіді, вводить образи із свідомою метою «виникнення в художньому тексті переконливої аналогії з музичним твором чи з його впливом» [3, 38].

Композиція новели «Перед заслоною Бога і людей» також нагадує музичну. Тут контрастно звучать дві теми – активна, дієва, агресивна та спокійна, споглядальна. Гармонійному світу природи (сонце, зорі, хмаринки, пташки) контрастно протиставляється антисвіт людей, котрі здійснюють безглузді вчинки, дисгармонійними звуками вриваючись у мелодійність навколишньої дійсності. Люди доводять, що вони невинні (не вони розідрали божу подушку, не вони розпустили по небесному парусі «оці ж вітровільні хмароголубинки»), при цьому жорстоко знущаються над іншими як винуватцями, хоча ті також є непричетними до зміни форми хмар на небі. Люди грають на органі, співають гладкими фугами, звучить військовий оркестр мідних інструментів: «Кругом захурчало:

– Уууууу ... !

Сизокрилі голуби перелякано залопотіли крилами і злетіли густою хмарою під небо-звід» [1, 59].

Звук оркестру чується як хиже завивання звіра, нечутливого до краси всесвіту, створеного Богом.

Твір «Загин Рижого», віднесений укладачами до розділу «Не поезія», скоріше нагадує сценічну замальовку змодельовану в координатах драми абсурду. У катастрофічному світі свідками забиття однієї людини (Рижий) двома співкамерниками (Чорний 1, Чорний 2) стають неживі предмети (електрична лампочка, ключ в замку, водопровід) та елементи будівлі (стіни, стеля, долівка), здатні до комунікація через звуки та вигуки.

«РИЖИЙ Гууу! Гуааа!

ЛАМПОЧКА (*істерично*) Ііііі ...

ДОЛІВКА (*хрипко*) Давлять ... Вб'ють ...

СТІНА 1 О! О! О!

СТІНА 2 Ого! Ого! Ого!

СТІНА 3 Мм ... Мм ...

СТІНА 4 Хль ...

СТЕЛЯ Уже ГОТОВИЙ...

Раптом пронизливо вривається гудок повітряної тривоги Ууаауууаауууааууу...» [с. 41].

З. Бережан наділяє почуттями та своєрідною «мовою» речі задля моделювання ситуації відсутності взаєморозуміння серед людей, вдається до певного звуко символізму – голосні (і, а, у) передають плач, ридання, а приголосні більш асоціюються з байдужістю, відстороненістю. Смерть людини в антигуманному світі викликає лише протяжний крик-голосіння гудка повітряної тривоги.

Уривок з роману «Дим» (є ще фрагменти до роману) побудовано у формі листа Сергія до Софії, у котрому він оповідає про втрату коханої жінки. Образ диму виступає в прямому (дим від цигарок у приміщенні, туман на вулиці) і в метафоричному значеннях (дим почуттів, слів, думок). Дим – це насамперед неможливість висловити почування, адекватно перекласти їх на мову слів. Оповідач висловлює сумнів, що йому вдасться все «укласти в упорядковану низку послідовних думок і замкнути в якусь розумну систему доладних, бездимних речень» [1, 82], бо є

«речі, про які ніяк говорити. Ці речі без назви стирчать, мабуть, десь, устромлені у димній країні позараціональних сутностей» [1, 83].

Із згаданих діалогів Сергія з Лі (Лідою), драматичною акторкою, дізнаємося про підпільну діяльність, ризиковані завдання та небезпеку викриття. Сергій намагається умовити Лі покинути боротьбу на деякий час, але вона відмовляється та згодом гине – її знаходять вбитою в підвалі одного з будинків. Лі обирає відкритість, протиставляючи її оманливості та підступності.

Спілкування персонажів супроводжується грою жінки на роялі. Вона грає спершу «Бог предвічний», потім щось із Мусорського, далі Шопенівський вальс. Причому неодноразово повторюється словосполучення «Лі грала», після чого йде опис емоції переданої через музику, що звучить спочатку різко («Лі грала. Знову ці стрибки по рухомих площинах» [1, 85], «Лі грала. Цвяхали, зударюючися, черепки розшматованих гармоній» [1, 85], ще «Лі грала безтямно. Простором літали розбішені кам'яні брили. Ошаліла хурделиця різноголосих скалок сікла в мозку все те, що ще було здатне думати. Наростала іржава піна позатональної стихії» [1, 85]), а потім жалісливо та сумно («Вона повела широке, впорядковане арпеджио. Це була сумовита співзвучність, майже меланхолія» [1, 88]). Музика йде паралельно до думок Сергія, моделює його репліки то як звинувачувальні, примусові, то як примирливі – він приймає вибір Лі залишитись.

Слова сплітаються в «димопарадокси», «диморитми», «диморими», «димоакорди», «димофуги». З уривку роману «Дим» найпоказовіше видно головну проблему творчості З. Бережана – творець і мова [1, 197]. Він грається з мовою, видобуваючи несподівані смисли. Мовний експеримент В. Неборак вирізняє на кількох рівнях: творення нових слів, творення нехарактерних словоформ, змішування цих рівнів. Для ілюстрування мовного експерименту візьмемо фрагмент тексту «Похід незнайомки», твору, котрий, як зазначив І. Костецький, був неодмінно цитований при кожній згадці про автора, і є по своєму грандіозний [5, 121]: «Вона йшла бовтаючи довжелезними. Йшла довжелезними

бовтаючи... Рантливими босоручищами веремедила до запазанавидниці. Колубила і грундзювала роюдність. Розполювала розлогість свою. Зовила зовеном зовесистим. І ресала боками і задом, і йшла, йшла, йшла, бовтаючи довжелезними» [1, 28]. Виглядає так, що при найбільшому емоційному зрушенні, коли оповідач споглядає хвилюючу і спокусливу ходу жінки, він переходить на незрозумілу мову, зміст якої відкривається на почуттєвому рівні. Скористаймося досвідом В. Неборака, який намагається «перекласти» текст «Пісні про Юрій Переможця» на «звичайну» мову. Тоді «перекладаємо» «рантливими босоручищами веремедила» як «неспокійними оголеними руками поводи-ла»; «зовила зовеном зовесистим» – «дивилася поглядом промовистим». Звичайно, така інтерпретація не претендує на точність, адже мовний експеримент передбачає багату асоціативність та неоднозначність.

Отже, З. Бережан, експериментуючи із текстовими стратегіями творів, по-музичному інтонуючи їх, виформовує сюрреалістичні варіації експериментального письма, що, подібно до художніх спроб І. Костецького, апелює до «мовних експериментів українських авангардистів 20-х років (наприклад, М. Семенка) та прийомів автоматичного письма, якими послуговувалися поети-сюрреалісти (Б.-І. Антонич, В. Барка)» [4, 57]. Як авангардист він намагається вийти за межі наявного досвіду, пізнати приховані закони будови всесвіту, розгледіти за мовою «безодню реальності» [13, 11]. У художньому тексті збірки «На окраїнах ночі» Бережан узгоджує власне бачення світу із мовно-виражальними засобами, спрямовуючи вербальну виразність творів на естетичну гру автора та реципієнта. Музичність творів моделює їх специфічну структуру (повторюваність, контрастність), фоніку, ритм, семантику, окреслює емоційний, почуттєвий пласт «інтелектуальної» інформації.

Список використаних джерел

1. Бережан З. На окраїнах ночі : вибрані тексти / З. Бережан ; упоряд. І. Костецький, Б. Бойчук ; обкладинка й титули Л. Гуцалюк. – Штутгарт ; Нью-Йорк : На горі, 1977. – 236 с.
2. Біла А. Український літературний авангард : пошуки, стильові напрямки / А. Біла. – К. : Смолоскип, 2006. – 464 с.
3. Брузгене Р. Музыка в литературе : тематизирование как аспект имагологии / Рута Брузгене // Літературна компаративістика. – Вип. IV : Імагологічний аспект сучасної компаративістики : стратегії і парадигми. – Ч. 1. – К. : ВД «Стилос», 2011. – 296 с.
4. Бурлакова І. «Ідея складності» Ігоря Костецького в новелістичному дискурсі письменника (на матеріалі твору «Ціна людської назви») [Електронний ресурс] / І. Бурлакова. – Режим доступу : http://philology.knu.ua/library/zagal/Literaturoznachchi_studii_2011_31/051_058.pdf
5. Костецький І. Зиновій Бережан / Тобі належить цілий світ : вибрані твори / І. Костецький ; видання підготував М.-Р. Стех. – К. : Критика, 2005. – С. 114–160.
6. Майстренко Л. Зиновій Штокалко – бандурист віртуоз / Л. Майстренко // Бандура. – 1981. – № 3–4. – С. 2–7.
7. Музыкальный энциклопедический словарь. – М. : Сов. энциклопедия, 1990. – 672 с.
8. Неборак В. Міф про Перебендю / В. Неборак // Сучасність. – 1995. – № 7–8. – С. 193–199.
9. Павличко С. Зиновій Бережан – дискурс невдачі // Теорія літератури / С. Павличко. – К. : Основи, 2002. – С. 364–367.
10. Подуфалий В. Багатогранний талант / В. Подуфалий // Храм книги : Літопис Бережан. регіон. центру укр. книги. – Бережани, 1994. – С. 99–103.
11. Подуфалий В. Штокалко Зиновій / В. Подуфалий // Тернопіль. – 1993. – № 3. – С. 45.
12. Просалова В. Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури / В. Просалова. – Донецьк : ДонНУ, 2014. – 154 с.
13. Фещенко В. В. Языковой эксперимент в авангардном творчестве / В. В. Фещенко. – М. : Языки славянских культур, 2009. – 392 с.

SVITLANA PIDOPRYGORA
Mykolaiv

Z. BEREZHAN'S EXPERIMENTAL MANNER OF WRITING: ARTISTIC AND STYLISTIC VARIATIONS

Z. Berezhan, experimenting with textual strategies of works, by musical intonation, makes out surrealist variations of the experimental writing, which, like I. Kostetskyi's artistic attempts, appeal to linguistic experiments of avant-garde writer (in particular Futurists), the artistic experience of surrealists (techniques of automatic writing, flow of consciousness). As avant-garde writer he tries to go beyond the existing experience, to know the hidden laws of the structure of the universe, to see the «abyss of reality» in the language. In the artistic texts of the book «On the Margins of the Night» Berezhan agrees his own vision of the world

with the language-expressive means, directing the verbal expressiveness of the works to the aesthetic play of the author and the recipient. The musicality of works also simulates its specific structure (repetition, contrast), phonics, rhythm, semantics, outlines the emotional, sensory layer of «intellectual» information.

Key words: Avant-garde, Surrealism, intermediality, musicality, language experiment.

СВЕТЛАНА ПОДОПРИГОРА

г. Николаев

ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЕ ПИСЬМО З. БЕРЕЖАНА: ХУДОЖЕСТВЕННО-СТИЛЕВЫЕ ВАРИАЦИИ

З. Бережан, експериментує з текстовими стратегіями произведених, музикально інтонуючи їх, формує сюрреалістическіє варіації експериментального письма, що, подобно художественним попыткам И. Костецкого, апеллює к языковым експериментам авангардистов (в частности, футуристов), художественному опыту сюрреалистов (приемы автоматического письма, поток сознания). Как авангардист он пытается выйти за пределы имеющегося опыта, познать скрытые законы мироздания, разглядеть за языком «бездну реальности». В художественных текстах сборника «На окраинах ночи» Бережан согласовывает свое видение мира с культурно-выразительными средствами, направляя вербальную выразительность произведений на эстетическую игру автора и реципиента. Музыкальность произведений также моделирует их специфическую структуру (повторяемость, контрастность), фоннику, ритм, семантику; определяет эмоциональный, чувственный пласт «интеллектуальной» информации.

Ключевые слова: авангардизм, сюрреализм, интермедальность, музыкальность, языковой эксперимент.

Стаття надійшла до редколегії 14.04.2018

УДК 821.161.2 Гурницька 1/7.08

ІННА РОДІОНОВА, ОКСАНА ШАПІРЕНКО

м. Миколаїв

rodiof2015@gmail.com

ТОПОС МІСТА ЯК УНІВЕРСАЛЬНИЙ МОТИВ І ПРОСТОРОВА КАТЕГОРІЯ У РОМАНІ НАТАЛІЇ ГУРНИЦЬКОЇ «МЕЛОДІЯ КАВИ У ТОНАЛЬНОСТІ КАРДАМОНУ»

У статті розглянуто топос міста в романі Н. Гурницької «Мелодія кави у тональності кардамону» в духовно-культурному вимірі. Проаналізовано мовностилістичний потенціал твору як елемент урбаністичного континууму тогочасного міста Лева.

Ключові слова: топос, урбаністика, культурний код, годоніми, агороніми, ороніми, діалектизми.

Дослідження топіки у сучасному літературознавстві представляє один із найбільш актуальних напрямів, оскільки дає можливість встановити морально-філософські проблеми, вічні теми та образи, емоційну настроєвість художніх творів, розмаїття зображально-виражальних засобів. Львів – одне з найпопулярніших міст в українській літературі – як у минулі століття, так і в сучасності.

Мета нашої розвідки – проаналізувати топос міста Львова як універсальний мотив і

просторову категорію у романі Наталії Гурницької «Мелодія кави у тональності кардамону».

Топос Львова досліджували Н. Анісімова [1], Т. Белімова [2] відповідно на матеріалі української поезії та прози кін. ХХ – поч. ХХІ ст., в яких окреслено принципові аспекти «львівського» поетичного тексту й сучасної прози, що репрезентують згадану літературну категорію. На матеріалі творів Наталії Гурницької, Юрія Винничука та Софії Андрухович,

було проведено дослідження Галини Левченко «Утопічний хронотоп «щасливої Австрії» в сучасному українському романі», в якому науковець показує, як у зазначених романах «підавстрійський період в історії Галичини набув значення своєрідного «золотого віку»: то був час, коли в тому краю панував мир, процвітала торгівля і ремесло, коли існувало правове визнання мешканців різних національностей, проте в ХХ столітті цей утопічний світ був зруйнований, а у сьогоднішні дні вважається нереальним, неіснуючим, який залишився лише в людській пам'яті й культурно-історичних записках».

Як стверджує Н. Анісімова, відкриття міста Львова як головного культурного топосу в українській літературі вдало започаткував Б.-І. Антонич у 30-ті роки ХХ ст. На сьогодні українських літераторів мало цікавить Львів ХХІ ст., замість цього вони описують європейське місто Лева з його старовинною архітектурою, котре ввібрало в себе історію перебування міста в межах двох імперій – австро-угорської та радянської. Виключенням не стала і Наталія Гурницька, адже місце основних подій у її романі – Львів часів Австро-Угорської монархії. До Н. Гурницької можна вповні застосувати висловлювання Марії Ревакович: «ностальгійно проростає коренями в австро-угорську минувшину» [4, 24], оскільки демонструє читачеві Львів середини ХІХ ст.

Сюжет для першого її роману був обраний не випадково: письменниця закохана у Львів ХІХ століття – час, який приваблює романтичною аурую та натхненними історіями про кохання. В романі детально описані звичаї львівського суспільства середини ХІХ століття, їхній побут, одяг, моральні якості, проведення свят і гостин, мова. В примітках Н. Гурницька називає сучасні назви історичних внутрішньоміських об'єктів (парк Герхта – парк ім. І. Франка), розповідає, де вони знаходились (Гицлівська гора навпроти теперішнього Краківського базару), іноді подає коротку інформацію (до середини ХІХ ст. на Гицилівській горі відбувалися страти злочинців). Письменниця вживає годоніми (вулиця Святої Анни, Сиктуська вулиця, вулиця Жидівська та ін.), агороніми (площа Фердинанда, площа Каструм, площа Святого Духа),

ороніми (Гицлівська гора – гора Страчення, Кортумова гора – гора над північними околицями міста, гора Вроновських, Пелчинська гора) та інші.

На мовному рівні твору відчутний польський вплив. У зверненні героїв один до одного використовуються форми: «пан» або «пані». Такі звертання вживають навіть до тих, хто молодший за віком або нижчий за статусом: «Я панну ніколи тут не бачила. Ви не належите до близької родини. Правда ж?» (Анеля до Анни). Замість звичного «Як її звати?» в романі виживається «Як називається?», що еквівалентне польському «Jak się (pani (pan)) nazywa?». Відповідь також наближена до польського варіанту: «Називається пані Зося». Часто зустрічається вигук «Матка Боска», що з польської перекладається як «Божа Матір». «Напевно, ти звикла до білої кави, а я сьогодні маю тут лише чорну». Біла кава в польській мові означає «кава з молоком». Для української мови це незвичне висловлювання.

У тексті твору вжито діалектизми: плебанія (західноукраїнське) – садиба священика, бюрко – письмовий стіл; застарілі слова: креденс – буфет для посуду; кацабайка – верхній жіночий одяг, обшитий хутром; респектована панна – незаміжня дівчина, яка постійно проживає у когось і має безкоштовне утримання з огляду на власні чи родинні заслуги; дезабільє – ранковий одяг епохи кринолінів; твіндек – азартна гра в карти, яка вимагає п'яти гравців. В романі згадуються такі свята, як день св. Сильвестра, що припадає на святкування Нового року; фестини – святкова забава, фестиваль (діал., заст.); літні контракти, що починалися з початку червня і збігалися з двома ярмарками, коли справи фінансові та господарські поєднувалися з розвагами і балами.

Суттєву роль для виразності мовлення відіграє синтаксична організація. В романі переважає вживання складних речень, оскільки йдеться про життя Львова ХІХ століття. Такий стиль надає оповіді неспішної, розміреної ходи, неквапливості. Експресивний синтаксис цілком відповідний для «історії забороненого кохання», бо вона супроводжується надзвичайною емоційною напругою,

душевним сум'яттям, переживаннями героїні, передати які доречніше за допомогою інтонаційно-сислового розчленування цілісного мовленнєвого масиву.

Ще з дитинства головної героїні встановлений тісний зв'язок з містом Лева. Після смерті тата матір з Анною та Андрієм перебралася до міста на вулицю Святої Анни (авторка допомагає читачу зорієнтуватися на місцевості, підказуючи, що це район церкви Святої Анни, в ХІХ ст. забудований переважно дерев'яними спорудами, в яких мешкали в основному українці). Малий і занедбаний будинок оточував великий сад, де дівчина проводила багато часу в дитинстві. Це був маленький та захищений світ, де героїня відчувала затишок і комфорт. «Звичне життя, простий побут і прогнозований завтрашній день – без значних потрясінь, карколомних подій і надзвичайних пригод» [3, 16]. Таке життя Анна бажає і в дорослому віці. Вона завжди прагнула спокійної буденності та щасливої сім'ї, де негаразди забуваються за повсякденними домашніми справами, а жінку кожен новий день робить щасливою вже одна думка про те, що рідні поруч, всі здорові й нічого не потребують. Переслідуючи таку мрію, Анна багато разів намагається розірвати стосунки з Адамом, адже боїться суспільного осуду, що може стати перешкодою для благополучного життя.

Дитиною Анна любила прогулянки з мамою передмістям Львова, їй тоді здавалося, «ніби поверхові кам'яниці впираються у самісіньке небо, консолі нагадують казкових створінь, а кам'яні леви та статуї на фасадах поводяться, як живі істоти: суворо дивляться на неї згори і, якщо вона чинитиме нечемно, спустяться до неї та сваритимуть за негречну поведінку» [3, 17]. У сприйнятті дівчинки ці старі архітектурні споруди були живими істотами, що мають свою власну долю та життя, але й певним «містичним чином пов'язані з життям та долею людей, котрі в них мешкають». Згодом вона зрозуміла, що ілюзію реального життя створює сонячне проміння, яке щогодини освітлює будинки по-іншому, і саме в цьому особлива краса і загадковість середньовічних будинків Львова. Доповнює цілісне сприйняття образу міс-

та його звучання. Цю думку можна підкреслити наступним фрагментом роману: «як гарна музика, кам'яниці львівського середмістя не можуть не подобатися» [4, 17]. Очевидно, письменниця за допомогою слухових образів «упластичнює» інші, більш абстрактні поняття, надає цілому текстові незвичайний яскравий колорит.

У заголовку присутнє слово «мелодія», сім частин роману названі як розділи музичного твору (увертюра, апасіонато, інтерлюдія, фортисимо, адажіо, кульмінація, каденція). Увертюра – (початок, інструментальний вступ до театральної вистави з музикою) вступ, експозиція. Апасіонато – пристрасне, натхнене виконання, яке визначає характер твору, фактично – зав'язка роману; саме в цій частині Анна втікає до Адама, розпочинає романтичні стосунки, переїздить до Львова. Інтерлюдія – невеликий музичний епізод, що зв'язує дві основні частини музичного твору або окремі варіації, коли Анна уживається в Львові, звикає до нового життя. Фортисимо – найвищий ступінь гучності, зав'язка набуває гострого і напруженого характеру, створює враження несподіванки й загадковості, коли героїня зустрічається з дружиною коханого чоловіка та ледь не видає своїх справжніх почуттів. Адажіо написано в повільному темпі та має характер роздуму, це частина, коли сестра Адама та Анеля здогадалися про зв'язок Анни з одруженим чоловіком. Кульмінація – вершина музичного розвитку та емоційного напруження музичного твору. Момент вирішального зіткнення характерів, перелому в розвитку сюжету: смерть Анелі зміна статусу Анни. Каденція – мелодичний або гармонічний зворот, що закінчує музичний твір, встановлюючи певну тональність. Після раптової смерті Адама Анна поринає в депресію та знаходить сили жити далі лише тоді, коли усвідомила свою відповідальність за дітей.

Окрім рубрикацій, музичні коди присутні й в ін. компонентах роману. Так, ще в дитинстві Анна вчилася грати на піаніно, мама примушували займатись щодня, проте сама вона покинула це заняття, тому й заздрить бездоганному виконанню Анелі. Натомість в героїні залишився гарний слух. Кохання для

неї в «літньому дощі, який вистукував свої мелодії по дахах та ринвах і під музику якого їй так гарно мріялося короткими теплими ночами». У Адама голос, «який годі забути: глибокий, спокійний, приємного тембру, аж хочеться слухати його, немов музику». Як видно, мелодія слів подібна до музики: часом меланхолійно-романтична, часом пристрасна.

Прикметною рисою Львова в романі є кава. Саме цим ароматом пройняті вулиці старовинного міста Лева. Він супроводжує Анну з дитинства і в її подальшому житті: «Вийшовши на кухню, заходила біля сніданку. Нарізала сир, хліб, знайшла на полиці каву, зняла з креденса млинок і мимоволі всміхнулася своїм спогадам. Подібний млинок для кави був у них вдома. Маленькою любила бавитися ним. Уявляла, що це маленький будиночок, у якому мешкають казкові істоти, а ще млинок дуже приємно пахнув кавою та кардамоном. Зараз вчувається саме цей запах». Ставши повноправною господинею в сім'ї Адама, Анна незчується, як починає фліртувати з іншими чоловіками, бо «ревності до кохання – це як заборона чи ймовірність втрати, – щось на кшталт кардамону до кави. Гостріший смак, п'яніший аромат, і коли звикаєш, важко зректися» [3].

Події роману Н. Гурницької датуються 1843–1851 роками і змальовані в ностальгічно-ідилічному, місцями реалістичному ключі. Як зауважила Олена Печорна у передмові до книги, «авторка майстерно описує життя

Львова середини XIX століття, коли нічого зайвого, а таки відчувається часткою тієї доби з усіма її звичаями та законами» [3, 6]. В соціально-історичному романі жінки-авторки часто прагнуть показати історичні події з урахуванням жіночого досвіду, вдаючись до реконструювання, політичних чи ідеологічних перипетій. В романі Н. Гурницької описується історична подія 1848 року, коли Європою прокотилася хвиля демократичних революцій під назвою «Весна народів», які зачепили Німеччину, Італію та інші європейські країни. Коли революція торкнулася Відня, містом Лева поширюються новини: «... про розрухи, які доправили там до кривавих вуличних боїв, про те, що князь Меттерніх в одязі жебрака мусив втікати з Відня до Англії і що тепер створюватиметься новий уряд...» [3, 255]. Ці бурхливі суспільні конфлікти переплітаються з життям Анни, увиразнюють ставлення до них насамперед з позиції гендерної ідентичності.

Отже, топос Львова в романі Н. Гурницької «Мелодія кави у тональності кардамону» проявляється як історичне тло, через мовно-стилістичні засоби, спогади головної героїні та певні культурні коди, тобто не так у географічній упізнаваності (хоч вона також присутня), як у духовно-культурному вимірі. Скоріш за все саме місто в художньому просторі роману таке ж невловне реально, проте присутнє атмосферно, як про це сигналізує назва твору.

Список використаних джерел

1. Анісімова Н. Дивне місто із іменем Левів чи Льва: топос європейського міста у модерній ліриці покоління 80-х років XX ст. // Актуальні проблеми слов'янської філології: лінгвістика та літературознавство : [міжвуз. зб. наук. ст. / гол. ред. В. Зарва]. Бердянськ : БДПУ, 2011. Вип. VI. Ч. 1. С. 195-207.
2. Белімова Т. Топос Львова у сучасній українській прозі // Літературний процес: методологія, імена, тенденції. Філологічні науки. 2015. № 5. С. 3-6. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Litpro_2015_5_3.
3. Гурницька Н. Мелодія кави в тональності кардамону: роман [передм. О. Печорної] // Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2015. 400 с.
4. Ревакович М. Географія має значення // Критика. 2009. № 3-4. С. 23-27.

References

1. Anisimova N. Dyvne misto iz imenem Leviv chy L'va: topos yevropeys'koho mista u moderniy lirytsi pokolinnya 80-kh rokiv KHKH st. // Aktual'ni problemy slov'yans'koyi filolohiyi: lnhvistyka ta literaturoznavstvo : [mizhvuz. zb. nauk. st. / hol. red. V. Zarva]. Berdyans'k : BDPU, 2011. Vyp. VI. Ch. 1. S. 195-207.
2. Belimova T. Topos L'vova u suchasniy ukrayins'kiy prozi // Literaturnyy protses: metodolohiya, imena, tendentsiyi. Filolohichni nauky. 2015. № 5. S. 3. Rezhym dostupu: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Litpro_2015_5_3.
3. Hurnyts'ka N. Melodiya kavu v tonal'nosti kardamonu: roman [peredm. O. Pechornoyi] // Kharkiv: Knyzhkovyy Klub «Klub Simeynoho Dozvyillya», 2015. 400 s.
4. Revakovych M. Neohrafiya maye znachennya // Krytyka. 2009. № 3-4. S. 23-27.

INNA RODIONOVA, OKSANA SHAPIRENKO
Mykolaiv

**TOPOS OF THE CITY AS A UNIVERSAL MOTIVE
AND SPATIAL CATEGORY IN THE NOVEL OF NATALI GURNITSKY
"MELODY COFFEE IN THE CARDAMON TONALITY"**

In the article, the city topos in N. Gurnitskaya's novel "The melody of coffee in cardamom's tonality" in the spiritual and cultural dimension was considered. The stylistic potential of the work is analyzed as an element of the urban continuum of the city of Lviv.

Key words: topos, urbanistics, cultural code, godonimy, agoronimy, oronyms, dialectic.

ИННА РОДИОНОВА, ОКСАНА ШАПИРЕНКО
г. Николаев

**ТОПОС ГОРОДА КАК УНИВЕРСАЛЬНЫЙ МОТИВ
И ПРОСТРАНСТВЕННАЯ КАТЕГОРИЯ В РОМАНЕ НАТАЛЬИ ГУРНИЦКОЙ
«МЕЛОДИЯ КОФЕ В ТОНАЛЬНОСТИ КАРДАМОНА»**

В статье рассмотрен топос города в романе Н. Гурницкой «Мелодия кофе в тональности кардамона» в духовно-культурном измерении. Проанализирован стилистический потенциал произведения как элемент урбанистического континуума города Льва.

Ключевые слова: топос, урбанистика, культурный код, годонимы, агоронимы, оронимы, диалектизмы.

Стаття надійшла до редколегії 01.04.2018

УДК 821.161.2.09

ОКСАНА САВЕНКО

м. Житомир

brv1953@ukr.net

ВЕЛИКОДНІ ВІРШІ ГРИГОРІЯ СКОВОРОДИ

У статті на прикладі деяких віршів зі збірки «Сад божественних пісень» Григорія Сковороди розкрито художнє осмислення поетом однієї з головних подій в історії християнства – Воскресіння Христового. Автор вдається до біблійних цитат, алюзій, ремінісценцій, трансформуючи великодній сюжет у новаторські образи та мотиви, притаманні його творчій манері. Звернувшись до великодньої тематики, Сковорода виявив свою прихильність до літературних традицій, які склалися на той час в українському письменстві.

Ключові слова: Воскресіння Христове, художньо-літературна трансформація, цитата, алюзія, ремінісценція, алегорія, символ.

Донедавна у наукових студіях про поезію Григорія Сковороди (1722–1794) домінував розгляд його філософських та соціально-побутових віршів. З ідеологічних міркувань замовчувалося, з яких «зерен» постав «Сад божественних пісень», у дусі атеїстичного світогляду підносилася думка про негативне ставлення Сковороди до Біблії. Дослідники творчої спадщини філософа і поета останнім часом неспростовно довели специфіку його «барокового богомислення» [5], та й сам Сковорода у повній назві віршової збірки, створеної протягом 1757 – 1785 років, однознач-

но вказував на джерело своїх віршів: «Сад божественных пѣсней, прозябшій из зерн Священнаго Писанія». Крім «пісень» світського характеру, яких тут не так і багато, у ній розміщено вірші, приурочені Різдву та Великодню, що було традиційним для української поезії XVII–XVIII ст. Особливе місце займає тут великодня тема, яка і буде розглянута у цій статті, щоб повніше представити багатогранність поетичних творів Григорія Сковороди.

Воскресінню Христовому присвячена «Пісня 7-а», на що вказує й епіграф – цитата з

Матвія: «Единонадесять ученицы идоша в Галилею на гору, тамо же повелѣ им Исус». Сталося це вже тоді, коли Ісус воскрес і почав являтися своїм учням, повчаючи і наставляючи їх. Автор вірша уявляє себе серед тих учнів, відчуває в собі любов Христа, наче «дивный пламень», і ладний усе перебороти заради цього відчуття:

Пусть весь мір отбѣжит!

Я буду в тебѣ жить, о Исусе! [2, 38]

Ця готовність ліричного героя повністю віддатися животворній вселюдській любові, яка струменить від Христа, породжує екзальтацію, виражену у схвильованих словах: «Веди мене с тобою в горній путь на крест». У розумінні Сковороди «горній путь» – дорога до себе, яку слід здолати у труднощах і стражданнях, але вона є сенсом людського життя. У «Пісні 2-й» поет, протиставляючи гори «земляним містам» (це профанний, марний простір), малює ідилічну картину кінцевої мети «горнього путі»: на горах «правда живет свята», там «покой, тишина од вѣчних царствует лѣт». Смысл «горнього путі» – «даби ти виспрѣ возлетѣл», тобто рух угору, який мислиться поетом хоч і важким, проте єдиним, аби залишити «земни печали и суетность мірских дѣл», – так розгортається алегорія «горнього путі» [2, 35]. «Рад я жить над горою, – заявляє поет, відкидаючи земну марноту: – Брошу долню персть».

Парадоксально звучить рядки: «Смерть твоя – мнѣ живот, / Желчь Твоя – сластей род, о Исусе!». Але в цьому парадоксі, побудованому у вірші на антитезі, є свій животворний смысл: смертна жертва Христа відкрила шлях до праведного життя багатьом людям, а його смертна мука очистила від гріховної скверни. Цей парадоксальний ряд, що містить алюзії на великодній сюжет, продовжено: «Язвы Твои суровы – то моя печать, / Вѣнец мнѣ Твой терновый – славы благодать». Поет вдається до алегорії, взятої із побутового життя селян, щоб увиразнити думку про нескінченну діалектику переходів зі старого у нове:

Зерно пшенично в нивах естли согніет,

Внѣшность естли нежива, нов плод
внутрь цвѣтет [2, 38].

Сковорода вбачав можливість духовних перетворень передусім у людській душі

(«внутрѣ»), і ці перетворення інспіруються зовні, як-от розп'яття тіла Христа. Ліричний герой готовий бути розп'ятим, як Ісус («сраспи мое тѣло, спригвозди на крест»), аби піднятися душею до Христової віри: «Пусть буду звнѣ не цѣлой, дабы внутрь воскрес. / Пусть внѣшний мой изсхнет, / Да новый внутрь цвѣтет» [2, 38 – 39].

Ідея «внутрішньої людини» у філософії Сковороди спирається на вчення про *видиму* і *невидиму* суть природи. Видиме філософ окреслює як матерію, як тінь природи невидимої, під якою розуміє суть видимого. «Видиме й невидиме поєднано в будь-якій речі так, як людська та Божа природи в Христі, – зазначав Л. Ушкалов, – тож суть цього поєднання можна описати лише за допомогою парадоксальних термінів христологічного догмату. Діалектика матерії та форми постає тут перманентним актом *creation ex nihilo* [творення з нічого], тобто безконечним процесом з'яви речей (...) Така онтологічна модель – платонівська. Тим часом платонічний універсалізм метафізики Сковороди наскрізь пройнятий духовним досвідом християнства» [4, 37].

Ще один символ Христа зринає у цьому вірші: «О новый мой Адаме!». Чимало різдвяних та великодніх творів XVII–XVIII ст. розпочиналися згадкою про гріхопадіння перших людей Адама і Єви, оскільки народження, смерть, воскресіння і визволення грішників із пекла Ісусом Христом – «милість божа», про яку ще раз нагадувалося вірянам. Та й апокрифічна легенда про те, що хрест, на якому розп'яли Ісуса, стояв на черепі Адама (до речі, Голгофа означає «Череповище»), символізує зв'язок старого і нового часів. Можливо, Сковорода покладався, мовлячи про Адама, на висловлювання із Біблії: «Адам, – каже апостол Павло, – є образ майбутнього» (Послання Павла до римлян, 5:14), тобто Ісуса Христа. У Першому посланні до коринфян Павло стверджує: «Перша людина – з землі, земна, друга людина – із неба Господь» (15:47); «Так, як в Адамі вмирають усі, так само в Христі всі оживуть» (15:22).

«Пісня 8-а» також приурочена Воскресінню Христовому. Епіграфом («зерном») до твору є посилення на пророка Захарія («Бѣжите на горы!» – 14:15), пророка Іони

(«Востани, спяй!» – 1:6) та пророка Ісайї («Покой даст Бог на горѣ сей – 25:10).

Образ гори, задекларований в епіграфі, тут асоціюється з горою Голгофою, де було розп'ято Ісуса Христа. Саме стражданням Спасителя і відведена основна увага поета, який, ідучи за традиціями пасійної (лат. *passio* – страждання) літератури, творить свій вірш про муки Христа. Він їх зображує рельєфно, оперуючи образами, запозиченими із євангельського сюжету: «Объяли вокруг мя раны смертоносны», «Бодет утробу терн болѣзни твердый», «А жажда жжет внутрь, насыщена гадом и всяким ядом» [2, 39]. До авторських інтенцій належить образ загальної атмосфери, яка запанувала на Голгофі під час розп'яття Ісуса: «Найде страх и тма. Ах година люта!». Страту Христа ліричний герой переживає як власну трагедію: «Скорбна душа мнѣ, скорбна даже к смерти».

У контексті цієї «пісні» не зовсім яким видається образ оленя, який мчить напиться у гори: «Так африканській страждает елень скорый; / От птиц быстрѣ пить спѣшит на горы». Не тільки у цьому творі, а й у філософських діалогах Сковорода неодноразово звертався до образу оленя, який скаче в гори до чистих джерел. У міфах давнього часу олень був символом сонячного божества, у християнських творах та легендах іноді вважався символом Христа. Поширеним було його зображення на візантійських мініатюрах та у житіях святих [3, 56–118]. Думається, що у творі Сковорода образ оленя символізує авторське «я», яке прагне вирватися зі страждань на Голгофі, які щоразу переживаються при згадці про муку Христову, і торкнутися цілющих джерел Учителя, тож знову зринає алегорія «горнього путі», наявна у «Пісні 7-й».

Водночас ліричний герой не прагне піднятися на якісь інші гори, а саме на Голгофу, де і є оті цілющі джерела: «Я на Голгофу поскорій поспѣю, / Там висит врач мой меж двою злодѣю». Це – ремінісценція із євангельських канонічних текстів, де сповіщається, що Ісус був розп'ятий поміж двома злодіями (Матвій, 22:38; Марко, 15:32; Лука, 23:39-43; Іоанн, 19:18). Інша ремінісценція вказує на те, «Іоанн здѣ при крестѣ рыдаєт! Крест

лобызает». Про присутність на страті учня Христа Іоанна йдеться лише в Євангелії від Іоанна, однак його ридання і цілування хреста – домисел Сковорода, оскільки в Євангелії лише сказано, що Ісус довірив учневі опікуватися своєю матір'ю. Проте важливим моментом у вірші є визнання Христа лікарем («врач»), що конотується у завершальній строфі: «Даждь спасительну мнѣ цѣлбу в сей страсти, / Не даждь вѣк пасти». «Врач – Спаситель» – художня паралель, яка відкрилася не лише Григорію Сковороді. Вперше слово «Спаситель» вжите Лукою (2:11) та Іоанном (4:42), і тлумачення цього слова (власне, переклад із гебрійської мови імені Ісус) викладене у Матвія: ангел уві сні провістив Йосипові, що Марія «вродить Сина, ти ж даси йому ймення Ісус, бо спасе Він людей своїх від їхніх гріхів» (1:21). Слово «врач» (лікар, цілитель) перший раз згадується у Книзі Буття: «І звелів Йосип рабам своїм лікарям забальзамувати його батька» (50:2). У Біблії є чимало вказівок на мистецтво лікування хвороб, особливо схвально говорить про лікарів у Книзі Ісуса, сина Сірахового (38:1-18). Образного, переносного значення набуває це поняття у євангельському тексті, зокрема Матвій передає слова Ісуса, сказані фарисеям, котрі запитали «Чому то Вчитель наш їсть з митниками та грішниками?»; «А він це почув і сказав: “Лікаря потребують не здорові, а слабі (...) Бо я не прийшов кликати праведних, але грішників до покаяння”» (9:10-13). Приблизно у такому значенні тлумачить лікарство Лука, зображуючи, як Ісус прибув до Назарету, але його холодно прийняли земляки, не вірячи його проповіді. Тоді він мовив знамениту фразу: «Лікарю, уздоров самого себе!» (4:23), маючи на увазі духовне здоров'я тих, хто живе в Назареті.

У Сковорода, звичайно, паралель «Врач – Спаситель» має символічне значення, ближче до християнської традиції, однак поет у своєму вірші увиразнює і конкретизує потребу своєї душі: зцілитися, очиститися через катарсис, що стався через уявне перебування під хрестом із розп'ятим Ісусом на Голгофі; зміцнити свою віру, щоб не впасти у житті і витримати усі випробування, як витримав їх Син Божий.

Ремінісценцією на канонічні євангельські тексти можна вважати «Пісню 15-у» Григорія Сковороди, хоч і ній ідеться про Велику суботу, тобто день між фізичною смертю Ісуса («Страсною п'ятницею») і неділею, коли зранку мироносиці не виявили у гробниці тіло Христа, а ангел сповістив їм, що Христос воскрес. Матвій та Марко обходяться лаконічним повідомленням «як минула субота», а Лука зазначив, що мироносиці увечері в п'ятницю «наготували пахоців і мира, а в суботу, за заповіддю, спочивали» (23:56). «За заповіддю» – то мається на увазі звичай юдеїв облишати будь-яку роботу у суботу, присвячуючи цей день встановленому Богом спокою: «А день сьомий [субота в юдеїв вважалася сьомим днем у тижні, а неділя, коли воскрес Ісус, першим] – субота для Господа, Бога твого: не роби жодної праці ти й син твій, та дочка твоя, раб твій та невілница твоя, і худоба твоя, і прихोцько твій, що в брамах твоїх» (Вихід, 20:10). Так що субота у євангеліях залишилася порожньою, без усяких справ, що спонукало Сковороду порозмірковувати про цей день: яким він міг бути – між смертю та воскресінням.

Уява поета малює картину, яка нікому із земних та смертних ніколи не відкривалася: «Лежиш в гробу, празднуєш суботу» [2, 46]. Як відомо, наприклад, із Євангелія від Матвія, Йосип з Ариматеї випросив у Пілата мертве тіло Ісусове, «обгорнув його плащаницею чистою і поклав його в гробі новому своїм, що був витесав у скелі» (27:59-60). Оскільки «до дверей гробових привалив він великого каменя», то ніхто не міг покійника побачити ні вночі, ні в суботу, крім, звичайно, поетової уяви. «Празднуєш субботу» – це в жодному разі не вказівка на «святкування» (в сучасному розумінні), бо це слово означає «вільний, марний, порожній, зайвий», тож суботній день – вільний від роботи, однак Сковорода вважав, що Ісус до цього мав «труд тяжкий», зрошений «кровавим потом», натякаючи таким чином на його

страждання і криваві муки в останні дні земного життя, яке завершилося розп'яттям на Голгофі. Тепер «князь никоих дїл не імїет», облишивши земні справи, бо став «князем сего міра, что всїми владїет». Поет веде мову про те, називаючи Ісуса традиційним на Русі титулом «князь», що Син Божий у суботу невидимо перейшов у новий вимір існування – вічного і славного, сповненого великої любові до звичайної людини. Ісуса названо ще й «сином Давидовим» (це рефрен у «пісні», заключний рядок строфи). Таке найменування може видатися некоректним, однак Сковорода, очевидно, дуже уважно читав першу главу Матвієвого Євангелія, яка називається, за першими рядками, «книгою родоводу Ісуса Христа, сина Давидового». У цій главі родовід Ісуса виводиться від Авраама і доходить до Якова, котрий «породив Йосипа, мужа Марії, що в неї родився Ісус, званий Христос» (1:1:16). Лука уточнює, що через перепис населення Йосип пішов з вагітною Марією із Галілеї, міста Назарета, «до Юдеї, до міста Давидового, що зветься Віфлеєм, бо походив із дому та з роду Давидового, щоб йому записатись з Марією, із ним зарученою» (2:4-5). Але, ясна річ, «син Давидів» у Сковороди – символічний образ, який вказує на древність роду Ісусового, та водночас підкреслює, що він започаткував «новый род побїды», до якого прагне примкнути і сам автор, наслідуючи Христа: «Дажь мнї ходить в Твої слїды», «убій тїлесну и во мнї работу! / Дажь мнї с Тобою праздновать суботу».

Звернувшись до великодньої тематики, Сковорода виявив свою прихильність до літературних традицій, які склалися на той час в українському письменстві. Водночас йому вдалося не тільки глибше і проникливіше, лірично пережити вікопомну подію, що сталася на Голгофі, а й надати їй особистісного звучання, опертого на індивідуальну світоглядну та художню манеру поетичного мистецтва.

Список використаних джерел

1. Біблія, або Книги Святого Письма Старого й нового заповіту із мови давньоєврейської та грецької на українську наново перекладена. Київ, 1993, 867 с.
2. Сковорода Григорій. Вірші. Пісні. Байки. Діалоги. Трактати. Притчі. Прозові переклади. Листи / Упоряд. і прим. І.В. Іваньо. Київ: Наук. думка, 1983, 540 с.

3. Сумцов Н. Культурные переживания. Олень в произведениях народной словесности и искусства // *Киевская старина*, 1889, Кн. 1, с. 56 – 118.
4. Ушкалов Л. Сковорода та інші: Причинки до історії української літератури. Київ: Факт, 2007, 520 с.
5. Ушкалов Л. Українське барокове богомислення. *Сім етюдів про Григорія Сковороду*. Харків: Акта, 2001, 218 с.

References

1. Biblia, abo Knyhy Sviatoho Pysma Staroho i Novoho zapovitu iz movy davnoi evreiskoi ta hretskoi na ukrainsku perekladena. Kyiv, 1993, 867 s.
2. Skovoroda Hryhorii. Pisni. Baiky. Dialohy. Traktaty. Provy pereklady. Lysty / *Vporiad. i prim. I.V. Ivanio*. Kyiv: Nauk dumka, 1983, 540 s.
3. Sumtsov N. Kulturnie perezhivanyia. Olen v proyzvedenyiah narodnoi slovesnosti y ysskustva // *Kyevskaia staryna*, 1889, kn. 1, s. 56 – 118.
4. Ushkalov L. Skovoroda ta inshy prychnyky do istorii ukrainskoi lyteratury. Kyiv: Fakt, 2007, 520 s.
5. Ushkalov L. Ukrainske barokove bohomyslennia. *Sim etyudiv pro Hryhoriia Skovorodu*. Kharkiv: Akta, 2001, 218 s.

ОКСАНА САВЕНКО

Zhytomyr

EASTER POEMS BY GRYHORIIY SKOVORODA

In the article on the example of some poems from the collection " Garden of divine songs" of Gryhoriy Skovorody explores artistic interpretation of the poet, one of the main events in the history of Christianity – the resurrection of Christ. The author resorts to biblical quotations, allusions, reminiscences, transforming Easter story in innovation image and motives inherent in his creative manner.

Turning to Eater Skovoroda found their commitment to the literary traditions that prevailed at that time in Ukrainian writing.

Key words: artistic and literary transformation, quote, allegory, allusion, symbol, reminiscence.

ОКСАНА САВЕНКО

г. Житомир

ВОСКРЕСЕНСКИЕ СТИХОТВОРЕНИЯ ГРИГОРИЯ СКОВОРОДЫ

В статье на примере некоторых стихотворений из сборника «Сад божественных песней» Григория Сковороды раскрыто художественное осмысление поэтом одного из главных событий в истории христианства – Воскресения Господнего. Автор прибегает к библейским цитатам, аллюзиям, реминисценциям, трансформируя воскресенский сюжет в новаторские образы и мотивы, присущие его творческой манере. Обратившись к воскресенской тематике, Сковорода показал свою приверженность к литературным традициям, которые сложились на то время в украинской литературе.

Ключевые слова: Воскресение Христово, художественно-литературная трансформация, цитата, аллюзия, реминисценция, аллегория, символ.

Стаття надійшла до редколегії 29.03.2018

УДК 821.161.2 – 6.09

ОКСАНА СВИРИДЕНКО

м. Переяслав-Хмельницький

o.svyrydenko@ukr.net

ЛИСТ ЯК ЖАНР РОМАНТИЧНОЇ НАУКОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Аналіз теоретичного доробку романтиків засвідчив, що в добу романтизму найбільш пріоритетною формою для наукової статті була епістолярна форма. Зазначається, що ця форма не регламентувала параметри вияву авторського «я» у науковій студії, що цілком відповідало романтичній настанові на абсолютну свободу творчості. Увагу романтиків-науковців до епістоли слід також виводити з культу природної форми, який пропагувався у романтичну добу. Ведеться мова про суголосність творчих пошуків українських та західноєвропейських романтиків. Наголошується, що актуалізація жанру листа в українській практиці була зумовлена також контекстуальним виміром національної нестабільності.

Ключові слова: лист, жанр, епістолярна форма, наукова література.

Інтерес до письменницького епістолярію, до епістолярної традиції в українській літературознавчій науці в останні десятиліття невинно зростає йдеється насамперед про монографічні праці Г. Мазохи, А. Ільків, В. Кузьменка, В. Назарука, які в своїй сукупності прописують історію української епістолярної традиції від давнини до сучасності. При цьому епістолярна практика українських романтиків фактично так і не стала об'єктом зацікавленості дослідників. Винятком може слугувати хіба що дослідження А. Ільків «Інтимний дискурс письменницького епістолярію другої половини XIX – початку XX століть», у якому проаналізовано епістолярій М. Костомарова, П. Куліша, Т. Шевченка. Утім, у полі зору дослідниці перебуває лише такий жанровий різновид листа, як лист інтимний. При цьому жанровий діапазон романтичного епістолярію надзвичайно широкий та своєрідний. У романтиків, які керувалися принципом абсолютної свободи творчості, йшлося про пошук вільної форми для такої ж вільної думки, що зумовило актуалізацію епістоли, коли мовилося, наприклад, про вибір форми для наукової статті. Подібні тенденції, започатковані в українській науковій думці М. Максимовичем, частково простежує сучасний дослідник В. Короткий. Утім, лист як жанр романтичної наукової літератури залишається фактично недослідженим, що й зумовило вибір теми пропонованого дослідження, мета якого – проана-

лізувати специфіку епістолярної практики романтиків.

Як зазначає Н. Копистянська, «розвиток літератури завжди дуже тісно пов'язаний із розвитком науки і філософії свого часу. А самі письменники дуже часто проявляють себе і як науковці, і як філософи. Романтиків цікавили передусім історичні та філологічні науки, зокрема фольклористика, розквіт якої припадає на початок XIX століття» [4, 292]. Погоджуючись із спостереженнями дослідниці, слід зазначити, що в добу романтизму існував своєрідний симбіоз науки й літератури, зумовлений романтичними теоріями. Протиставляючи класицистичному принципу «наслідування природи» та античності принцип наслідування національного духу, розглядаючи літературу як можливість художньо ідентифікувати свою націю, романтики спрямовують свою творчу діяльність на студіювання джерел національного духу, тих пам'яток, які цей дух фіксують у діахронії та синхронії.

У добу романтизму з-під пера українських романтиків постає низка наукових праць, які стосувалися історії, фольклористики, мовознавства та інших народознавчих (у романтичному розумінні) наук. Це були також праці, які стосувалися філософії, що пов'язувалося зі спробами теоретично осмислити романтичні теорії. При цьому романтизм «стилізує» (Я. Гарасим) науку. Романтичному науковому мисленню, як зазначає

Р. Габітова, притаманна форма поетичних філософем, висловлювань, афоризмів та фрагментів [2, 5]. Метафоричність наукового вислову романтиків, які керувалися принципом абсолютної свободи творчості, не вкладалася в академічні рамки наукової статті чи трактату. Романтичний хід думок налаштовував науковців-романтиків на пошук більш вільної і розкутої форми, яка б не регламентувала параметри вияву авторського «я» у науковій студії.

Аналіз теоретичного доробку романтиків свідчить, що наприкінці XVIII - на початку XIX ст., коли йшлося про вибір форми для наукової статті, найбільш пріоритетною ставала епістолярна форма. Як зазначає О. Вайнштейн, на рівні способу мислення й викладу матеріалу романтики орієнтувалися на ірраціональних філософів усіх часів, починаючи від Плотіна і закінчуючи Шефтсбері. Як результат, вони тяжіли до розкутого, м'якого мислення з ігровим підтекстом, тобто мислення, яке відкидало жорсткі, логічні ходи [1, 14]. Як зазначає дослідниця, сама тогочасна культурна ситуація максимально сприяла пошуку нових форм самовираження: в міру розпаду старих риторичних форм у літературі та публіцистиці зростає вага і значення так званих вільних, маргінальних жанрів, до яких належить і епістола. Ці жанри виявилися ідеальним вмістилищем для найрізноманітніших романтичних роздумів та імпровізацій, гіпотез і проектів, оскільки давали автору повну формальну свободу, а водночас зберігали найтісніший зв'язок з життям. У маргінальних жанрах (листи, щоденники, мемуари, замітки на полях, есе, записні книжки, промови, застольні бесіди, конспекти, нотатки тощо) романтичний дух відчував себе так, ніби опинився у своїй власній домівці, а тому максимально експлуатував усі потенції цих жанрів [1, 46].

На думку В.Кузьменка, тенденція до використання епістолярної форми дається взнаки упродовж усього XVIII століття й зумовлюється впливами «Перських листів» Ш. Монтеск'є [3, 47]. Романтиків не обійшли також впливи авторитетного серед них Г.-Е. Лессінга, який виступив автором «Критичних листів», а також «Листів антикварного змісту». Це ж сто-

сується і Ф. Шіллера з його «Листами про естетичне виховання» та цілої низки інших наукових студій, писаних в епістолярній формі. В українській епістолярній практиці (наприклад, у Г. Сковороди) також існувала традиція, яка орієнтувала на використання епістолярної форми для наукових викладів.

Увагу романтиків-науковців до епістоли слід також виводити з культу природної форми, який пропагувався у романтичну добу. Теоретичним і практичним підтвердженням цієї тези може слугувати лист Ф. Шлегеля «Про філософію. До Доротеї» (1798). Ф. Шлегель виступає у цій статті своєрідним посередником, який хоче в простій, природній формі донести до читачок журналу непрості для розуміння філософські теорії, насамперед ті, які були висловлені в «Розмовах про релігію» Ф. Шлейєрмахера. Конкретизуючи задуманий проект, він розмірковує про ті можливі способи, за посередництвом яких можна було б зробити твори Платона, Канта чи іншого філософа зрозумілими й доступними для широкого загалу. При цьому Ф. Шлегель констатував, що формою, за допомогою якої можна загальнодоступно подати складні філософські вчення, є форма повідомлення (листа) [10, 356].

На можливостях листа як жанру наукової та науково-популярної літератури Ф. Шлегель наголошував й у «Розмові про поезію» (1800). За задумом Ф. Шлегеля, фігуранти «Розмови про поезію» ведуть запальні літературні дискусії. Керуючись романтичною настановою «безсистемної системності» [1, 46], вони вирішують впорядкувати свої розмови: Амалія пропонує, щоб кожен спершу записував свої міркування і вже згодом зачитував їх перед присутніми. Таким чином, «Розмова про поезію» перетворюється на різножанрову «рапсодію», у якій діалоги присутніх переплітаються з їхніми «повідомленнями» (йдеться про «замітки», «лист», «рукопис», «промову» тощо) на літературні теми. Першим із повідомленням виступає Андреа, який зачитує свій «рукопис» під назвою «Епохи мистецтва поезії». Другим із-поміж усіх присутніх слово бере Людовіко, проголошуючи свою «Промову про міфологію». Четвертий – Марк – зачитує свої *замітки* про особливості стилю

Й.-В. Гете. Третім виступає Антоніо, який, за його ж таки переконанням, приготував для присутніх «більш легку страву» [10, 397] – лист, а саме «Лист про роман».

До епістолярної форми як форми викладу наукових ідей зверталися й інші німецькі романтики. Йдеться, зокрема, про А.-В. Шлегеля, автора «Листів про поезію, просодію та мову», Л. Тіка, автора «Коротких листів про Шекспіра». У цьому ж таки контексті прикметною є праця А.-Л.-Ж. де Сталь «Лист щодо характеру і творів Жан-Жака Руссо».

Лист як форма для наукової статті надзвичайно плідно використовувався і українськими романтиками. При цьому, за спостереженнями В. Короткого, засновником такого своєрідного і нового для тогочасної України напрямку епістолярної традиції став саме М. Максимович, який започаткував спілкування в формі наукових статей і послань, що були присвячені певним подіям чи фактам та адресовані конкретним кореспондентам [5, 16]. Це були, як зазначає О. Холодняк, науково-полемічні статті у формі листів, одна частина яких співвідносилася з публіцистичним, інша – з науковим стилем [11, 62].

Слід зазначити, що аналіз чималого масиву науково-полемічних статей М. Максимовича, які були витримані в епістолярній формі, дає підстави стверджувати, що полемічне, критичне начало присутнє як в публіцистичних, так і в наукових листах, проте в різній мірі та проявах. Так, наукові листи українських романтиків, у тому числі й М. Максимовича, у тогочасній Україні, яка була позбавлена власної державності, а відтак і власних наукових інституцій, були альтернативною формою існування української науки. Опубліковані на шпальтах тогочасної періодики, ці епістоли набирали статусу відкритих листів, що додавало їм резонансу, й у цілому були скеровані на заперечення імперських версій тлумачення українського питання, доводили існування давньої, самобутньої, неперервної української традиції.

У контексті наукових листів М. Максимовича привертає увагу його стаття «Письмо о философии» (1833). Аналізуючи епістолярну практику М. Максимовича, В. Короткий зауважує, що романтик виховувався на зразках листування М. Карамзіна, К. Батюшкова,

В. Жуковського, які «акумулювали епістолярні, переважно західноєвропейські, традиції епохи» [6, 11]. Тобто дослідник наголошує на опосередкованих впливах західноєвропейської епістолярної традиції на епістолярну манеру М. Максимовича. Утім, аналіз епістолярної спадщини цього романтика дає підстави стверджувати, що йшлося про прямі впливи епістолярної практики представників західноєвропейського романтизму на ті епістолярні традиції, які закладатиме в Україні М. Максимович. Невідомо, чи став для М. Максимовича безпосереднім жанровим орієнтиром лист Ф. Шлегеля «Про філософію. До Доротеї», адресований Доротеї Фейт й опублікований у 1799 році в часописі «Атенеум», проте подібність поміж цими двома студіями більш ніж помітна.

До жанру листа-статті М. Максимович звертається і в 1842 році, коли на шпальтах «Киевлянина» (1842, кн. II) публікує відкритий лист на адресу Г. Квітки-Основ'яненка «О правописании малороссийского языка». Цією статтею М. Максимович фактично долучився до тієї «правописної дискусії», яка точилася в Україні впродовж першої половини XIX століття. Фактично це була відповідь на лист Г. Квітки-Основ'яненка на адресу редактора часопису «Маяк». Отримавши відповідний номер часопису, у якому було вміщено листа Г. Квітки-Основ'яненка з висвітленням правописного питання, М. Максимович вирішив на «печатное» відповісти «печатно». Тобто М. Максимович, на перший погляд, прагне до розгортання правописної полеміки. Утім, у його відкритому листі майже відсутні критично-полемічні моменти (хоча він і закидає О. Павловському, що той створив такий правопис, який краще взагалі було не створювати). М. Максимович дискутує надзвичайно виважено й толерантно, адже це було дискусія поміж «своїми», тобто українцями-патріотами, які не мали ставати на шлях взаємопоборення. Увесь лист – це наукова стаття, у якій М. Максимович викладає свої погляди на правописне питання, довкола якого українські патріоти «ходять, але не сходяться» [9, 327]. Адресант аналізує правописні манери І. Котляревського, П. Гулака-Артемовського, І. Вагилевича, Й. Левицького, здійснюючи водночас екскурси до текстів

часів Київської Русі (йдеться насамперед про «Повчання» Володимира Мономаха). У цій кореспонденції М. Максимович демонстрував свою свідому національну позицію в питаннях унормування українського правопису, який має ґрунтуватися на національних традиціях [9, 313].

В епістолярній спадщині М. Максимовича знаходимо також низку листів-статей та листів-зімонок на історичну тематику. Фактично всі вони були написані різним адресатам у 1845–70-ті роки, тобто в той період, коли М. Максимович фактично вже перебував у повній ізоляції, був відірваний від наукового життя і за посередництва цих листів намагався налагодити академічну кореспонденцію. Такими є «Заметки о первых гетьманах козацких и первых полковниках прилуцких (Письмо к Н. А. Маркевичу)» («Москвитянин», 1849, №9). Цей лист М. Максимовича став реакцією на опубліковану на сторінках московських «Чтений» статтю М. Маркевича про козацьких полковників. Адресант надзвичайно високо ставив нове дослідження М. Маркевича, завдяки якому до наукового обігу було введено нові імена полковників Прилуцького полку. М. Максимович закликав М. Маркевича працювати в галузі історичного краєзнавства, тобто працювати над створенням детальної історії Прилуцького полку та його сотень, пов'язуючи при цьому свою настанову з потребою акцентування давності та тягlosti української історії. У цьому листі він знову повертається до відстоювання права України на киево-руську спадщину, немов проміж іншим закидаючи адресату, що біля Прилук сам Мономах зустрічався з половцями [7, 321].

Як зазначає О. Ясь, саме ця «орієнтація на подробиці, деталі, а, за великим рахунком, на індивідуальне й особливе, спричинилася і до специфічної репрезентації результатів наукових студій у вигляді окремих фрагментів – невеличких розвідок, зімонок, рецензій тощо». Така орієнтація, на думку дослідника, була властива творчості не лише М. Максимовича, але й інших українських романтиків 1830–50-х років. «Однак, найповніше фрагментарне представлення історії побутує саме у студіях ученого-відлюдника з Михайло-

вої гори. Ця констатація нав'язує певні аналогії з німецькою романтикою, зокрема з відомими «Фрагментами» Новаліса чи «Атенеїськими фрагментами» Фрідріха Шлегеля тощо. Наведене порівняння не є відповідним щодо форми праць, які у випадку німецьких романтиків репрезентовані у вигляді низки афористичних висловлювань чи дрібних заміток-есе. Проте таке співставлення є достатньо адекватним стосовно функціонального призначення. Тим паче, що фрагмент є незавершеним, синкретичним і, водночас, аморфним за своєю жанровою природою. Він інспірує уяву читача, надає викладу динамічності та діалогічності, зрештою продукує багатоголосся і різні смислові шари. На вибір фрагментарної форми представлення малоросійської минувшини суттєвий вплив справила і зміна статусу М. Максимовича з академічного вченого на приватного дослідника-інтелектуала, що сталася після остаточного завершення його університетської кар'єри у 1845 р.» [12, 169].

У доробку М. Максимовича можна виокремити низку листів, які представляють історико-топографічний нарис. Поява такого різновиду була зумовлена романтичною парадигмою творчої діяльності М. Максимовича, який демонстрував неабиякий науковий інтерес до національної своєрідності України в найрізноманітніших проявах. Листи, про які йдеться, були адресовані М. Погодіну й писалися (особливо ті, що стосувалися Києва) на його прохання. Таким є, наприклад, «Письма о Киеве», у яких лист п'ятий – це фактично опис гори Щекавиці, а лист шостий – опис Литовського замку у Києві. У подібній манері витримано також лист «О десяти городах и некоторых селах древней Украины», адресований М. Погодіну й опублікований у «Москвитянине» (1854, №1).

Форму наукової статті мав також лист М. Максимовича до російського історика та археографа М. Барсукова «О фодудиях», опублікований на сторінках «Летописи занятий Археологической комиссии» (1871, випуск 5). Лист було написано на прохання самого М. Барсукова, а також на прохання пана Палаузова (очевидно, йшлося про російського історика С. Палаузова), які просили

М. Максимовича, науковця і знавця старовини, дати своє тлумачення слова «фодудія». Тож лист вийшов схожим на енциклопедичну статтю і саме в такій якості був опублікований на сторінках «Летописи».

У подібній науковій манері витримано листи М. Максимовича до графа О. Уварова, онука гетьмана Розумовського й російського археолога, організатора археологічних з'їздів у Москві. Хронологічно першим є лист М. Максимовича на адресу О. Уварова, датований 22 січня 1869 року, у якому він інформує про те, що братиме участь у роботі з'їзду «издалека», тобто дистанційно, за посередництвом наукових кореспонденцій. Перший подібний лист М. Максимовича було присвячено одному з дискусійних питань, яке планували розглянути учасники з'їзду: «сохранились ли остатки древнего вала, уже бывшего при Владимире святом южнее Киева, на границе земли печенигов, и в каком виде» [8, 340]. У своєму листі М. Максимович подає детальний опис цього валу, а власне Великого валу та Малеого валу, які були закладені біля Переяслава у X столітті, посилаючись при цьому і на свідчення Нестора-літописця, і на свідчення закордонних очевидців, які бували в Україні наприкінці X-на початку XI століття, а водночас доповнюючи свою розповідь сучасними науковими архітектурними пейзажами.

До цієї групи листів (тобто листів-наукових повідомлень) належить також лист М. Максимовича «О предметах древности, сообщенных автором в музей Московского Археологического общества (Письмо графу А. С. Уварову)» від 27 січня 1869 року. Увесь лист – це не просто реєстр предметів старовини (старовинні мідні стріли, дрібні уламки мозаїки Софії Київської, келеп, тобто металевий молоток на палиці), які адресант передавав музею для експонування на період роботи археологічного з'їзду. Це водночас мікрокоментарі на теми української історії.

Інший із листів, адресованих О. Уварову як організатору археологічного з'їзду, – це об'ємний лист «О значении имени «Троян», упоминаемом в «Слове о полку Игоря». Лист датовано від 12 лютого 1869 року (Михайлова гора). 18 березня 1869 року цей лист, як і попередній, було зачитано під час засідання

першого Археологічного з'їзду в Москві, а згодом опубліковано у першому томі матеріалів з'їзду. У цьому листі М. Максимович позиціонував себе як «старый любитель» «Слова про Ігорів похід», якого обурювало свавільне поводження сучасних видавців із цією пам'яткою. Він мав на увазі російського археолога, лінгвіста, перекладача, члена-кореспондента Петербурзької Академії наук О. Вельтмана та російського археографа й філолога, що на той момент керував однією із кафедр Московського університету (пізніше – ректор цього університету), М. Тихонравова. І О. Вельтман, і М. Тихонравов, видаючи в одному й тому ж 1866 році «Слово про Ігорів похід», допускали, за словами М. Максимовича, один і той «острацизм» стосовно цієї пам'ятки. Прагнучи оминати «темні місця» цього твору, обидва видавці вносили у нього свої корективи, що, на думку М. Максимовича, було неприпустимо. Фактично, своїм листом на адресу О. Уварова, який планував роботу першого археологічного з'їзду, М. Максимович окреслював одну з проблем, довкола якої могла б розгорнутися дискусія його учасників. «Я ображаюсь к вам с вопросом: что такое земля Трояная и тропа Трояная, упоминаемые в этой песне?... Вопрос об этих двух историко-географических местностях не новый, но я нахожу его подлежащим новому обсуждению». Аргументом для М. Максимовича стає той факт, що і М. Тихонравов, і О. Вельтман «хотя и различными путями, но заодно, устраняют из нее (пам'ятки – О. С.) славное имя Трояна, при чем уже и земле, и тропе трояновым придается утратить свое собственное значение и обратиться: по Вельтману – в Краяни, а по Тихонравову – в Бояни» [8, 426]. Тож М. Максимович просив О. Уварова озвучити під час роботи з'їзду його власні роздуми з приводу окресленої проблеми, які й викладав нижче у своєму листі, що уподібнювався відтак до наукової статті. М. Максимович оголошує себе в цьому питанні прихильником версії М. Карамзіна, який у «Історії держави Російської», дав відповідь на питання про те, хто є той Троян, про якого згадується у «Слові». На думку М. Карамзіна, йшлося про римського імператора Трояна, покорителя Дакії. Розвиваючи думки М. Карамзіна, М. Максимович

не лише дає тлумачення імені «Троян», але й розгортає своє версію української історії, яка сягає прадавніх «троянських» часів. За його аргументованими твердженнями, колись у Київській Русі був свій «полный, веками сложившийся, круг – мистических верований, исторических преданий, поэтических сказаний и проч. Из него лишь нечто, отрывочно и случайно, сохранилось в наших древних писаниях, особенно же в «Песни о полку Игореве», в этом живом и верном отображении того временного человека южнорусского. К числу сохранившихся в ней глубоко древних остатков принадлежит, мне кажется, и четыре упоминания с именем Трояновым, которые отношу я к тому же роднику своенародных преданий, из которого почерпнуто и Несторово сказание» [8, 427]. Малося на увазі сказання про волохів, які завоювали праслов'янські землі і змусили слов'ян відійти з придунайських земель. Далі у своєму листі М. Максимович детально й розлого аналізує етногенез слов'ян, звертаючись до найрізноманітніших історичних джерел та подій, даючи тлумачення таким поняттям, як «земля Троянова», «тропа Троянова», «века Трояновы». Посилаючись на Нестора-літописця, М. Максимович стверджував, що мешканцями Дакії, яка в 102 році була завойована імператором Трояном, були й «южнорусские славяне, угличи и тиверцы», яких учений називає безпосередніми спадкоємцями місцевих переказів про діяння Трояна, уламки яких знайшли своє відображення у «Слові про Ігорів похід». Тож так звані «темні» (для російських учених) місця у «Слові про Ігорів похід», на думку М. Максимовича, допомагали пролити світло на українську історію, яка сягає глибини віків, і утверджували думку про автохтонність української нації. Тож вилучення з цієї літературної пам'ятки згадок про Трояна та про наслідки його діянь для українського вченого, швидше за все, прирівнювалося до вилучення з української історії тих сторінок, які повістували про найдавніші часи.

Серед наукових листів М. Максимовича є листи й на літературні теми. Таким є лист «О стихотворениях Феофана Прокоповича» (від 2 березня 1872 року, надрукований у журналі «Русский архив», 1872, № 5), що був короткою рецензією на книгу І. Чистовича «Фео-

фан Прокопович и его время» (Спб., 1868). М. Максимовича, який у цілому високо оцінював працю І. Чистовича, обурював той факт, що автор книги помилково приписував йому думку про те, що Ф. Прокоповичу, окрім інших творів, нібито належить також вірш «Плач Малої Росії». Знавця національної літературної традиції, яким був М. Максимович, репліка І. Чистовича зачепила насамперед тому, що у статті «О двух стихотворениях», яка була опублікована в «Киевских епархиальных ведомостях» (1865, № 22), романтик полемізував із М. Петровим стосовно часу написання та авторства згаданої поезії. Максимович-учений аргументовано доводив, що «Плач Малої Росії» не міг бути написаний у 20-х роках XVIII століття, а був створений у надзвичайно складний для України період, який розпочався після смерті Б. Хмельницького, а саме в період гетьманства І. Виговського, орієнтовно у 1658 році, тобто за 23 роки до народження Ф. Прокоповича. Тож, дбаючи про свою репутацію, М. Максимович-науковець писав свій лист до П. Бартенева, видавця часопису «Русский архив», із метою ще раз принципово наголосити на тому, що він не вважає Ф. Прокоповича автором твору «Плач Малої Росії», а водночас нагадати науковій спільноті про те, що драма Ф. Прокоповича «Милість Божа» була «відкрита» (тобто віднайдена серед рукописів) саме ним – М. Максимовичем, і саме з його списку в 1858 році цей твір було надруковано в «Чтениях» О. Бодянським.

Таким чином, аналіз теоретичного доробку романтиків свідчить, що в добу романтизму, найбільш пріоритетною формою для наукової статті була епістолярна форма. Ця форма, будучи вільною і розкутою, не регламентувала параметри вияву авторського «я» у науковій студії, що цілком відповідало романтичній настанові на абсолютну свободу творчості. Увагу романтиків-науковців до епістоли слід також виводити з культу природної форми, який пропагувався у романтичну добу. У цілому ж слід вести мову про суголосність творчих пошуків українських та західноєвропейських романтиків. Утім, актуалізація жанру листа в українській практиці була зумовлена також контекстуальним виміром національної нестабільності, що й може стати предметом подальших досліджень.

Список використаних джерел

1. Вайнштейн О.Б. Язык романтической мысли. О философском стиле Новалиса и Фридриха Шлегеля. М.: Российский госуд. гуманитарный ун-т., 1994. 80 с.
2. Габитова Р.М. Философия немецкого романтизма. М.: Наука, 1978. 288 с.
3. Кузьменко В.І. Письменицький епістолярій в українському літературному процесі 20-50-х років ХХ століття: монографія. К.: Альфа-М, 2016. 352 с.
4. Копистянська Н.Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. Львів: Паїс, 2005. 368 с.
5. Короткий В.А., Біленький С.Г. Михайло Максимович та освітні практики на Правобережній Україні в першій половині ХІХ століття. К.: Київський університет, 1999. 387 с.
6. Короткий В.А. Життєпис мовою листів // Максимович Михайло. Листи. К.: Либідь, 2004. С. 6-18.
7. Максимович М. Собрание сочинений: В 3-х томах. К.: Типография М.П.Фрица, 1876. Том 1. 847 с.
8. Максимович М. Собрание сочинений: В 3-х томах. К.: Типография М.П.Фрица, 1877. Том 2. 524 с.
9. Максимович М. Собрание сочинений: В 3-х томах. К.: Типография М.П.Фрица, 1880. Том 3. 745 с.
10. Шлегель Эстетика. Философия. Критика: в 2-х т. М.: Искусство, 1983. Т.1. 479 с.
11. Холодняк Е.В. Стилистика писем М.А.Максимовича: дис. канд. фил. наук: 10.02.02 – русский язык / Харьковский национальный педагогический университет имени Г.С. Сковороды. Х., 2017. 267 с.
12. Ясь О. Историк і стиль. Визначні постаті українського історіописання у світлі культурних епох (початок ХІХ – 80-ті роки ХХ ст.): у 2 ч. К.: НАН України. Ін-т історії України, 2014. Ч. 1. 587 с.

References

1. Vaynshteyn O.B. Yazyk romanticheskoy myisli. O filosofskom stile Novalisa i Fridriha Shlegelya. M.: Rossiyskiy gosud. gumanitarniy un-t., 1994. 80 s.
2. Gabitova R.M. Filosofiya nemetskogo romantizma. M.: Nauka, 1978. 288 s.
3. Kuzmenko V.I. Pysmennytskyi epistolarii v ukrainskomu literaturnomu protsesi 20-50-kh rokiv KhKh stolittia: monohrafiia. K.: Alfa-M, 2016. 352 s.
4. Kopystianska N.Kh. Zhanr, zhanrova systema u prostori literaturoznavstva. Lviv: Pais, 2005. 368 s.
5. Korotkyi V.A., Bilenyki S.H. Mykhailo Maksymovych ta osvritni praktyky na Pravoberezhnii Ukraini v pershii polovyni KhIKh stolittia. K.: Kyivskiy universytet, 1999. 387 s.
6. Korotkyi V.A. Zhyttiepys movoiu lystiv // Maksymovych Mykhailo. Lysty. K.: Lybid, 2004. S. 6-18.
7. Maksimovich M. Sobranie sochineniy: V 3-h tomah. K.: Tipografiya M.P.Fritsa, 1876. Tom 1. 847 s.
8. Maksimovich M. Sobranie sochineniy: V 3-h tomah. K.: Tipografiya M.P.Fritsa, 1877. Tom 2. 524 s.
9. Maksimovich M. Sobranie sochineniy: V 3-h tomah. K.: Tipografiya M.P.Fritsa, 1880. Tom 3. 745 s.
10. Shlegel Estetika. Filosofiya. Kritika: v 2-h t. M.: Iskusstvo, 1983. T.1. 479 s.
11. Holodnyak E.V. Stilistika pisem M.A.Maksimovicha: dis. kand. fil. nauk: 10.02.02 – russkiy yazyk / Harkovskiy natsionalnyiy pedagogicheskii universitet imeni G.S. Skovorodyi. H., 2017. 267 s.
12. Ias O. Istoryk i styl. Vyznachni postati ukrainskoho istoriopsannia u svitli kulturnykh epokh (pochatok KhIKh – 80-ty roky KhKh st.): u 2 ch. K.: NAN Ukrainy. In-t istorii Ukrainy, 2014. Ch. 1. 587 s.

ОКСАНА СВИРІДЕНКО
Pereiaslav-Khmelnytskyi

LETTER AS A ROMANTIC SCIENTIFIC LITERATURE GENRE

The analysis of romanticists' theoretic studies has proved that an epistolary form was the most pervasive one for a scientific article during Romantic period. The author makes reference to the fact that this form did not restrict the ways to demonstrate author's self-image in scientific paper and this was completely appropriate to romantic directive for absolute freedom in creative activities. Romanticists-scientists' attention to epistle should be also explained by the worship of natural forms, which was promoted during Romantic period. The article is referred to the consonance of Ukrainian and Western European writers' creative explorations. It is emphasized that the significance of letter genre in Ukraine was determined by contextual factors of national instability.

Keywords: letter, genre, epistolary form, scientific literature.

ОКСАНА СВИРІДЕНКО
г. Переяслав-Хмельницький

ПИСЬМО КАК ЖАНР РОМАНТИЧЕСКОЙ НАУЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Анализ теоретического наследия романтиков показал, что в эпоху романтизма наиболее приоритетной формой для научной статьи была эпистолярная форма. Отмечается, что эта форма не регламентировала параметры проявления авторского «я» в научной студии, полностью соответствовала романтической установке на абсолютную свободу творчества. Внимание романтиков-ученых к эпистоле следует также выводить из культа естественной формы, которая пропагандировалась в романтическую эпоху. Идет речь о созвучности творческих поисков украинских и западноевропейских романтиков. Отмечается, что актуализация жанра письма в украинской практике была обусловлена также контекстуальным измерением национальной нестабильности.

Ключевые слова: письмо, жанр, эпистолярная форма, научная литература.

Стаття надійшла до редколегії 13.04.2018

УДК 821.161.2 – 3.09

РОМАН ТКАЧЕНКО, ЛЮДМИЛА ТКАЧЕНКО

tkachenkoR@3g.ua, ludonjka@ukr.net

м. Київ

КІНОПОВІСТЬ Г. МАЙФЕТА «ШУБЕРТ»: АПОЛОГІЯ КАЛІКРАТІЇ

У статті йдеться про специфіку авторської інтерпретації життя і творчості композитора Ф. Шуберта з однойменної повісті Г. Майфета у зв'язку з художньою концепцією людини і світу. Крім того, звертаємо увагу на особливості жанру, художніх засобів, які беруть участь у формуванні ідейно-художнього змісту. Стверджується, що єдиною владою, благотворний вплив якої письменник визнавав, була влада мистецтва. Висловлюємо припущення, що головним джерелом ідейного осердя твору є «Листи про естетичне виховання людини» Ф. Шиллера. Наше розуміння цього твору буде неповним без врахування широкого соціокультурного контексту, адже йдеться не лише про приватну історію, а й про дегуманізацію та деієрархізацію європейського суспільства, про зародження мистецтва ХХ ст.

Ключові слова: кіноповість, влада мистецтва, платонічне кохання, музика, біографія Шуберта, соціокультурний контекст.

На літературній карті України ХХ ст., попри багаторічну дослідницьку роботу, лишаються білі плями, пов'язані як з маловідомими постатями, так і з видатними. Відносно недавно літературознавець Л. Стороженко знайшла і опублікувала роман Б. Тенети «Загибель Анагуака», а дослідниця І. Руснак готує до друку невідомі досі романи У. Самчука «Саботаж УВО» та «Сонце з Заходу». Так склалася українська історія, що наше занебане минуле здатне дивувати не меншою новизною, ніж прийдешиє.

Відомий у 20–30-х рр. ХХ ст. літературний критик Григорій Майфет (1903–1975) під час ув'язнення в радянських концтаборах і на засланні писав прозу українською і російською мовами. Збереглися, в основному, російськомовні твори. Пошук відповіді на питання про доцільність їхнього вивчення породжує дві проблеми. По-перше, вони не належать до видатних зразків прози, однак історико-літературну цінність таки мають. По-друге, російськомовні тексти викликають сумнів у їхній належності українській літературі. Напевно, їх можна віднести до маргінальних явищ української літератури, як-от латиномовна і польськомовна поезія наших письменників ХV–ХVІІІ ст. чи російськомовна проза Г. Квітки-Основ'яненка. На нашу думку, вирішальним міг би бути наразі факт національного самоусвідомлення, з високим

ступенем вірогідності, і україноцентричний погляд на світ, що потребує подальшого вивчення.

Чи не найбільше прилучився до відродження пам'яті про Г. Майфета полтавський дослідник П. Ротач. Однак і публікації Ротача, і кількох інших авторів – це переважно спогади, нариси, загальні огляди творчості, міркування щодо літературно-критичних робіт автора «Природи новели». Натомість аналітичних матеріалів про його прозову спадщину бракує.

Проза Г. Майфета привертає нашу увагу насамперед нерадянською, сформованою у стані внутрішньої еміграції, концепцією людини. Зазвичай це виняткова особистість, яка живе у непередбачуваному, навіть ворожому світі й почувається або, ще не усвідомлюючи власну приреченість, живе і діє, ніби під дамокловим мечем. Письменник виходив з того, що жити духовним життям у дегуманізованому суспільстві – доля обраних. Найбільш репрезентабельною наразі виявляється постать митця. У художній атмосфері його доробку переплелися віяння романтизму початку ХІХ ст., декадансу «кінця віку» і фантасмагорій Ф. Кафки. На тлі літературного процесу в Україні середини ХХ ст. ці твори видаються дивацькими манівцями, альтернативною і нерозвиненою гілкою української літератури. Можливо, це одна з причин,

чому їх написано російською мовою. Авторський задум проаналізуємо з огляду на особливості інтерпретації постаті Ф. Шуберта, художніх засобів, авторських філософем.

З-поміж семи прозових творів рукописної збірки Г. Майфета «De musica» (1940) ідилія-елегія «Шуберт» вирізняється насамперед стриманою, об'єктивізованою тональністю і найбільш віддаленою в часі дією: 1820-ті рр. Любов, мистецтво, смерть – комплекс тем, які культивував Майфет-прозаїк. Але цього разу твір не закінчується смертю одного з героїв. Драма не переросла в трагедію. Протагоніст не привертає увагу екстравагантністю, перверсивними схильностями, не протиставляється загалові. У творі не трапляються звичні для письменника місогіністські пасажі. Його часопростір – це переважно співіснування непроникних істот-монад, в якому панує хаос і сліпий фатум. Натомість Франц Шуберт і його музика, що поетизує природу і побут, просте земне життя, проникливо відтворює душевний стан звичайної людини з її вірою у просте земне щастя, – каталізатор і осердя доцентрових сил твору. Однак під оманливо-елегійною поверхнею сюжету відчуються майбутні тектонічні зрушення у житті Європи.

Підзаголовок «ідилія-елегія» слугує радше настроєвим камертоном, аніж означенням жанру. Більше підстав говорити в цьому випадку про кіноповість: півсотні сторінок, списаних дрібним почерком, поділ на сцени, і найголовніше – безпосередні авторські вказівки щодо побудови кадру, закадрової музики тощо. На початку і у фіналі твору спостерігаються фрагменти з виходом у метанаративну реальність кінозалу. Маємо свідчення про захоплення письменника кіномистецтвом: спогади сучасників, написання кінорецензій, книжки про кіно в особистій книгозбірні, що знаходиться в ЦДАМЛМ України. Навряд чи автор сподівався побачити твір екранізованим, принаймні у найближчому майбутньому. Жанр кіноповісті став, певно, естетською грою, подвійною рамкою, твором у творі, засобом умовності, що підкреслював сконструйованість і деяку штучність, оперність чи, за автором, «ідилічність» героїв і універсальність ситуацій.

Повість «Шуберт» – це історія кохання великого композитора і юної княжни Марії Естергазі. Цей художній текст містить ряд відхилень від історичної правди. Всі вони підлягають художній логіці твору: показати відчуженість головного героя в середовищі аристократів і наближеність до простолюду, стиснути час, інтенсифікувати ритм подій, зробити емоційну реакцію на події миттєвою і однозначною, посилити чуттєвий аспект життя. У творі стосунки закоханих розвиваються протягом півроку, від травня до жовтня, коли Марія, за наполяганням батька виходить заміж за графа Н. Удруге Шуберт завітав до маєтку князя, отримавши листа від молодшої доньки Естергазі Стелли із запрошенням на весілля сестри.

Незадовго до цієї історії за посередництвом Антоніо Сальєрі, який випадково почув хор хлопчиків з вікон міського училища, учитель математики Шуберт потрапив до салону графині Кинської, знайшов видавця для своїх пісень, котрі вже давно наспівував простолюду на вулицях Відня, став відомим у колах аристократії.

Насправді ж входження до аристократичних кіл не було настільки несподіваним, а рецепція музики Шуберта простолюдом виявилась неоднозначною. Демонічну роль в житті композитора відіграв не А.Сальєрі, суперник Моцарта, що давав з власної ініціативи юному Шуберту уроки контрапункту (після того, як йому на очі потрапив один з перших музичних опусів початківця) ще в часи навчання останнього в конвікті при Імператорській королівській семінарії, а ровесник, поет Франц фон Шобер, котрий познайомив друга з співаком Віденської придворної опери Й.-М. Фоглем. Саме Фогль представив Шуберта віденській публіці. У більшості спогадів про композитора Шобер постає особистістю непересічною, але аморальною. Разом з другом Шуберт відвідував борделі і наприкінці 1822 р. захворів на сифіліс. Ця хвороба, що на той час вважалась невиліковною, підірвала здоров'я композитора, і через шість років він помер, за офіційною версією, від черевного тифу.

На запрошення графа Естергазі як учитель музики його донька Шуберт двічі відвідував

графський маєток Желізе в Угорщині, в 1818 і 1824 рр. Першого разу доньки графа, Кароліна і Марі, були ще дітьми, а вдруге композитору запала в серце дев'ятнадцятирічна Кароліна, але, як пишуть біографи, без взаємності.

Творчість Ф. Шуберта після його смерті забули. Лише через кілька десятиліть його музика здобула загальне визнання. Композитор створив близько шестисот пісень, що увібрали традиції фольклору і міського романсу, але серед простолюду вони не прижилися переважно через складність, більш популярними були його танцювальні композиції [див. 2; 3].

На сторінках повісті музика Ф. Шуберта виникає у силовому полі впливу двох соціальних верств аристократії і простолюду. Вона покликана усунути духовний розрив між ними. На противагу іншим творам письменника виняткова особистість у цьому випадку не є самотньою, бо надихається красою природи і духовно живиться глибинною народною традицією. Зовнішньо блискучий світ аристократії змальовано внутрішньо пустим. Негативний образ аристократа прийшов на зміну образу жінки з інших творів письменника, що уособлювала марноту життя. Музика служить йому вишуканою розвагою, і не більше. У салоні графині Кинської Шуберт демонстративно перервав виконання власної симфонії, яка потім отримала назву Незавершеної, обурений нешанобливою поведінкою присутніх, що за розмовами не слухали музики. Водночас простолюди приваблював працьовитістю, щирою любов'ю до його пісень, безпосередністю. Франц і переодягнута у селянське вбрання княжна Марія проводять ніч за бесідою і танцями у сільському трактирі. Душа Марії розкривається у танці. Як Наташа Ростова у відомому романі Л. Толстого, вона «пляшет чардаш со всем жаром породившего её народа» [5, 103]. Змінюється характер порівнянь: якщо раніше «большое изумрудное кольцо гармонирует с зеленоватым цветом её глаз» [5, 93], то наразі її «непокорный локон, такой же золотой, как эта зреющая пшеница» [5, 104]. Таке трактування особи Шуберта могло бути позитивно сприйнятим радянсь-

кою критикою, адже у радянському кіно 30–40-х рр. став поширеним фільм-біографія з подібним мотивом у висвітленні життєпису видатних осіб дореволюційного періоду.

Мистецтво не залишається осторонь глобальних культурно-історичних зрушень, і мрії Шуберта про музику майбутнього, з її синтезом відчуттів зору і слуху, суб'єктивізмом, зухвалим порушенням канонів певною мірою суголосні загальній емансипації суспільства у XIX ст. Він прагне створити музичну, в дусі майбутнього імпресіонізму, картину заходу сонця, диригувати Сьомою симфонією Моцарта і П'ятою симфонією Бетховена, декорувавши сцену золотом парчі і пурпуром шовку при виконанні першого твору, чорним оксамитом і сріблом газету – у другій частині концерту, реалізувати свого роду перформенс, на зразок того, що здійснив згодом Р. Вагнер у Байреїті, коли неодмінним учасниками мистецької акції стають слухачі, інтер'єр, вулиця. Таким чином досконале мистецтво перетворюється на еталон у побуті і політиці. Майфетові герої неодноразово проголошують, що влада мистецтва найбільш прийнятна, оскільки ненасильницька [5, 200, 145]. І ось тут письменник виходить далеко за межі тієї ролі, яку відводили мистецтву в СРСР. Крім того очевидно, що означені пасажі вписано у широкий соціокультурний контекст європейської історії останніх кількох століть.

Майфет-прозаїк незмінно уважний до антуражу і зовнішності героїв. Ряд пейзажів, інтер'єрів, портретів у повісті змальовано за принципом взаємного контрасту. Засіб протиставлення використовується для окреслення фрагментів реальності різного порядку, взаємодія між ними породжує побутові, соціальні, метафізичні конфлікти. Міський пейзаж, яким відкривається твір, рукотворною красою архітектурних шедеврів (собор Св. Стефана, Пратер, арки мостів над дзеркальними водами, різностильовий архітектурний ансамбль готичних, ренесансних, барокових, ампірних будівель) співвіднесений з чарівливими околицями сільського маєтку князя Естергазі. Пишнота великопанських салонів контрастує з убогою мансардою геніального композитора. Естетизм автора

виявився у захоплених і детальних описах культурних артефактів: «он встряхивает нагоревший пепел сигары в пятнистую, как шкура ягуара, морскую раковину» [5, 105], «лакей вводит его сначала в просторный вестибюль, а оттуда – по удобной лестнице, в стиле итальянских палаццо, с широкими и низкими ступенями и точёной балюстрадой – в огромный кабинет владельца» [5, 95], порцелянова статуетка Психеї, голубий і рожевий атлас, шовк камзолів, чорний ліонський оксамит тощо. Естетські тенденції у прозі Г. Майфета інтертекстуально відсилають читача до декадентського і неодадентського мистецтва у Європі другої половини XIX–XX століть, творчості Ж. Гюїсманса, О. Уайльда, нагадують фільми Л. Вісконті, П. Грїневея. І все ж, елегантне вбрання аристократів не здатне приховати беззмістовність їхнього життя, на противагу непоказній зовнішності головного героя, за якою криються духовні скарби.

Шуберт мав зовнішність плебея і сатира. Його друг Л. Зонлейтнер писав: «Шуберт був нижче середнього зросту, мав кругле повне обличчя, коротку шию, невисоке чоло, густе, каштанове, кучеряве від природи волосся. Спи́на і плечі округлі, руки м'ясисті, з короткими пальцями ...очі (якщо не помиляюсь) сіро-голубі, брови кущуваті, ніс тупий і широкий, губи надуті; обличчя на негритянський кшталт. Шкіра була радше бліда, ніж темна, але схильна до дрібного висипу і тому здавалася більш темною. Голова була дещо втиснута межі плечі, більш нахилена вперед. Шуберт завжди носив окуляри. Вираз обличчя в спокійному стані здавався радше тупим, ніж піднесеним, радше пригніченим, ніж веселим; його можна було прийняти за австрійського чи, більше, баварського селянина» [2, 126–127]. Інший сучасник відзначав, що в характері композитора «поєднувались ніжність і грубість, чуттєвість і чистота, товарицькість і меланхолія» [3, 76]. Художній портрет митця суголосний мемуаристиці: автор Незакінченої симфонії заходить до зали «и взгляды всех обращаются на его плотную невысокую фигуру, румяное лицо, близорукые глаза в очках: ничего породистого, конечно, плебей» [5, 91].

Зовнішність митця стає складником художньої концепції, коли Шуберт читає Платона. В одному з діалогів давньогрецького мислителя вчитель відповів на запитання Федона про душу так: «Взгляни на скрипку – сколь материальна её основа: из дерева её остов, из бычьих кишок – натянутые на нём струны, из конского волоса – касающийся их смычок. И разве не божественной красоты звуки извлекает из них взыскательный мастер? Не так ли и душа ...» [5, 90]. Образ Шуберта, одного із засновників романтичної музики, змодельовано за принципом романтичного двосвіття, причому як сам митець, так і суперечності його природи, переходять межі індивідуальності і проектується на стан суспільства, на одвічні суперечності духу і плоті, аристократизму духовного і станового, природи і цивілізації.

Ідеї Платона про Ерос – наскрізний мотив кіноповісті «Шуберт». Проявлення краси від досконалої плоті до безплотної ідеї – це сходинки, якими піднімається людська душа, долаючи смерть. Однією з цих сходинок є мистецтво. Новий світ народжується в красі. Згідно з О. Лосевим, стародавні греки знали двох Еросів, *ліричного* і *космічного* [4, 207]. Платон дав їхній синтез. Душа починає сходження з Еросу любовного, неминучий початковий етап, і сягає стадії Еросу космічного, – одного з богів, що створив світ, – споглядаючи вічні ідеї. Цим вченням про друге народження в красі Платон прагнув подолати відчуження між окремими душами і суперечність людської природи, піднятися над тілною тілесністю. Музика в художній концепції Г. Майфета облагороджує людину і гармонізує суспільні відносини. Хоч сам Платон, як відомо, до музики мав неоднозначне ставлення.

Залишимо осторонь – як філософське – питання про здатність мистецтва врятувати світ. З цього приводу упродовж віків висловлювались нерідко суперечливі думки. Цікавим є натомість питання про джерела Майфетових уявлень про місію мистецтва. Ці уявлення впливають не стільки з віри стародавніх греків в єдність доброго і красивого, скільки з Шиллерових «Листів про естетичне виховання людини». Як відомо, Ф. Шиллер вважав сутністю мистецтва ігрове начало.

І ніде людське єство не виявляється тою мірою, як у грі. Адже гра заповнює розрив між необхідністю і свободою, світом чуттєвої конкретики і абстрактного мислення. Більше того, людина естетична — необхідний і закономірний етап між людиною чуттєвою і моральною. Тільки віднайшовши рівновагу між велінням інстинкту і розуму, людина зможе бути по-справжньому вільною. Попри досвід «квітів зла», Шиллерові ідеї, як свідчить бібліографія, не втратили актуальності не тільки у ХХ ст., але й на початку ХХІ. Так, майже одночасно з появою рукопису Г. Майфета 1943 р. з'явилась книга Г. Ріда «Освіта через мистецтво». 2004 р. побачив світ черговий англомовний переклад «Листів...» з передмовою Р. Снелла, в якій автор висловив упевненість в необхідності саме естетичного виховання в сучасній школі. А хіба наш великий педагог В. Сухомлинський не реалізував цю ідею на практиці через казкотворчість?

Апелюючи до чуття краси, Франц зумів відродити кохану до нового життя, як Орфей чи Пігмаліон, але на перешкоді стали станові упередження, воля князя Естергазі. Вдруге виконання Незакінченої симфонії переривається риданнями Марії на власному весіллі. Марія повернулась у кастовий світ аристократії, у світ досконалої, але змертвілої форми. Благотворна дія мистецтва виявилась тимчасовою. У фіналі твору пригнічений Шуберт бредє розм'яклою осінньою дорогою, бачить скульптуру Богоматері, пригадує відвідина Дрезденської галереї, славнозвісну картину Рафаеля «Сікстинська мадонна», і в його душу вливається спокій. Композитор зазнав життєвої поразки, але мистецтво, сила краси є непереможною. Характерно, що в цьому одвічному конфлікті між бідними і багатими, Майфетів Шуберт

стоїть не на боці станової упередженості, тобто з тими чи іншими (так було б у пересічному радянському фільмі), а залишається на боці духовної свободи, наодинці з музикою («а мой жребий з голяками, но Бог мудрости дал часть»).

Отож, Г. Майфет відтворив платонівський міф про кохання, що проектується на культурно-історичну і метафізичну площину, на одвічну діалектику духу і матерії. Історія кохання висвітлює грані європейської історії останніх століть, крізь серпанок прийдешнього вже чути передгрозя світових революцій і «бунту мас», поступ «грядущого хама» і наростання вселюдської емансипації. На противагу крайнощам тиранії мас і окремих осіб, що знаменують розпад традиційного ієрархізованого суспільства у ХХ ст. письменник пропонує владу мистецтва, владу краси, калікратію. Розвиток цієї думки допоможе простежити подальший аналіз прозового доробку Г. Майфета.

Свого часу М. Бердяєв, констатує кризу європейського духу, пропонував розвивати потенційні можливості християнства, яке одночасно є і аристократичною релігією, адже передбачає аскетичну самонастанову, і демократичним вченням, адже звертається до всіх народів і до всіх станів, а найперше підтримує гнаних і знедолених [1]. Аналогічну роль у Г. Майфета виконує високе мистецтво, аристократичне за формою і демократичне за змістом. Найцікавіше, що і християнство, і серйозне мистецтво на початку ХХІ ст. стали маргінальними явищами і не здатні чинити кардинального впливу на суспільство, однак і не знищені остаточно. Залишається сподіватися, що периферія і центр одного разу поміняються місцями, як це вже траплялося в історії культури.

Список використаних джерел

1. Бердяев Н. Духовное состояние современного мира / Н. Бердяев // Новый мир. – №1. – 1990. – С. 216 – 224.
2. Воспоминания о Шуберте. – М.: Музыка, – 1964. – 404 с.
3. Вудфорд Пегги. Шуберт / Пегги Вудфорт. – Челябинск: Урал LTD, – 1999. – 191 с.
4. Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура / А. Ф. Лосев. – М.: Политиздат, 1991. – 525 с.
5. ЦДАМЛМ України. – Ф. 26. – Оп. 1. – Од. зб. 6.

References

1. Berdyayev N. Dukhovnoye sostoyaniye sovremennogo mira / N. Berdyayev // Novyy mir. – №1. – 1990. – S. 216 – 224.
2. Vospominaniya o Shuberte. – M.: Muzyka, – 1964. – 404 s.
3. Vudford Peggi. Shubert / Peggi Vudfort. – Chelyabinsk: Ural LTD, – 1999. – 191 s.
4. Losev A. F. Filosofiya. Mifologiya. Kul'tura / A. F. Losev. – M.: Politizdat, 1991. – 525 s.
5. TSDAMLM Ukraїni. – F. 26. – Op. 1. – Od. zb. 6.

ROMAN TKACHENKO, LUDMYLA TKACHENKO
Kyiv

**MOVIE STORY H. MEIFET «SCHUBERT»:
THE APOLOGY OF CALLOCRAZY**

The article deals with the specifics of the author's interpretation of the life and work of composer F. Schubert of the same story by H. Mayfet in connection with the artistic concept of man and the world. In addition, we pay attention to the peculiarities of the genre, artistic means that are involved in the formation of ideological and artistic content. We express the assumption that the main source of the ideological core of the work is «Letters on the aesthetic education of person» F. Schiller. Our understanding of this work will be incomplete without taking into account the broad socio-cultural context, since it is not just about private history, but also about dehumanization and dejerarchization of European society, the origin of the art of the twentieth century. It is alleged that the power of art was the only authority whose beneficial influence the writer acknowledged.

Key words: movie story, power of art, platonic love, music, Schubert's biography, socio-cultural context.

РОМАН ТКАЧЕНКО, ЛЮДМИЛА ТКАЧЕНКО
г. Киев

**КИНОПОВЕСТЬ Г. МАЙФЕТА «ШУБЕРТ»:
АПОЛОГИЯ КАЛЛИКРАТИИ**

В статье идет речь о специфике авторской интерпретации жизни и творчества Ф. Шуберта в одноименной повести Г. Майфета в связи с художественной концепцией человека и мира. Кроме того, обращаем внимание на особенности жанра, художественных приемов, которые формируют идейно-художественное содержание. Высказывается предположение, что главным источником идейной сердцевины произведения являются «Письма об эстетическом воспитании человека» Ф. Шиллера. Наше понимание этого произведения будет неполным без учета широкого социокультурного контекста, потому что речь идет не только о частной истории, но о деиерархизации и дегуманизации европейского общества, о зарождении искусства XX ст. Утверждается, что единственной властью, благотворное влияние которой писатель признавал, была власть искусства.

Ключевые слова: киноповесть, власть искусства, платоническая любовь, музыка, биография Шуберта, социокультурный контекст.

Стаття надійшла до редколегії 28.12.2017

УДК 821.161.2-7

ОЛЕКСАНДРА ЦЕПА

м. Кропивницький

tsepaov@shtorm.com

ОБРАЗ АВТОРА В УСМІШЦІ «ОТАК І ПИШУ» ОСТАПА ВИШНІ

У статті йдеться про унікальність творчої постаті Павла Губенка. Акцентовано на досягненнях сучасних літературознавців в аспекті фахового осмислення біографічних перипетій та творчої долі відомого українського гумориста. Пояснено доцільність застосування до творчості Остапа Вишні актуальної у філологічній науці проблеми автора. Окреслено специфіку відповідного інструментарію, обраного для основного предмету дослідження. На матеріалі усмішки «Отак і пишу» з'ясовано особливості художньо вираженого внутрішнього досвіду оповідача, специфіку його бачення довколишнього світу. Сформовано естетичне уявлення як про закодовану в тексті авторську індивідуальну картину світу, так і про інтереси, уподобання, якості оповідача як однієї з суб'єктних форм авторської свідомості. Зроблено висновок про доцільність аналізу/інтерпретації усмішки «Отак і пишу» крізь призму оповідної манери. Наголошено на перспективних шляхах дослідження як конкретного тексту, так і всієї спадщини Остапа Вишні.

Ключові слова: проблема автора; образ оповідача; внутрішній світ, довколишній світ; самозображення, самооцінка, самоочікування.

«Все життя гумористом! Господи! Збожеволіти можна від суму!» [1], – таким записом у щоденнику «Думи мої, думи мої...» від 7 червня 1955 року Павло Губенко вишукано провокував дослідницький інтерес до власної особистості. А характеристика Остапа Вишні в антології «Розстріляне відродження» стала, на наш погляд, не лише вагомою щодо формування відповідної літературно-критичної думки про митця, але й своєрідним активатором пошуків унікальності й «таїни» подвижника українського гумору та сатири: «Бути все життя безпартійним – у вік партійної всемогучості й тиранії, гумористом – у вік жахів, кепкуном – у часи сліпого фанатизму, гуманістом – у вік масових організованих злочинів і людоїдства. Щоб зрештою стати «блазнем» з авторитетом, популярністю і моральною відповідальністю президента, а з правами в'язня концтабору» [7].

У сучасному літературознавстві маємо чимало спроб фахового осмислення унікальних біографічних перипетій, тернистої творчої долі гумориста (Ю. Лавріненко [6], І. Дузь [4], І. Зуб [5], С. М. Цалик, П. О. Селігей [8], С. Гальченко [3] та ін.). Переконані, що наразі суттєво поглибити й урізноманітнити дослідницьку рецепцію Остапа Вишні можна через застосування до окремих текстів чи зага-

лом творчої спадщини митця актуальних літературознавчих методологій або концепцій. У межах цієї статті пропонуватимемо аналіз/інтерпретацію усмішки «Отак і пишу» в контексті філологічної проблеми автора, що передбачає системне дослідження аспектів внутрішнього і зовнішнього світів художньо закодованого образу автора (Див. розлогіше: [9, 8–78]). Осмислення втілених у тексті нюансів самозображення, самооцінки й самоочікування привідкриватиме життєвий досвід автора. Висвітлення змістової, часово-просторової характеристик образу зовнішнього світу не лише увиразнить специфіку авторського бачення, осмислення і ставлення до довколишнього, але й дасть змогу окреслити інтереси, цінності, якості авторської особистості.

Озвучуючи вже на початку тексту причину написання («Як ви пишете? З такими запитаннями частенько звертаються слухачі до всіх письменників мало не на всіх літературних вечорах, де письменники читають прилюдно свої власні твори. Звертаються з такими запитаннями вони й до мене. – Як я пишу?» [2]), увиразнюючи своє основне завдання («Я розкажу вам, коли і як я почав писати гуморески та фейлетони, і, коли вдасться, – розкажу і як я їх пишу» [2]), оповідач

чітко заявляє про себе як про творця гумористично-сатиричної літератури.

Суттєво зауважити, що вже з самого початку художній автор категорично відмежує себе від ролі порадики, котрий ділитиметься так званими «рецептами» написання художніх творів. Цей момент в усмішці наділений своєрідним «подвійним ефектом». З одного боку, створюється враження певної творчої толерантності, навіть скромності письменника. До речі, згодом таке сприймання підсилиться від спогаду оповідача про свій перший надрукований фейлетон: «– А як підпишемо фейлетона? – питає Оксана. Я беру в неї свій «твір» і підписую: «Оксана». Таким робом перший мій фейлетон (коли можна його так назвати), надрукований у «Вістях», з'явився за підписом «Оксана». Чому? З цього видно, що серйозної ваги цьому фактові я не надавав і бути фейлетоністом чи взагалі письменником не гадав» [2]. А з іншого боку, подібна відверта демонстрація маловажності власної особи й пов'язаної з нею неординарної ситуації може сприйматися як вияв своєрідного маскування під «простачка», що своїм текстуальним і контекстуальним навантаженнями увиразнює кардинально протилежні якості особистості. Вже у висловленому переконанні – «навіть чи можна когось навчити писати...», а от навчитися ... писати можна» [2] – цілком очевидними є як досвідченість і мудрість оповідача, так і його тонка стратегія у вихованні нового творчого покоління.

Самозображення і самооцінка оповідача тематично збагачуються автобіографічними епізодами, пов'язаними з його походженням, місцем народження, батьками, освітою тощо. У цьому контексті цікавими з позиції нашого предмета дослідження є авторські психологічні самопрезентування, як-от: «Вдачі я змалку був не сказати, щоб дуже сумної, а зовсім навпаки: по молодості сміялося весело та розложисто» [2]. Подібний акцент гумориста на нюансах власного характеру, що, як відомо, є сукупністю якостей особистості, які проявляються в поведінці, цілком ілюструє органічний взаємозв'язок психофізіології людини та сфери її професійної реалізації.

Любов до читання, ще змалку продукуючи потребу особистісного самовдосконален-

ня («...все думалося та гадалося, що то за люди такі є на світі, що вміють вірша скласти чи книжку написати...» [2]), зрештою переросла в настирливу мрію про власну творчу самореалізацію. Висловлене самоочікування, доповнюючи вище спостережені особистісні характеристики, сприяє цілісності сприймання образу оповідача як митця.

Суттєво зауважити, що більша частина тексту концентрує дослідницьку увагу саме на творчій сутності оповідача, хоча спорадично і зазвичай у безпосередньому зв'язку з мистецтвом слова з'являється інформація про «газетярську» роботу, перекладацьку діяльність тощо. Зрештою ключовими в аспекті самопрезентування художнього автора стають епізоди про: вплив оточення на формування творчих задатків (мова йде, наприклад, про «освіченого» лікаря, який не лише «розкрив» «красу української мови і багато ... допоміг в її вивченні», але й підштовхував у «газети писати» [2]); перші розчарування через невдалий «допис»; вагомими професійні досягнення (успіх текстів про «закордонний факт», про редакційні справи; народження терміну «усмішка», «нашого» від «фейлетону» [2]); власне письменницьке кредо («... моя зброя – сміх! Я глузую, кепкую, а частенько просто собі усміхаюсь. М. В. Гоголь сказав: «Сміху боїться навіть той, хто вже нічого не боїться» [2]). Безсумнівно, такі одкровення оповідача увиразнюють талановитість, цілеспрямованість, дієву особистість, визначальним в якій є перманентне прагнення до самовдосконалення.

Осмилення оповідачем ролі української мови у власному житті та її статусу в дореволюційному та пореволюційному суспільствах, особливостей редакційної атмосфери в газетах «Вісті ВУЦВК», «Селянська правда», журналі «Червоний перець» тощо віддзеркалює насичений цікавими, інколи навіть суперечливими подіями образ довоколишнього світу. Специфіка авторського бачення людей, предметів чи явищ оприявлює інтелектуальні здібності митця, глибину світоглядних переконань, його унікальну спостережливість і толерантність. Такі якості, безумовно, забезпечують йому статус людини, котрій довіряють і вірять.

Саме в такому ракурсі сприймається ще один пласт матеріалу усмішки – щедрі на підтекстові смисли філософські роздуми про так звані «секрети творчості» (покликання, творчу лабораторію, джерела, процес написання тощо). «... кожна людина має до чогось певного більший потяг, більше покликання, ніж до іншого. А коли в людини є потяг чи покликання, приміром, до сатири, до гумору, вона ними, – сатирою та гумором, – більше й цікавиться, більше вивчає класиків сатири та гумору, народну сатиру та гумор, стежить за новими явищами в сатиричній та гумористичній літературі, тим самим задовольняючи своє до них покликання, а разом з тим виховує, збагачує, розвиває власні зерна сатири та гумору. Кінець кінцем сатира та гумор робляться справою її життя, її фахом, коли мова йде про літературу» [2], – завдяки не нав'язливій, позбавленій навіть натяку на докучливий дидактизм манері пояснення, слова художнього автора про людське покликання мають усі шанси бути не лише почутими, але й сприйнятими як орієнтир для подальшого особистісного пошуку та вдосконалення. Подібного ефекту, на нашу думку, досягає автор висвітленням епізодів, що передають унікальність творчої лабораторії художника, поета, прозаїка та ін., обґрунтуванням джерел як власного доробку («Почалося частіше братися за Гоголя, за Щедріна і за Чехова... Діставав словники, збірники приказок... Прислухався і в трамваях, і на базарах, і по ярмарках, і по поїздах, – чому сміються, чого так весело?... І записував» [2]), так і сатириків-гумористів загалом («Редакційна пошта завжди дає такого матеріалу скільки завгодно. Але, розуміється, найкраще бачити життя на власні очі, вивчати його, бути серед народу...» [2]). Вагомими в аспекті пізнання як унікальності світу гумористично-сатиричного слова, так і неординарності пос-

таті самого художнього автора є детальні розповіді про причини, передумови, процес написання «Зенітки», «У ніч під Новий рік», «Про замки та інші речі» тощо, відверті зізнання про свої творчі муки й сумніви.

У контексті образу автора на увагу заслуговує і гумористично-іронічна манера висловлювання оповідача щодо освіти за радянських і царських часів: «...тепер «дуже трудно»: ... і семилітки, і десятилітки, і технікуми, і університети, і інститути, і заочні вищі учебні заклади, і академії... А нам було «значно легше»: закінчив дві, три, а найбільше чотири зими освіти, хапайся за батіжок і – «цабе, рябе, тр-р-р!»». І то не на свої воли, а на куркульські або на поміщицькі!» [2]. Суттєвими як в аспекті окреслення образу довколишнього, так і в увиразненні критичності мислення авторської особистості є роздуми про роль літератури («Справа літератури – своїми засобами звернути увагу на певне явище, висвітлити його...» [2]), про труднощі розвитку сатири і гумору через брак відповідних теоретичних праць, про переваги формування творчої молоді в умовах розвиненої системи вищої літературної та журналістської освіти тощо.

Отже, досліджуючи з позиції проблеми автора усмішки «Отак і пишу», ми висвітлили особливості закодованого внутрішнього досвіду оповідача та специфіку його бачення довколишнього світу. Такий підхід, сподіваємось, став черговою спробою не лише урізноманітнення літературознавчої рецепції тексту Остапа Вишні, але й наближення до «таїни» його біографічної та творчої постаті. Наші результати аналізу/інтерпретації художньо вираженої авторської особистості можуть бути доповненням чи підґрунтям для ряду інших методик або концепцій дослідження як цього тексту, так і загалом творчої спадщини Павла Губенка.

Список використаних джерел

1. Вишня Остап. Думи мої, думи мої... URL: <http://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=440> (дата звернення: 05.04.2018).
2. Вишня Остап. Отак і пишу. URL: <http://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=451> (дата звернення: 02-02.04.2018).
3. Гальченко С. Історія тексту : джерелознавчі і текстологічні аспекти творчості П. Г. Тичини, В. М. Сосюри та Остапа Вишні / Нац. акад. наук України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. Київ : Наукова думка, 2014. 688 с.
4. Дузь І. М. Остап Вишня : нарис про творчість. Київ-Одеса : Вища школа, 1989. 184 с.
5. Зуб І. В. Остап Вишня : риси творчої індивідуальності. Київ : Наукова думка, 1991. 172 с.

6. Лавріненко Юрій. Остап Вишня. *Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики XX ст (у трьох книгах)*. Книга перша / упорядн. В. Яременко, Є. Федоренко. Київ : Видавництво «Рось», 1994. С. 480–487.
7. Лавріненко Юрій. Розстріляне відродження : Антологія 1917–1933 : Поезія – проза – драма – есей. – 3-тє вид. Київ : Смолоскип, 2004. URL: <http://lecture.in.ua/yurij-lavrinenko-rozstrilyane-vidrodjennya.html> (дата звернення: 07.04.2018).
8. Цалик С. М., Селігей П. О. Таємниці письменницьких шухляд : Детективна історія української літератури. Київ : Наш час, 2010. 352 с.
9. Цепя Олександра. Образ автора в поезіях Тараса Шевченка до заслання : монографія. Кіровоград : ПП «Центр оперативної поліграфії «Авангард», 2014. 260 с.

References

1. Vyshnia Ostop. Dumy moi, dumy moi... URL: <http://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=440> (data zvernennia: 05.04.2018).
2. Vyshnia Ostop. Otak i pyshu. URL: <http://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=451> (data zvernennia: 02.04.2018).
3. Halchenko S. Istoriiia tekstu : dzhereloznavchi i tekstolohichni aspekty tvorchoosti P. H. Tychuny, V. M. Sosiury ta Ostara Vyshni / Nats. akad. nauk Ukrainy, In-t l-ry im. T. H. Shevchenka. Kyiv : Naukova dumka, 2014. 688 s.
4. Duz I. M. Ostop Vyshnia : narys pro tvorchist. Kyiv–Odesa : Vyshcha shkola, 1989. 184 s.
5. Zub I. V. Ostop Vyshnia : rysy tvorchoi individualnosti. Kyiv : Naukova dumka, 1991. 172 s.
6. Lavrinenko Yurii. Ostop Vyshnia. Ukrainske slovo: Khrestomatiiia ukrainskoi literatury ta literaturnoi krytyky XX st (u trokh knyhakh). Knyha persha / uporiadn. V. Iaremenko, Ye. Fedorenko. Kyiv : Vydavnytstvo «Ros», 1994. S. 480–487.
7. Lavrinenko Yurii. Rozstriliane vidrodzhennia : Antolohiia 1917–1933 : Poeziia – proza – drama – esei. – 3-tie vyd. Kyiv : Smoloskyp, 2004. URL: <http://lecture.in.ua/yurij-lavrinenko-rozstrilyane-vidrodjennya.html> (data zvernennia: 07.04.2018).
8. Tsalyk S. M., Selihei P. O. Taiemnyiis pismennytskykh shukhliad : Detektyvna istoriia ukrainskoi literatury. Kyiv : Nash chas, 2010. 352 s.
9. Tsepa Oleksandra. Obraz avtora v poeziiakh Tarasa Shevchenka do zaslannia : monohrafiia. Kirovohrad : PP «Tsentr operatyvnoi polihrafii «Avanhard», 2014. 260 s.

ALEXANDRA TSEPA
Kropivnicki

THE IMAGE OF THE AUTHOR IN A SMILE CALLED «THE WAY I WRITE» WRITTEN BY OSTAP VYSHNYA

The article talks about the uniqueness of the creative person Pavel Gubenko. The article focuses on the achievements of modern literary critics in the aspect of professional reflection and biographical vicissitudes of the creative life of the famous Ukrainian humorist. The feasibility of applying creativity Ostap Vyshnya relevant in linguistic science the problem of the author explained. The specifics of appropriate tools selected for the main subject of the research outlined. On the material of smiles called «The way I write» features artistically expressed inner experience of the narrator and the specifics of his vision of the surrounding world understood. Aesthetic representation as encoded in the text of the author's individual picture of the world, and about the interests, preferences, quality of the narrator as one of the subjective forms of author's consciousness is formed. The conclusion of the feasibility analysis/interpretation of a smile called «The way I write» through the prism of the narrative manner is made. The article focuses on the promising ways of research as a specific text and of the whole heritage of Ostap Vyshnya.

Key words: the problem of the author; the image of the narrator; the inner world, the world; self-image, self-esteem, self-expectation.

АЛЕКСАНДРА ЦЕПА
г. Кропивницький

ОБРАЗ АВТОРА В «ТАК И ПИШУ» ОСТАПА ВИШНИ

В статье говорится об уникальности творческой личности Павла Губенко. Акцентировано на достижениях современных литературоведов в аспекте профессионального осмысления биографических перипетий и творческой судьбы известного украинского юмориста. Объяснено целесообразность применения к творчеству Остапа Вишни актуальной в филологической науке проблемы автора. Определено специфику соответствующего инструментария, выбранного для основного предмета исследования. На материале «Так и пишу» выяснено особенности художественно выраженного внутреннего опыта рассказчика, специфику его видения окружающего мира. Сформировано эстетическое представление как о закодированной в тексте авторской индивидуальной картине мира, так и об интересах, предпочтениях, качествах рассказчика как одной из субъективных форм авторского сознания. Сделан вывод о целесообразности анализа/интерпретации «Так и пишу» сквозь призму повествовательной манеры. Отмечено перспективные пути исследования как конкретного текста, так и всего наследия Остапа Вишни.

Ключевые слова: проблема автора; образ рассказчика; внутренний мир, окружающий мир; изображение себя, оценивание себя, ожидание относительно себя.

Стаття надійшла до редколегії 09.04.2018

УДК 821.161.2.-309.09

ТЕТЯНА ШАРОВА

м. Мелітополь

Tanya_sharova@ukr.net

ЛІТЕРАТУРНО-ХУДОЖНЯ ТВОРЧІСТЬ У РАДЯНСЬКІЙ ПАРАДИГМІ: ПРАКТИКИ АДАПТАЦІЇ, ЛОГІКА ТА АРГУМЕНТИ КОНФОРМІЗМУ

У статті робимо спробу осмислити специфіку літературно-художньої творчості українських письменників у радянській парадигмі 20–30-х років ХХ століття. Увагу зосереджуємо на практиках адаптації до політичного тиску, зокрібно визначаємо логіку та аргументи конформізму суб'єктів естетичної творчості в умовах формування дискурсу влади.

Ключові слова: літературний процес, соцреалізм, ідеологія, дискурс влади, конформізм.

Упродовж останніх десятиліть антропоцентризм літературознавчих розвідок детермінує осмислення дискурсивних практик, актуалізованих у художньому полі літератури, що формували ідентичність людини та визначали масову свідомість тоталітарного соціуму. Фаховий перегляд формату і критеріїв літературного процесу, особливостей літературної політики в умовах дискурсу влади не тільки ідентифікує моделі пам'яті та основні наративи їхньої організації, а й забезпечує формування об'єктивної картини минулого.

Наразі системна реконструкція радянської літератури часів тоталітаризму в її українській проекції представлена дослідженнями таких вітчизняних літературознавців, як Т. Гундорова («Соцреалізм як масова культура»), І. Дзюба («Література соціалістичного абсурду (Твори українських радянських письменників 30-х років про індустріалізацію, колективізацію, розкуркулення, голод)», «Пятьдесят лет спустя: украинская литература 30-х годов – глазами 80-х»), М. Попович («Соціалістичний реалізм» як соціокультурне явище»), Л. Сенік («Національна ідентичність української літератури за умов тоталітаризму: 30-ті роки і пізніше (проблема літературної опозиції)»), Є.Черноіваненко («Туманное и глуповатое слово – творчество» (Еволюция представлений о литературном труде в советском эстетическом сознании 20–30-х годов)») та ін. Вагомим внеском у теоретичний та історико-літературний дис-

курс українського соцреалізму є монографії І. Захарчук («Війна і слово (Мілітарна парадигма літератури соціалістичного реалізму)»), О. Філатової («Автор і текст у системі соцреалізму»), В. Хархун («Соцреалістичний канон в українській літературі : генеза, розвиток, модифікації»).

Попри означені різноформатні й різноаспектні праці, питання культурної стратегії тоталітаризму, способів політичної регламентації естетичних норм тоталітарної культури потребують комплексного та системного аналізу. Відтак, за мету нашого дослідження обираємо ідентифікацію практик адаптації українського письменства в соціокультурній реальності сталінського періоду, простеження логіки та аргументів конформізму суб'єктів художньої творчості.

Уже з початку завоювання влади в Україні більшовики та їхні представники в літературно-мистецькому колі спрямували свою діяльність на творення літератури, яка б відповідала політичним теоріям новостворюваного соціуму. У той же час не менш – якщо не більш – важливо усвідомлювати, що концепція нового мистецтва й літератури, витриманих у дусі «пролетарської ідеології», які б відповідали основній революційній ідеї, обговорювалася ще на початку 1920-х років. Визначальні критерії й найважливіші принципи обґрунтовувалися у виступах не тільки доскіпливих ортодоксальних критиків, але й критиків, яких не можна однозначно зарахувати до апологетів пролетарської ідеології.

Показовою у цьому плані є позиція Ю. Меженка – директора Українського науково-дослідного інституту книгознавства. Якщо 1919 року у статті «Творчість індивідуума і колектив» критик ідентифікує мистецтво як вільний, індивідуальний акт творчості, заперечуючи будь-який класовий підхід («...нема творчості “класової” (...), нема творчості юрби, натовпу (...) є лише творчість народу», «національність диктує свої вимоги індивідуумові» [14, 9]); то чотири роки по тому відмовиться від попередніх міркувань і визначатиме класовий принцип єдиним критерієм оцінки минулого мистецтва.

Утім, повернімося до того періоду літературного процесу, коли творчий потенціал українських письменників мав потужний вияв і в загальному форматі розглянемо специфіку естетичної діяльності початкового періоду тоталітаризму – до остаточної організації уніфікації літературно-мистецького життя на першому з'їзді радянських письменників. Точніше, спробуємо окреслити етапи / форми «примирення» з дійсністю митців слова, виокремити механізми й інструментарій конформістських практик. Серед широкого арсеналу пристосування до нових реалій радянської дійсності виокремлюємо компоненти емоційно-психологічного та суто естетичного плану, що в цілому детермінували різні стратегії письма й поведінки письменників. Маємо на увазі поступове «захоплення» більшовицькими ідеями та демонстрацію політичної лояльності, позиціонування «нейтральної» поведінки й тактики «співробітництва» / компромісу з владою, самовиправдовування / самоцензуру, мовчання тощо.

Нагадаю, що детермінантами літературного вибуху в Україні було кілька різнорідних чинників, проте є очевидним той факт, що літературні обговорення, полеміки того часу, як і літературна дискусія, розпочиналися і проходили в культурно-мистецькому форматі, хоч і з ідеологічним нашаруванням, що розділяв розмаїте українське письменство на два табори. Якщо позиція нової генерації письменників, зорієнтованої на заперечення народницького етнографізму, подолання провінційності, підвищення худож-

нього рівня української літератури та засвоєння світової класики була поміркованою і водночас конкретною щодо завдань і перспектив, то представники «молодого пролетарського мистецтва» виголошували й захищали свої ідеї активно, навіть наступально, відкидаючи «старе, буржуазне мистецтво» (Г. Михайличенко), йдучи до «знищення всіх традицій» (В. Коряк).

Теоретичні розмірковування на дискусійному полі торкалися проблеми провідного стилю нового мистецтва: спочатку таким проголошується імпресіонізм як «соціалізм у мистецтві» (І. Кулик), символізм (Ан. Лебідь), потім романтизм, що міг відобразити грандіозність революційної епохи (М. Доленго). Натомість футуристи наголошували власне утилітарну функцію мистецтва, «більшовицько-виробничий підхід» до літератури, оскільки «часи сентиментальних розмазувань, гастрономічних смакувань виїденого яйця, психологічних викрутасів та вивертів, достоевщини та гамсуновщини, часи «зайвих» людей та чеховських слюняїв, містичних “поглиблень» та «воспареній», «богоборчества» та «богоискательства», «изысканности» та «утончений», часи гурманствуючого естетизму та естетствуючого гурманства, – словом, часи того, що з боку виробничого є нераціональне, кустарне, непотрібне й невивідне, – ці часи минули назавжди» [11, 38]. Офіційно заохочене спрощене розуміння літератури як художнього ілюстратора радянського будівництва нівелювало екзистенційну, філософську, морально-етичну проблематику.

З початку розгортання літературної дискусії 1925–1928 рр. обговорення відбувалося у двох напрямках: суто літературознавчому та в напрямку ідеологічної тенденційності. Риторика дискусійних опонентів супроводжувалася декларуванням як світоглядних маніфестацій, так і нових естетичних стратегій щодо іманентної сутності літератури, її специфіки й функцій. Якщо концепцію М. Хвильового щодо майбутнього української літератури, пов'язаного з «психологічною Європою» й «азіатським ренесансом», його категоричне заперечення «масовізму» та «червоної халтури» підтримали побратими

по ВАПЛІТЕ, на неї відгукнулися навіть аполітичні «неокласики» й «попутники», то апологети творення «нової пролетарської літератури», члени наскрізь ідеологізованих «Плугу», «Гарту», ВУСППу, «Молодняка» не просто стали в опозицію, але й висунули конкретну ідею творення літератури (загалом, мистецтва) на чітких політико-ідеологічних позиціях.

Виступи ортодоксальних критиків Б. Коваленка, В. Коряка, І. Лакизи, С. Щупака в періодиці й на київському диспуті фокусувалися навколо ідеї пролетарського мистецтва і літератури, заперечуючи естетичні засади, визначали її утилітарне призначення служити «робітничій масі». Показовими в цьому плані є думки марксистка Б. Коваленка, який вважав, що «пролетарська література характеризується відповідною психологією та ідеологією, художньо оформленою, також соціальною тематикою, зокрема робітничою, хоч у певній пропорції припускає індивідуальні мотиви й теми, якщо вони характерні для членів пролетарського колективу» [7, 3]. В означеному руслі боротьби за партійне розуміння шляхів розвитку пролетарської літератури літературний чиновник визначив завдання для марксистської критики, що мала «не лише об'єктивно оцінювати факти й процеси пролетарської та непролетарської літератури», але й мусила «перевіряти класичну спадщину, одвоювавши в буржуазних критиків право на монопольну обробку класиків», «викривати опортуністичні тенденції й методологічні огріхи попутників від марксизму», проводити «творчу та ідеологічну боротьбу за гегемонію пролетарської літератури» [7, 48].

Подібні міркування були ознаками дедалі небезпечного, більш загрозливого домінування політичних рефлексій у соціокультурній атмосфері того часу, про що відверто сказав у своєму виступі письменник М. Івченко під час диспуту «Шляхи розвитку сучасної літератури» 1925 року, акцентуючи на надмірній ідеологізації та політизації літератури: «...літературі поставлено вимоги, невластиві і небезпечні для її розвитку. Ми хочемо підігнати її під якусь мірку ідеологічну, щоб вона сантиметр у сантиметр зійшлася з політграмотою Коваленка. Життя значно ширше, воно щоро-

ку дає ухили від яких би то не було норм, і ми, як художники, не можемо обійти цього (...) справа полягає не в тому, "Європа чи Просвіта", а в тому, чи відбивати треба справжню дійсність, чи дотримуватись якихось вузько-схоластичних вимог. Я думаю, було б наївним обвинувачувати нас у неприйманні революції, влади, коли в інших ділянках ми для неї працюємо цілком сумлінно. Але дозвольте виявляти мені світ так, як я його бачу» [20, 74]. Міркування М. Івченка корелюють з позицією В. Підмогильного, який також виступив на диспуті від імені «ланчан» і одважився говорити про «небезпечного типа уракуніста», що засуджує твори, які не відповідають офіційній ідеології (незалежно від їх художнього рівня), «засипає ...письменство макулатурою і починає захоплювати командні висоти в літературі» [20, 38].

Загалом, в умовах революційного радикалізму 1920-х років виразно окреслюється процес інтенсивного «змішування культури з політикою», який за досить короткий проміжок часу призводить «...до ідеалу всесвітньої держави, котра ...матиме в кінцевому підсумку єдину уніфіковану всесвітню культуру» [4, 147]. У такому специфічному контексті заідеологізована суспільна атмосфера впливає на світоглядні позиції письменників, більшовицькі директиви корелюють творчі принципи й обмежують естетичний вибір та свободу авторської самореалізації. Партійні резолюції («Про політику партії в галузі художньої літератури») й постанови («Про українські художні угруповання», «Політика партії в справі української художньої літератури», «Про перебудову літературно художніх організацій»), прийняті протягом 1925-1932 років, остаточно закріплюють правила регламентації художньої творчості та уніфікації діяльності літературно-мистецьких об'єднань. Критика з виразними політичними конотаціями, оформлена в конкретній імперативний припис, детермінує поєднання художнього бачення «я» письменника та визначених владою ідеологічних установок. Індивідуальний погляд, як і автономне існування в творчому процесі, стають неможливі, нівелюється пріоритетність індивідуальних цінностей. Виходячи з позиції, що мистецтво і література

«як ідеологія завжди були потужним організуючим центром для того чи іншого класу в його соціальній боротьбі» [12, 53], партійні ідеологи надають цим категоріям інструментальний характер і наділяють роллю інструмента формування «нової людини».

Міркування й дискусії опонентів у ту неспокійну добу зводилися до вишукування прорахунків, уїдливих коментарів, глузливих насмішок. Основною метою творців «нового мистецтва» у полеміці було використання лайок, образ із політичним підґрунтям і все частіше – залякувань. Скажімо, 1923 року член редколегії харківського видання журналу «Червоний шлях» М.Хвильовий під псевдонімом Стефан Кароль присвячуючи циклу «Повстанці» В. Підмогильного окремих розділ та відзначаючи високий художній рівень творів, докоряє авторові за симпатію «до осередочно-повстанського руху» та захоплення «петлюрівською романтизацією». І висновок озвучує в такій самій зверхньо-саркастичній тональності: «Безперечно, автор скоро одмовиться від своїх «Повстанців», а до станції «Еміграція» він і так може, помандрує» [6, 307–309]. Схожі звинувачення лунали й у фейлетоні «Гопакадеміки», надрукованому того ж року в газеті «Більшовик», під вїдливим прицілом якого опинився не тільки В. Підмогильний, але й учасники літературної вечірки – неокласики М. Зеров і М. Рильський.

Відповідь автора новел «Повстанці» на закиди критика була поміркованою, з конкретними поясненнями, чому цикл вийшов за кордоном у «ворожому» еміграційному журналі «Нова Україна» за редакцією В. Винниченка і М. Шаповала. Валер'ян Підмогильний не бачить у цьому жодного порушення чи крамоли. Письменник-початківець не виправдовується, відстоюючи право творчої незалежності, навіть дещо іронізує, попереджаючи пильних ідеологів: «може бути, що й інший висланий мною матеріал буде за кордоном надруковано» [17, 281].

Власне так само достойно реагували на «надмірну підозру, цькування й систематичну відмову видрукувати твори» [9, 289] Григорій Косинка і Тодось Осьмачка, які разом із Валер'яном Підмогильним написали листа до редакції «Червоного шляху» та відверто вказали на все активніший наступ ідеологічної критики, на звуження вільного вияву індиві-

дуального таланту, загалом – творчого простору в Україні.

Утім, навіть у такому амбівалентному соціокультурному просторі існувала можливість поглибленого аналізу найактуальніших проблем української літератури та її загального художнього рівня. Попри посилення суспільної заангажованості мистецтва був можливим індивідуальний естетичний вибір. Ситуація загострилася в середині 1920-х років, коли дедалі активніше почала реалізовуватися пролеткультівська політика масовізму, пропагована «плужанами» й підтримувана окремими «гартованцями», безапеляційно втілювався принцип використання художнього тексту як політичної пропаганди.

З другого боку, гостра ідеологічна конфронтація українських письменників, прямих зіткнення супроводжувалися внутрішньою «запеклою боротьбою груп і групочок, брутальних політичних взаємозвинувачень і публічних доносів» [2, 92], що часом нагадували бажання поквитатися за особисті образи. Протистояння колишніх друзів та однодумців посилювало безцеремонне й брутальне втручання у літературно-мистецький процес партійних функціонерів. У поле ортодоксального критичного дискурсу, що став віддзеркаленням соціодинаміки тотальної деструкції, потрапляють «внутрішні емігранти» – «попутники» й неокласики, змушені виправдовуватися ваплітяни, футуристи й «авангардівці». Скажімо, «О. Полторацький, молодий критик крайніх «лівих» поглядів, написав, за порадою М. Семенка відгук на твори Остапа Вишні, досить некоректний і поверховий, за що М. Хвильовий назвав його «піжоном з хлистом». Бурхлива реакція О. Полторацького, глухого до естетичних якостей художньої літератури, була блискавичною, в душі «підліткового синдрому»: «Мені цього тільки й треба було. Я йому відповів вже в зухвалішому тоні». Йдеться про сумнозвісний пасквіль «Що таке Остап Вишня» [8, 63].

Інтенції та комунікативні стратегії ідеологічних опонентів базувалися в основному на тактиці наказів, погроз і звинувачень, уточнення позицій найчастіше саме з політичних міркувань, схожих на доноси. Методами психологічного впливу (невід'ємними складовими яких були вербальний та позалінгвальні компоненти. – Т. Ш.) апологетів влади стають

імплікації та відвертий шантаж, звичайним і буденним явищем – вульгаризація думок та підтасовка понять.

Виразним маркером у дискурсивній парадигмі літературно-мистецького життя є риторика тогочасної критики, що віддзеркалює ціннісні орієнтири та ідеологічні позиції, заявлені чітко й безапеляційно. Кожен із рецензентів, виконуючи політичне замовлення та засвідчуючи власну лояльність, вдається до викриття «контрреволюційної» творчості непролетарських письменників. Прикметно, що стилістика літературних критиків, позначена політичними конотаціями та соціальним колоритом, яскраво відображає поточну ситуацію. Вишукуючи дошкульні епітети (на кшталт, «буржуазна ідеологія», «агресивно-буржуазний образ», «класово-ворожі герої», «контрреволюційний фашистський твір», «есерівсько-куркульське обивательство», «куркульсько-дворянські ідеали» та ін.), автори статей, рецензій, оглядів спочатку викривають прорахунки письменників на «ідеологічному фронті», потім навішують ярлики («класовий ворог», «переродженець», «войовничий націоналіст», «дворушник», «елемент капіталізму», «шкідник») та звинувачують у пропагуванні митцями «українського фашизму» та «свідомої фашистської ідеології».

Як реагують на цю ситуацію митці слова, які намагаються практикувати форми «примирнення» з дійсністю? Найрізноманітнішими виявами людської іманентності в ситуації політичного тиску (принаймні, до встановлення повного контролю влади над літературою, відкритих політичних звинувачень і перших судових процесів 1934–1937 рр.) стає, поперше, розгубленість, невпевненість, сумніви письменників, по-друге, бажання долучитися (чи пристосуватися?) до творення «нового світу» й «нової літератури». За промовистою характеристикою І. Сенченка, звичайне холуйство, яке для більшості починається «з дрібниць і поступово набирає діапазону і розмаху» [цит. за: 13, 57]. І аж ніяк не прозріння, про які говорить Р. Мовчан, аналізуючи рух українського письменства «від ідеологічної «заблокованості» до модерністського плюралізму» [16].

Дозволимо собі не погодитися з думкою авторитетної дослідниці українського модернізму 20-х ХХ століття. Швидше мова йде про

обережність, адаптацію до нових умов життя і творчості, перманентний «естетичний конформізм» (вислів О. Філатової) українських письменників, що не були активними адептами більшовицької влади та «посланцями партії в літературі». Часом це була демонстрація відвертої лояльності щодо більшовицьких ідей і гасел, що давала змогу продовжувати працювати (принаймні до відкритих політичних процесів), легально займатися творчістю, а в ситуації політичних вироків – зберегти життя. Ті ж письменники, що ввійшли в літературу «як марксистско-ортодокси і навіть як пропагатори скрайніх постулатів доби революції, громадянської війни та “військового” комунізму» [18, 7], за переконливими аргументами Л. Танюка, з часом усвідомлювали розрив між мрією-ілюзією, накинутою на жорстокою пролетарською реальністю – політичними репресіями й голодомором. У цьому випадку може йти мова про розчарування, єдиним виходом з якого була смерть. Трагічний фінал життя М. Хвильового, Б. Тенети, М. Скрипника, П. Любченка, які не змогли чи не захотіли «заперечити себе колишніх і пристосуватися до безчасся зловісних переможців» [1, 11], є цьому показовим прикладом.

Як справедливо зазначав І. Кошелівець, виявляючи характерологічні особливості чотирьох поколінь письменників «радянського періоду», перше покоління, світоглядні концепти якого сформувалися до революції і разом із ними виробилися погляди на іманентне призначення літератури та феномен літературної творчості, змушене було перейти після т. зв. «обробки» на «радянські позиції з безвихідною неминучістю». Значна частина другого покоління, що прийшла в літературу в кінці 20-х – на початку 30-х років, попри те, що мистецтво, культура, преса, книговидання були в руках держави й під суворим контролем партії, поділяла спільно з першим патетику національно-визвольних змагань і змогла реалізувати себе як творчу індивідуальність. Водночас, на переконання критика, саме з цього покоління, життєвий і духовний досвід якого гартувався в умовах «радянськості», з'явилися «перші кадри того партійного апаратчика в літературі, який був підпорою партії для всляких літературних перебудов» [10, 39] і працював на ниві літератури в унісон з політичною кон'юнктурою. Для обох

покоління митців позиція внутрішнього опору засадам радянської влади як усвідомлений етичний вибір неминуче породжувала стан подвійної свідомості, який у 30-ті роки ставав гносеологічною нормою тоталітарної системи буття.

Класова мораль і нова ідеологія диктували самозречення митця та повного підпорядкування ідеалам революції і пролетарського класу. Після обвинувальних виступів М. Скрипника «До теорії боротьби двох культур», В. Затонського «Національна справа на Україні», В. Чубаря «Про вивихи», А. Хвилі «Від ухилу – в прірву» змушена самоліквідуватися ВАПЛІТЕ, спроби Хвильового реанімувати організацію шляхом створення літературного об'єднання «Пролітфронт» виявилися невдалими: організація проіснувала трохи менше року. Окремі письменники, виявляючи політичну благонадійність, прагнуть виправдатися в нездійснених «гріхах» і таким чином відвести від себе загрозу. На шпальтах офіційних газет і журналів друкуються покаєнні листи. Каються у «Вістях», зрікаючись своїх «ідеологічних і політичних помилок», ваплітняни Досвітній, Хвильовий, Яловий. Беззаперечно визнає у листі до керівника відділу преси партії А. Хвилі «помилки» друзів Куліш та бідкається, що «їм не ймуть віри та, мабуть і далі не повірять» [цит. за: 13, 55]. «Вчора каюся П'ятаков, сьогодні каюся Хвильовий, – з боєм констатує у своєму «Щоденнику» С. Єфремов. – Каються за опозицію, каються за помилку, за оповідання. Далі, мабуть, каятимуться за те, що обідають без дозволу начальства. Тон, особливо у Хвильового, рабський: здаються “на милість моєї партії”. А Щупак з великого розуму й припечатав: тільки будиши комуністом, можна стати справжнім художником» [5, 292].

Письменники свідчать у судах, підписують листи-звернення до компетентних органів розібратися в «ухилах» та покарати ворогів тощо. Так, у газеті «Вісті ВУЦВК» із покаєнною «Заявою групи комуністів членів ВАПЛІТЕ» виступають О. Досвітній, М. Хвильовий та М. Яловий. Через деякий час вони закликатимуть до революційної пильності й засуджуватимуть на сфабрикованому органами НКВС процесі Спілки визволення України «ганебну роботу академіко-бандитів». У цьому трагічному фарсі візьме участь Олекса Слісаренко, виконавши роль

громадського обвинувача. Підписують лист-звернення з вимогою покарати прихованих ворогів «радянського уряду і всього українського народу» П. Панч, Ю. Яновський, Ю. Смолич, О. Копиленко, О. Вишня, О. Донченко.

Та частина письменників, що не пішла на компроміс із совістю (М. Зеров, Г. Косинка, В. Підмогильний, Є. Плужник та ін.), «йшла» в освітню сферу, займалася перекладами та літературознавчими дослідженнями. Таким чином ухилялася від ідеологічних інсинуацій та заробляла собі на життя. Масові цькування ідеологічних цензорів та передчуття арешту змушують виїхати за межі України: до Казахстану Б. Антоненка-Давидовича, на Північний Кавказ – Б. Тенету, М. Івченка, до Москви – М. Зерова і К. Буревія.

Часто, звинувачувані в політично невиразній позиції та ідеологічній недалекоглядності, літератори виступали з самокритичними заявами (як, приміром, «Автоекзекуція» К. Буревія), пояснювали власні художні пріоритети, естетичну концепцію, домінуючі індивідуального стилю тощо. Намагаючись врятувати від цькування видання писали передмови до творів: М. Івченко – до повісті «У сонячній колі», В. Підмогильний – до роману «Невеличка драма», І. Кочерга – до п'єси «Свіччине весілля». Перед смертельною загрозою митці часто вдавалися до ідеологічного маркуваннями художньої творчості і використовували тактику «співробітництва» / компромісу з владою. Як справедливо зазначала В. Агеєва, аналізуючи лірику М. Рильського «періоду зламу», у багатьох творах «нав'язливо повторюється мотив приниження, «умалення», маргіналізації поета, припасування себе-творця до ряду, шеренги, маси» [1, 15].

Підсумовуючи, зауважимо: посилення ідеологічних інтенцій тоталітарного дискурсу нівелювало індивідуальну творчість, знищувало свободу авторської самореалізації, загалом, призводило до максимальної редукції художнього процесу. На етапі політичного структурування літературно-мистецького життя, посилення регламентації та уніфікації творчості письменники змушені використовувати тактики і методи, відшукувати шляхи адаптації, які, з одного боку, убезпечували життя, з другого – дозволяли творити. Навіть, якщо це було в унісон з політичною кон'юнктурою.

Список використаних джерел

1. Агеева В. П. Психоаналіз соцреалізму: лірика Максима Рильського періоду зламу. *Наукові записки НаУКМА*. К.: Аграр Медіа Груп, 2009. Т. 98. С. 11–24.
2. Дзюба І. Література соціалістичного абсурду (Твори українських радянських письменників 30-х років про індустріалізацію, колективізацію, розкуркулення, голод). *Сучасність*. 2003. № 1. С. 88–112.
3. Дзюба І. М. Пастка. Тридцять років зі Сталіним. П'ятдесят років без Сталіна. К.: Криниця, 2003. 144 с.
4. Еліот Т. С. Єдність європейської культури. *Всесвіт*. 2003. № 1–2. С. 143–150.
5. Єфремов С. Щоденники, 1923–1929. К.: ЗАТ «Газета «РАДА», 1997. 848 с.
6. Кароль С. Художній матеріал в «Новій Україні». *Червоний шлях*. 1923. № 2. С. 307–309.
7. Коваленко П. Українська пролетарська література. К.: Бібліотека газети «Пролетарська правда». 1929. 48 с.
8. Ковалів Ю. Так, «Камо грядеши»... 20-роки: літературні дискусії, полеміки. К., 1991. С.19–69.
9. Косинка Г., Підмогильний В., Осьмачка Т. Лист до редакції. *Червоний шлях*. 1923. № 4-5. С. 289–290.
10. Кошелівець І. Сучасна література в УРСР. Нью-Йорк: Пролог, 1964.
11. Ланський М. Лівий роман. *Нова генерація*. 1927. № 2. С. 34–38.
12. Луначарський А. Наши задачи в области художественной жизни: Статья первая. Красная новь. 1921. № 1. С. 146–157.
13. Луцький Ю. Літературна політика в радянській Україні 1917–1934. К.: Гелікон, 2000. 248 с.
14. Меженко Ю. Творчість індивідуума і колектив. Лейтес А., Яшек М. Десять років української літератури (1917–1927): у 3 т. Х.: ДВУ, 1928. Т.2. 1928. С. 7–19.
15. Меженко Ю. На шляхах до нової теорії. *Червоний шлях*. 1923. №2. С. 199–210.
16. Мовчан Р. Український модернізм 1920-х: портрет в історичному інтер'єрі. – К.: ВД «Стилос», 2008. 544 с.
17. Підмогильний В. Лист до редакції. *Червоний шлях*. 1923. № 2. С. 281.
18. Танюк Л. Драма Миколи Куліша. Куліш М. Твори: У 2 т. К.: Молодь, 1990. Т.1. С.3–24.
19. Чижевський Д. Реалізм в українській літературі. К.: ВЦ «Просвіта», 1999. 118 с.
20. Шляхи розвитку сучасної літератури : Диспут 24 травня 1925 р. К.: Культкомісія Місцкому УАН, 1925. 82 с.

References

1. Ageeva V.P. Psychoanalysis of social realism: the lyrics of Maxim Rylsky period of the break. *Scientific notes of NaUKMA*. K.: Agrar Media Group, 2009. T. 98. S. 11–24.
2. Dziuba I. Literature of the socialist absurd (Works of Ukrainian Soviet writers of the 30's about industrialization, collectivization, dispossession, famine). *Modernity*. 2003. № 1. S. 88–112.
3. Dziuba I. M. Trap. Thirty years with Stalin. Fifty years without Stalin. K.: Krynicia, 2003. 144 s.
4. Eliot T.S. Unity of European culture. *Universe*. 2003. № 1-2. S. 143–150.
5. Efremov S. Diaries, 1923-1929. K.: Closed JSC «Gazeta RADA», 1997. 848 s.
6. Karol S. Artistic material in «New Ukraine». *Red way* 1923. № 2. S. 307–309.
7. Kovalenko P. Ukrainian Proletarian Literature. K.: Library of the newspaper «Proletarskaya Pravda». 1929. 48 s.
8. Kovaliv Yu. Yes, «Kamo riding» ... 20 years: *literary discussions, polemics*. K., 1991. S.19–69.
9. Kosinka G., Pidmogylny V., Osmachka T. Letter to the editor. *Red way*. 1923. № 4-5. S. 289–290.
10. Koshelevets I. Contemporary Literature in the Ukrainian SSR. New York: The Prologue, 1964.
11. Lansky M. Left-hand novel. *New generation*. 1927. № 2. S. 34–38.
12. Lunacharsky A. Our problems in the field of artistic life: Article one. *Red new* 1921. № 1. S. 146–157.
13. Lutsky Yu. Literary Politics in Soviet Ukraine 1917-1934. K.: Helikon, 2000. 248 s.
14. Mezhenko Yu. Creativity of an individual and a team. Leites A., Yashek M. The Ten Years of Ukrainian Literature (1917-1927): 3 Vol. X.: TUV, 1928. T.2. 1928. S. 7–19.
15. Mezhenko Y. On the paths to a new theory. *Red way*. 1923. №2. S. 199–210.
16. Movchan R. Ukrainian modernism of the 1920s: portrait in the historic interior. K.: VD «Stylos», 2008. 544 s.
17. Wake up V. Letter to the editor. *Red way*. 1923. № 2. S. 281.
18. Tanyuk L. Drama by Mykola Kulish. Kulish M. Works: 2 t. K.: Youth, 1990. T.1. S.3–24.
19. Chizhevsky D. Realism in Ukrainian Literature. K.: VS «Prosvita», 1999. 118 s.
20. Ways of development of modern literature: Dispute May 24, 1925 K.: Cossack Mission of the Mitskoy UAN, 1925. 82 s.

TATIANA SHAROVA

Melitopol

**LITERATURE AND ARTISTIC WORKS
IN THE SOVIET PARADIGM:
PRACTICES OF ADAPTATION,
LOGIC AND ARGUMENTS OF THE CONFORMITY**

In the article, we try to understand the specifics of the literary and artistic creativity of Ukrainian writers in the Soviet paradigm of the 20–30's of the twentieth century. Attention is concentrated on the practices of adaptation to political pressures the individual determines the logic and arguments of the conformism of subjects of aesthetic creativity in the conditions of the formation of the discourse of power.

Key words: Literary processes, socialist realism, ideology, discourse of power, conformism.

ТАТЬЯНА ШАРОВА
г. Мелитополь

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО В СОВЕТСКОЙ ПАРАДИГМЕ: ПРАКТИКИ АДАПТАЦИИ, ЛОГИКА И АРГУМЕНТЫ КОНФОРМИЗМА

В статье пытаемся осмыслить специфику литературно-художественного творчества украинских писателей в советской парадигме 20-30-х годов XX века. Внимание концентрируем на практиках адаптации к политическому давлению, отдельно определяем логику и аргументы конформизма субъектов эстетического творчества в условиях формирования дискурса власти.

Ключевые слова: литературный процесс, соцреализм, идеология, дискурс власти, конформизм.

Стаття надійшла до редколегії 08.04.2018

УДК 821.161.

МАР'ЯНА ШТОГРИН
м. Івано-Франківськ
cjucmac@rambler.ru

ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОГО УРБАЇСТИЧНОГО ДИСКУРСУ

У статті зроблено спробу проаналізувати процес зародження, становлення та розвитку урбаністичного дискурсу в українській літературі. Визначено передумови формування міської тематики в національній прозі та драматургії. Означено поняття «міський дискурс». Виявлено, що урбаністичні мотиви притаманні українській літературі впродовж усього періоду її розвитку. Встановлено, що урбаністичний дискурс веде свій початок ще з часів Київської Русі. А для сучасної національної урбаністичної літератури еталонним став роман Валеріана Підмогильного «Місто», який стартував як перший твір в українській літературі, де місто постає як проблема.

Ключові слова: міська тематика, урбаністичний дискурс, рецепція міста, хронотоп.

Як і тисячі років тому, місто є центром людської цивілізації. Сучасний урбаністичний простір репродукує нові сенси, значення та коди, відображаючи в них людину і час.

Початок XXI століття вирізняється «урбанізацією» літературного простору загалом. До проблеми становлення та утвердження «міського тексту», «міської літератури», «урбаністичної літератури» зверталися у своїх дослідженнях Віра Агеєва, Тамара Гундорова, Олексій Кискін, Соломія Павличко, Віра Фоменко та ін. У своїх дослідженнях Віра Фоменко наголошує на універсальності урбаністичної тематики в світовому літературному процесі, адже художній образ сучасника, його мрії та прагнення, процес становлення як особистості, подолання кризи самоідентифікації та вирішення нагальних проблем «відбувається в основному в контексті міста» [10, 129].

Метою статті є дослідження процесу становлення та розвитку «міської» тематики в

українському літературознавстві. Досягнення мети передбачає реалізацію ряду завдань:

- визначити передумови становлення урбаністичного дискурсу;
- висвітлити процес зародження та розвитку дискурсу міста в національній прозі та драматургії;
- означити поняття «міський дискурс» в українській літературі.

Генеza міського дискурсу в українській літературі сягає часів Київської Русі [12]. Згодом «виникають легітимізувальні епоси окремих українських країв – Острожчини, Вишневецьчини тощо (...). Залежно від регіону написання того чи того твору «столицями» – центрами політичного й культурного розвитку – виступають то Остріг, то Львів, то Київ; пізніше, у другій половині XVII ст., до цього переліку додалися нові центри Гетьманату – Батурич, Черкаси, Глухів» [9, 20]. У творах Симона Пекаліда, Себастьяна Кленовича, Мартіна Ґруневеґа посутньо сакралізуються

постаті князів та їхніх земель. Поетики Києво-Могилянської академії продовжують усталені традиції та міфологізують означені топоси: Київ-Троя, Київ-Рим, Київ-стольний Город, Київ – другий Єрусалим, виокремлюється також і ріка Дніпро-Бористен як символ могутнього краю («Дніпрові камени», «Похвала Дніпрові») [9, 21–22].

Піднесення та порівняння цих міст із небесним Градом – Єрусалимом – є традиційним для європейських літератур того часу. Адже незаперечним є вплив християнського вчення на формування образу міста як одночасного втілення добра та зла. У четвертій главі книги Буття [2] оповідається про синів Адама та Єви – Каїна і Авеля. Коли вони досягли зрілого віку, то принесли Богу жертву з праці рук своїх, але дар Каїна не був прийнятий. Він із задрощів убив брата, був проклятий Богом і став вигнанцем. Прийшовши у місцевість Ном, Каїн заклав перше в історії людства місто та назвав його на честь свого сина Єноха. Згодом нащадки розбудували місто, запровадили свій устрій і заклали основу різноманітних міських ремесел. Жак Ле Гофф, розглядаючи простір і час у середньовічній уяві, вказує на особливе значення пустелі та лісу. Дослідник виводить генезу культурних моделей середньовічного Заходу з тексту Біблії. Відтак пустеля в цьому контексті постає водночас «географічно-історичною та символічною реалією» [6, 68]. Учений акцентує на її амбівалентній природі, зокрема «зі сторони Каїна – цивілізація, особливо матеріальна в її чотирьох основних формах: міське життя самого Каїна, який побудував перше місто; пастуша цивілізація пустелі Явала, нащадка Єноха, сина Каїнового, який «був батьком тих, що живуть у шатрах і випасають худобу»; мистецтво у формі музики Ювала, брата Явала, який «був батьком усіх гусярів та дударів»; ремесла Тувал-Каїна, брата Ювалового та Явалового, який «кував з міді й заліза всяке знаряддя» (Бут. 4:17-22) [6, 68].

Знаковою і визначальною у становленні національного урбаністичного дискурсу є межа XIX–XX століть. Поетика модернізму сприяє формуванню неповторного образу українського міста. Міська тематика «вибухає» майже в усіх родах і жанрах літератури. Варто

пригадати творчість Лесі Українки (драматичні поеми «Блакитна троянда», «Бояриня», «У пущі»), Івана Франка («Борислав сміється», «Перехресні стежки», «Для домашнього вогнища»), Володимира Винниченка (романи «Чесність з собою», «Сонячна машина» та п'єси «Брехня», «Закон», «Пророк»), Михайла Козоріса «Голуба кров», Миколи Куліша («Народний Малахій», «Мина Мазайло», «Отак загинув Гуска», «Зона»), Михайла Івченка (роман «Робітні сили»), Віктора Петрова-Домонтовича (романи «Без ґрунту», «Доктор Серафікус», повість «Дівчинка з Ведмедиком»), Олекси Слісаренка (роман «Чорний ангел»), Юрія Яновського (роман «Майстер корабля»), Миколи Хвильового («Повість про санаторійну зону»). Погоджуємося з міркуваннями Ярини Цимбал щодо тривалого і болісного процесу «щеплення урбанізму» в українській літературі, коли «... національний літературний організм відштовхував його як заразу, як чужорідне тіло, хворів і боровся, щоб, зрештою прийняти й змиритися. Попри двозначне ставлення до міської культури, попри одночасні любов і ненависть до неї, в українській літературі урбанізм, як і скрізь в Європі та світі означав модернізм» [13, 28].

Диференціація творів, що їх можна ідентифікувати як урбаністичну літературу, традиційно відбувалася на тематичному рівні. У літературознавчому аналізі зазвичай акцентували на соціально-побутовому конфлікті (антитези: село / місто, духовність / бездуховність, природність / штучність, бідність / багатство), ідеологічних і політико-економічних домінантах. Еталонним для національної урбаністичної літератури став роман Валеріана Підмогильного «Місто» (не варто випускати з уваги ще один його роман «Невеличка драма»), який стартував як перший твір в українській літературі, де місто постає як проблема.

Подальша творча рецепція теми міста відбувалася в означених напрямках, і лише на межі XX–XXI століть українська література сповна актуалізувала урбаністичні тексти. Вітчизняна рецепція міста поглибилась міфологічно-християнською моделлю, авторськими текстами-міфами (соціально-політичним, тоталітарним / посттоталітарним, космогонічним,

апокаліптичним / постапокаліптичним міфами), урбаністичною символікою. Пам'ять / спогад як образний контрапункт структурує урбаністичний сюжетний хронотоп у більшості сучасних міських текстів.

Освітньо-громадська організація «Культурний проект» зініціювала проведення курсу лекцій «Історія літератури в авторах і текстах», до викладу яких залучила найвпливовіших сучасних українських письменників, що творять живий мистецький дискурс. У рамках цього проекту Юрій Іздрик презентував тему «Сергій Жадан: постколоніальна урбаністика». Під час Книжкового Арсеналу-2016 відбулася дискусія в книгарні «Є» – «Інтимна урбаністика. Місто в найновішій українській художній літературі» за участю Ірен Роздобудько, Жанни Слоньовської та Тетяни Трофименко.

Така активна діяльність, скерована на досягнення урбаністичного простору та світоглядної парадигми його мешканців, вказує на раціональність твердження Станіслава Гурина, що «для міста характерні семантичне навантаження, смислове згущення, емоційна напруга, раціональна впорядкованість. Місто реалізує ідею організації простору перебування людини, включаючи різні форми тілесності: саму людину і внутрішню тілесність (житло, комунікації). Місто провокує людину на вчинки, генерує події, незворотні, і тому й доленосні [5].

Сучасний науковець Віра Фоменко в фундаментальній монографії «Місто і література: українська візія» вказує на кардинальні зміни, що відбуваються в процесі соціально-суспільного розвитку. Дослідниця наголошує на зміні стратифікаційних прерогатив, коли «Вічне Село» поступається «Вічному Місту» [10, 305].

Літературознавець Тамара Гундорова, аналізуючи художні процеси в сучасній українській літературі, вказує на прикметні ознаки національного постмодернізму, як-от: політичність та емоційність / чуттєвість. Науковець виокремлює такі його різновиди: «гротескний (Володимир Діброва, Лесь Подерв'янський, Богдан Жолдак), карнавальний («Бу-Ба-Бу»), феміністичний (Оксана Забужко), апокаліптичний (Юрій Іздрик, Лесь Подерв'янський, Тарас Прохасько), попкультур-

ний (Сергій Жадан), популярний (Юрій Винничук)» [4, 198]. Також дослідниця наголошує на «регіоналізмі» українського постмодернізму 90-х років ХХ ст., виділяє «львівсько-івано-франківську школу» та «києво-житомирську» «як його найяскравіші прояви». До останньої вона зараховує й Володимира Даниленка. Це дає нам підстави твердити про виразну урбаністичну генезу національного постмодернізму.

Анна Біла в монографії «Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки» визначає певні моделі міського простору: «Урбаністичний світ, як наслідок технологічних потенцій людини, на межі ХІХ–ХХ століть стає наріжним об'єктом художнього зацікавлення, трансформуючись у вербальному і образотворчому мистецтві через дві «новоміфологічні» структури – умовно означимо їх як «регресивну» і «прогресивну». Регресивна полягає у сприйнятті міста і технізації як гуманістичного занепаду (наприклад, есхатологічний мотив у ліриці символістів), прогресивна інтерпретує ці факти нового часу як вивільнення деміургійно-креативних можливостей людини (мотив робітника в лабораторії Природи у футуризмі. Природа, що постає об'єктом в пейзажній ліриці, заміщується зображенням міської «флори і фауни», і в такий спосіб місто виступає категорією Природи, натурального – але в системі цінностей нової людини» [3, 106–107]. На нашу думку, тут ідеться про природність міського способу життя, його органічність. У романах сучасних авторів місто постає як цілісний організм, який живе та дихає разом зі своїми мешканцями. Водночас на сторінках романів можна відстежити авторську мандрівку урбаністичними хронотопами – і не лише в процесі пригадування знайомих вулиць, площ та кав'ярень, але й творення міського міфу.

Поняття «міський дискурс» розглядаємо як наслідок взаємодії «міського тексту», що постає як «текст у тексті» (цілісна семіотика міського тексту). Термін «дискурс» – «одне з найскладніших понять структурально-семіотичних досліджень літератури, яке найважче піддається чіткій дефініції» [1, 790]. Така кількість визначень у гуманітарній сфері значно ускладнює дослідницьке завдання. У

«Літературознавчому словнику-довіднику» (за редакцією Романа Гром'яка) дискурс визначено як «сукупність висловлювань, що стосуються певної проблематики, розглядаються у взаємних зв'язках з цією проблематикою, а також у взаємних зв'язках між собою. Одиницями дискурсу є конкретні висловлювання, які функціонують у реальних історичних, суспільних і культурних умовах, а у своєму змісті та структурі відбивають часовий аспект, інтеракції між партнерами, що витворюють даний тип дискурсу, а також простір, у якому він відбувається, значення, які він творить, використовує, репродукує або перетворює» [8, 201]. «Літературознавча енциклопедія» (за редакцією Юрія Коваліва) визначає дискурс як мовленнєву одиницю, що «уявляється як семіотичний процес різних дискурсивних практик зі специфічними способами організації усного та писемного мовлення... Тому дискурс інколи асоціюється як із загальним стилем (бароко чи модернізм), так і з ідіостилем» [7, 282]. Тож спираючись на зазначені положення, визначаємо міський дискурс як явище, притаманне постмодернізму, і як низку висловлювань, пов'язану урбаністичною тематикою (міський текст; текст міста; міський хронотоп; міський міф) та онтологічними проблемами буття.

Використовуючи виражальні засоби модернізму та постмодернізму, урбаністична література націлена на сугестію раціонального та емоційного первнів людського світосприйняття, відтак можемо твердити про її надзвичайну інтелектуальну та чуттєву наповненість. Письменники пропонують власний «історизм зображення», котрому притаманні іронія, довільне часопросторове конструювання, гротеск та міфологізація. Сучасна рецепція міста як тексту – це певним чином свідомо інтелектуальна провокація, що спонукає до актуалізації знань з історії, літератури, культури, мистецтва, архітектури, релігієзнавства.

Традиційно місто в українській літературі тривалий час постає як ворожий національній ментальності часопростір. У художніх текстах зазвичай це лише тло, на якому розгортаються головні події. Урбаністичні мотиви притаманні українській літературі впродовж усього періоду її розвитку. Проте найяскравіше тему міста, способу життя та світоглядних парадигм, а відтак і особливостей міського хронотопу репрезентовано в національній літературі на межі ХХ–ХХІ століть. Це зумовлено процесами глобалізації та урбанізації у світовій спільноті загалом, що потребували художнього осмислення.

Список використаних джерел

1. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. Марії Зубрицької. – 2-е вид., доп. – Львів : Літопис, 2001. – 832 с.
2. Біблія. Святе письмо Старого та Нового завіту. – К. : БМВ, 1991. – 1528 с.
3. Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки монографія. – вид. друге, доп. і перероб. / А. Біла. – К. : Смолоскип, 2006. – 464 с.
4. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека : Український літературний постмодерн / Т. Гундорова. – К. : Критика, 2005. – 263 с.
5. Гурін С. П. Образ города в культуре: метафизические и мистические аспекты [Электронный ресурс] / С. П. Гурін. – Режим доступа: <http://www.topos.ru/article/6747>.
6. Ле Гофф Жак. Середньовічна уява / Жак Ле Гофф / [пер. з фр. Я. Кравець]. – Львів : Літопис, 2007. – 350 с.
7. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / Ю. І. Ковалів. – К. : Академія, 2007. – Т.1. – 608 с.
8. Літературознавчий словник-довідник / [редкол. : Р. Т. Гром'як та ін.]. – К. : Академія, 1997. – 748 с.
9. Трофимук М. Провідні мотиви та ідеї латиномовної літератури XVI-XVIII ст. / М. Трофимук // Слово і час. – 2014. – № 7. – С. 18-25.
10. Фоменко В. Г. Місто і література : українська візія / Віра Григорівна Фоменко. – Луганськ : Знання, 2007. – 312 с.
11. Фоменко В. Г. Місто-фантом у романі Сергія Жадана «Ворошиловград» / В. Г. Фоменко // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. – 2011. – № 3 (214). – С. 98-102.
12. Фоменко В. Г. Українська урбаністична проза ХХ століття: еволюція, проблематика, поетика : автореф. дис. д-ра філол. наук : 10.01.01. «Українська література» / В. Г. Фоменко. – К., 2008. – 40 с.
13. Цимбал Я. Привиди урбанізму / Ярина Цимбал // Критика. – 2007. – Ч. 4 (114). – С. 27-29.

References

1. Antologija svitovoi literaturno-krytychnoi dumky XX st. / za red. Marii Zubrytskoi. – 2-e vyd., dop. – Lviv : Litopys, 2001. – 832 s.
2. Bibliia. Sviate pysmo Staroho ta Novoho zavitu. – K. : BMV, 1991. – 1528 s.

3. Bila A. Ukrainskyi literaturnyi avanhard: poshuky, stylovi napriamky monohrafiia. – vyd. druhe, dop. i pererob. / A. Bila. – K. : Smoloskyp, 2006. – 464 s.
4. Hundorova T. Pisliachornobyiska biblioteka : Ukrainskyi literaturnyi postmodern / T. Hundorova. – K. : Krytyka, 2005. – 263 s.
5. Huryn S. P. Obraz horoda v kulture: metafizicheskie i misticheskie aspekty [elektronyi resurs] / S. P. Huryn. – Rezhym dostupa: <http://www.topos.ru/article/6747>.
6. Le Hoff Zhak. Serednovichna uiava / Zhak Le Hoff / [per. z fr. Ya. Kravets]. – Lviv: Litopys, 2007. – 350 s.
7. Literaturoznachcha entsyklopediia: uy 2 t. / Yu. I. Kovaliv. – K. : Akademiia, 2007. – T.1. – 608 s.
8. Literaturoznachchyi slovnyk-dovidnyk / [redkol. : R. T. Hromiak ta in.]. – K. : Akademiia, 1997. – 748 s.
9. Trofymuk M. Providni motyvy ta idei latynomovnoi literatury XVI-XVIII st. / M. Trofymuk // Slovo i chas. – 2014. – № 7. – S. 18–25.
10. Fomenko V. H. Misto i literatura : ukrainska viziia / Vira Hryhorivna Fomenko. – Luhansk : Znannia, 2007. – 312 s.
11. Fomenko V. H. Misto-fantom u romani Serhiia Zhadana "Voroshylivhrad" / V. H. Fomenko // Visnyk LNU imeni Tarasa Shevchenka. – 2011. – № 3 (214). – S. 98–102.
12. Fomenko V. H. Ukrainska urbanistychna proza XX stolittia: evoliutsiia, problematyka, poetyka : avtoref. dys. d-ra filol. nauk : 10.01.01. «Ukrainska literatura» / V. H. Fomenko. – K., 2008. – 40 s.
13. Tsybmal Ya. Pryvydy urbanizmu / Yaryna Tsybmal // Krytyka. – 2007. – Ch. 4 (114). – S. 27–29.

MARIANA SHTOHRYN

Ivano-Frankivsk

FORMATION OF THE UKRAINIAN MODERN DISCOURSE

The article attempts to analyze the process of origin, formation and development of urban discourse in Ukrainian literature. The preconditions for the formation of urban themes in national prose and dramaturgy are determined. The notion of "urban discourse" is indicated. It is revealed that urbanistic motives are inherent in Ukrainian literature throughout the period of its development. It has been established that urban discourse has its origins since the times of Kievan Rus. And for contemporary national urban literature, Valerian Pidmohylnyi's novel "Misto (The city)", which started as the first work in Ukrainian literature, where the city appears as a problem, became the reference.

Key words: urban themes, urban discourse, city reception, chronotope.

МАР'ЯНА ШТОГРИН

г. Ивано-Франковск

ФОРМИРОВАНИЕ УКРАИНСКОГО УРБАНИСТИЧЕСКОГО ДИСКУРСА

В статье сделана попытка проанализировать процесс зарождения, становления и развития урбанистического дискурса в украинской литературе. Определены предпосылки формирования городской тематики в национальной прозе и драматургии. Обозначено понятие «городской дискурс». Выявлено, что урбанистические мотивы присущи украинской литературе на протяжении всего периода ее развития. Установлено, что урбанистический дискурс ведет свое начало еще со времен Киевской Руси. А для современной национальной урбанистической литературы эталонным стал роман Валериана Подмогильного «Город», который стартовал как первое произведение в украинской литературе, где город предстает как проблема.

Ключевые слова: городская тематика, урбанистический дискурс, рецепция города, хронотоп.

Стаття надійшла до редколегії 05.04.2018

УДК 821.161.2.09 (М. Матієв-Мельник)

КАТЕРИНА ЯНЧИЦЬКА

м. Київ

katya.tymtsyas@gmail.com

ХУДОЖНЄ МОДЕЛЮВАННЯ ОБРАЗІВ ПОВІТРЯНОЇ СТИХІЇ У ПРОЗІ М. МАТІЄВА-МЕЛЬНИКА

У статті досліджено особливості інтерпретації образу однієї з першостихій буття у літературі – повітря, доведено, що ціла система ареологічних образів, вибудована у творчості М. Матієва-Мельника, доповнює категорію «вічних» образів і сприяє формуванню певного міфологічного універсуму, який продовжує відігравати суттєву роль в літературі й нашого часу. З'ясовано, що міфологема повітря у прозі письменника розщеплюється у семантико-смысловому напрямі на візуальні акватичні, аерологічні образи та звукові. Зазначено, що повітряна стихія у творчості письменника багатогранна і поліфонічна.

Ключові слова: повітряна стихія, міфологема, образ, проза, поетика.

Творчість кожного майстра слова – це його власне, індивідуальне бачення навколишньої дійсності, переломлене крізь призму внутрішнього чуття. Епоха, в якій живе письменник також впливає на його світогляд, корелює його підсвідомість. І тоді певні літературні феномени і традиції, які існують у творчості митця в ірреальному рівні, звучать у творах під індивідуальним кодом. М. Матієв-Мельник як письменник із високим почуттям патріотизму, національної гідності, із генетично закоріненим тяжінням гуцула до анімістично-міфологічного світу, крізь призму власних творів прагнув художньо відобразити соціальні, психологічні, моральні, етичні, духовні проблеми українського суспільства, яке у перше десятиліття ХХ ст. стало на межі катастрофи – втрати національної ідентичності під тиском мілітарної парадигми світу. Залучаючи до художнього тексту міфологеми буття, які споконвіків несли у собі код окремих націй і водночас духовно-світоглядних цінностей людства у цілому, митець намагався повернути морально і психологічно виснаженого, невлаштованого у тогочасному суспільстві індивіда до витоків його світобуття. Поетика першостихій у творах белетриста свідомо заангажована у відчуття і почуття персонажів, які живуть у буремну епоху – Першої світової і громадянський війн за власні національні права. Естетичну концепцію світу і людини, вибудовану у белетристиці М. Матієва-Мельника коригують розмаїті

зображально-виражальні засоби: символи і алегорії, персоніфіковані образи, контексти пейзажних характеристик, які керують сюжетом твору, впливають на розвиток подій, умовлюють вчинки героїв, виступають своєрідними визначальними психоемоційними чинниками.

Виходячи із зазначеного, набуває актуальності характеристика повітряних стихій у прозі М. Матієва-Мельника, на жаль, таких досліджень є невелика кількість, що й демонструє дискусійність та малодослідженість означеної проблеми і відкриває перспективний напрям для нової літературознавчої рецесії.

Мета статті – розкрити особливості художнього моделювання образів повітряних стихій у белетристиці М. Матієва-Мельника.

Повітря у прозі М. Матієва-Мельника – багатогранна і поліфункціональна стихія. Типовими асоціаціями, які мають навіювати образи повітряної стихії, за Г. Башлярром, є відчуття легкості, солодкої млості, молодості, ніжності, вільного лету, висоти, жвавості, відчуття рухомості, невловимості, мінливості тощо [1].

Вважається, що «повітря здавна привертало увагу людства з-за відчутних і вловимих змін свого стану» [5, 49]. творах письменника у кожному себевистві повітря синхронізоване із психологічним буттям персонажа, з одного боку, і водночас – це непідвладна, людині, далека, сильна і мінлива стихія, наділена

ознаками святості, духовної вищості, божественності [7, 69].

Образ неба – один із найголовніших виявів повітряної стихії у поезії М. Матієва-Мельника. Письменник використовує метафоричну асоціацію неба із неосяжним морем, що було властиве ще давньоукраїнським міфам [6, 4]. У нього небо – не просто метафізична субстанція, що візуалізує межу між матеріальним земним світом та духовним божественним – воно наближене до людини. Небо у прозаїка має різні кольори і стани. Найчастіше на сторінках творів зустрічається згадка про блакитний, синій колір. Блакить у художніх творах має символізувати, за Г. Башлярмом, волю (у значенні свободи й волевиявлення, прагнення), «рух, просування у якомусь новому житті, далеко від докорів сумління, пов'язаних із роздумами, оскільки будь-які роздуми – це боротьба зі смутними жалями, з більш чи менш притлумленими докорами сумління» [1, 208]. У М. Матієва-Мельника насамперед блакитне небо – це символ райського життя, благодаті на землі, спокійне мирне життя: «Небесна блакить, як безконечна баня над землею», «На небі й на землі свято, що з блакитної глибини кидає жайворонок срібний горошок і сині волошки, аби в житті сходили» [4, 481]. Кольором кохання для нього стає синій – він асоціюється також із небом: «Китицю квітки огортала синя стяжка, що нагадувала погоду неба... Се був чудовий дарунок першої любові стрічі...» [4, 274].

Метафора блакитного неба набуває різних семантичних відтінків у творах. Так, в оповіданні «По той бік греблі» світле, блакитне небо наповнене мотивами навернення до життя після закінчення бойових дій: «По небесній синяві летіла кудись з вітром легенька хмарка і пушистим крильцем черкала о небесні, золоті склепіння. А шум життя ішов рокотом по землі. В душі ставало так ясно, широко...» [4, 275]. Такі мотиви наявні в оповіданні «Хвилина», повісті «За рідне гніздо». Водночас поглиблення синього кольору у бік затемнення вносить у твори інший смисловий відтінок. Характеризуючи стійкість духу повстанців, героїв за визволення рідної країни від загарбників, письменник вживає асоціативні образи, зокрема образ непорушного

неба: «Чета подалася вділ по узбіччю гори. Небо поглибилось й стало тверде, непорушне. Час від часу обривалися з-під темносиньої бані дрібні світляки, летіли в безвісти й пропадали за верхами, лишаючи на хвилю за собою короткі ясні смуги» [4, 321], «За рідне гніздо». Колір неба – темносиній, сприймається двозначно: з одного боку, ще не втрачено надії на визволення рідного краю, а з іншого – поступово настає темрява, яку пронизують окремі спалахи-зорі, відбувається втрата віри у оптимістичне розв'язання ситуації.

Перехід у нічне небо, а отже, й заміна кольору на темний сприймається автором і персонажами у екзистенційному вимірі – це асоціації із смертю, неможливістю самореалізуватися, відсутністю свободи. Головний герой повісті «За рідне гніздо» повстанець чорногорець Йован Ніколіч в ув'язненні, очікуючи вироку від ворогів, думками лине до неба, аргументуючи це тим, що тільки вгорі можна знайти відповідь у пошуках правди на світі: «Тікала в небесні світи біла дорога, канули розбиті метеори й кришилися над безмежжям вічності. З-поміж завалених зломів неслося понад шумом потоків цвинтарне квиління сови» [4, 326]. Герой оповідання «Старість» маленький Андрійко також сповнений надій і поривань до неба, до Вищих сил: «Андрійко глянув на небо таким зором, як би хотів просити від нього якогось чуда. Але воно мовчало, понуре і сивим інеєм порошило на його полинялу, обскубану клапаньку і на дідові вуса» [4, 286]. Опис нічного неба, де все губиться у темряві, символічна згадка про квиління сови визначає безнадійність його світлих поривань до волі, корелює його думки щодо сенсу буття людини загалом. Окремо від характеристики образу неба у кольорі функціонує у тексті ще інше, дотичне лише деякою мірою значення: «А там, угорі, високо над землею буде ждати старий Довбенюк на своїх синів так, як ждав на землі, правди... Ждатиме аж до страшного суду...» [4, 284]. У даному разі небо символізує простір, де душа невинно загиблого гуцула чекає на справедливий Божий суд.

До образів повітряної стихії, які зустрічаються у площині художнього тексту М. Матієва-Мельника належить міфологема хмар.

Традиційно летючі, діагонально за компоновані хмари мають презентувати порив до волі, тугу за Україною або символічний рух-повернення до втраченого раю. Натомість у творах М. Матієва-Мельника найчастіше вони виступають передвісниками смерті або трагічної долі чи загибелі персонажа: «На сході рідли хмари і через багряну сітку пропускали на землю криваві плями» [4, 248]; «Густо затягалися хмари і кисли над головою, дорозі не було кінця» [4, 260]; «Смерть. На хмарах знак... Рано не буде вже для мене сонця» [4, 269]. На нашу думку, саме таке тлумачення переважає у текстах М. Матієва-Мельника з-за впливу на почуття героїв свого авторського емоційного стану. Він як один із борців за незалежність України, колишній січовий стрілець, крізь свідомість «пропустив» внутрішні чуття персонажів, водночас залишився автором-всезнавцем щодо майбутньої долі України, розділеної кордонами між декількома державами після Першої світової війни.

Персоніфікацією дихання Землі, трансцендентним подувом, найбільш активною силою повітряної стихії у міфах є вітер [3, 111]. Індивідуально-авторські міфопоетичні образи-втілення вітру сповнені численними символічними варіаціями, пов'язаними із позитивним або й негативним смисловим наповненням анімалістично персоніфікованого вітру. Так, вітер діє в унісон почуттям героїв в оповіданні «Як легіні відходили»: під час відправлення молодих гуцулів до війська, коли матері і кохані жінки інтуїтивно відчують їх майбутню трагічну долю, вітер також, як жива істота, співпереживає, бо постійно «маяв пестрими стрічками, грав розхристаним волоссям» жінок, прагнув заспокоїти їх розбуркану почуттями душу. В оповіданні «Серед шляху» вітер викликає численні оптимістичні алюзії: «Звуки канули й топили в серці криги, за якими дихало чаром сонце, а вітер з білими чічками грався, і від нього вони, як ті срібні зірки в пацьорках перлових, гойдалися, всміхалися...» [4, 265].

С. Єрмоленко зазначає, що в українських художніх текстах вітер естетизується через розкриття сполучуваності слова «вітер» із дієсловами та прикметниками, через метоні-

мічні означення, а також через психологічне осмислення стихії [2, 286]. Традиційним змістом характеризується образ ранкового вітру, сповнений емоціями радості, впевненості в прийдешньому, він є символом віри у швидкі зміни. Так, у оповіданні «Хвилина» образ-концепт вітру асоціюється із народженням нової країни під жовтоблакитними стягами, він може консолідувати суспільство, всіх українців: «Від Чернечої гори розпростер про-ранковий вітер перлові крила. Розгорнув їх під небом і поплинув до шовкових прапорів... Цілував, пестив їх, а вони леліли, мінилися в рожевому промінні» [4, 301].

Епітет полонинський вносить в образ вітру смислове співвіднесення із рідним краєм, з якою пов'язані персонажі на ментальному рівні, – це символ волі, що несе на крилах надію на визволення рідного краю: «Від Стожацу дихнув полонинський вітер. Море світла і жаги життя розхилилося над землею. З верхів кресав голосними громами Нікіта Радощіч. Там відроджувалася чорногорська сила за хмарами, за червоним димом» [4, 329] (оповідання «За рідне гніздо»). Образ повітряних стихій сповнений протетичного бачення майбутніх змін у долі рідного краю – автор засвідчує їх невідворотність, на це вказує образ хмар, які пропускають сонячне світло на землі сербів-повстанців.

Вітер – байдужий і холодний спостерігач краху гуцульського життя, свідок поступової загибелі господарства і людини. Показова байдужість вітру асоціюється із ставленням тогочасного суспільства до горя і біди залишених в злиднях старих людей, інвалідів або дітей-сиріт: «Вітер ніс на крилах сумну співанку смерті, розкидав дідовим волоссям, а жура метала на розбите село сивими туманами та й на дідову хату» [4, 287] («Старість»); «Нікого більше. Лишили саму, як на вигоні... Вітер б'є снігом по шибках, цокає молотком до даху мороз» [4, 362] («На чорній дорозі»); «Вітер, як шибеник, термосив голими садами, гримав ворітьми, підривав дахи, стрипішив солону і з шумом тікав у верхи» [4, 441] («На Греготі»). Так, гуцул-інвалід Михайло («На Греготі»), який втратив у війні родину і не може вести самостійно господарство, приречений на повільну і голодну смерть: «З кичер

дув студений вітер, загортався в зелену фою, сіпав уперто вітям, свистав дико на ікластих верхах і гойдав на всі боки струнками панвами, аж скріпили з болю. Забурилося мартове небо – хмари сипнули твердими крупами й мертвий холод приляг до землі» [4, 438]. Письменник звертає увагу читача на трагедію самотніх людей, залишених без уваги суспільства, провадить думку про відсутності гуманності, моральності, взаємодопомоги.

Персоніфікований образ вітру у творах стає нерідко одним із центральних персонажів. Так, у повісті «Крізь дим і згар» персоніфікація його відбувається за рахунок надання імені Буйногрива, наділенням людськими рисами характеру, активної участі у сюжетобудові твору: «Буйногрив грався на воринню, висвистував у колибі на розколеній гонті, розгрібав попіл погаслого ватрища», «На межі збудився Буйногрив. Протер очі, позіхнув гнівно, закрутив білим тремтінням і ще білішими рукавами молодиці молоденької» [4, 331]. Вітер у мирний час сприймається як співучасник спокійного повільного і розміреного буття гуцулів, він, як господар краю показовою грізністю лише упорядковує гуцульський побут. Настрій вітру змінюється, коли в гуцульському селі відбуваються страшні речі, смерть і знищення. Автор змінює характеристику вітрові, називаючи його Молохом – вісником смерті краю: «Якийсь несказаний смуток оперізував той кусень землі судорогами тривоги і зло віщих годин. Здавалося, що зза хмар карпатських борів хихоче крізь ніч п'яне лице розховстаного Молоха, над опаленими садами і ржою осінніх стерниць» [4, 344].

Фіксуєчи безглуздість смерті гуцулів від «свого» війська, письменник поглиблює трагізм ситуації – вітер одночасно пробуджує, повертає до життя закатовану мадярами гуцулку Катерину, і моментально стає божевільною істотою, яка несвідомо «грається» повішеними трупами: «Дз-з-з – по дротах телег-

рафу студений осінній вітер бив крильми, аж дроти дзижчали болем... Де я що зі мнов?... Чорний язик оселедцем на бороду. Вітер заперся за ноги, хитнув гойданку (повішений труп діда Остафійчука. – Я. К.)... Співав: – Спи, спи, мой, я аді, колишу. Бирше ніхто не заклишет, ворон до очий... спи... спи... Остафійку!.. А-а, а-а... Га-га-га! Хихотом...» [4, 347]. Автор натуралістично заглиблюється у емоційне тло тексту – це потік свідомості, уривчасті репліки, співанки, колісанки, які алогічні за змістом, адже виконуються вітром у напівсвідомому стані. Вітер емоційно діє суголосно внутрішньому станові героїні, він висловлює її думки, її психологічні переживання. Він стає активним темпоральним медіатором між емоційно напруженою душею Катерини і світу у цілому.

Отже, повітряна стихія у М. Матієва-Мельника є поліфонічна, багатогранна, водночас – це істотний чинник розгортання подій, психологічний засіб, а інколи й міфологічний герой твору. Міфологема повітря у белетристиці М. Матієва-Мельника розщеплюється у семантико-смысловому напрямі на візуальні акватичні (дощ, сніг, грім, хурделиця), аерологічні (хмари, зорі, місяць) образи, вітер як великий потік повітря та небо як уособлення неосяжного простору. Це відбувається, щоб посприяти експериментові у засвоєнні експресіоністичних та екзистенційних мотивів у творчості письменника: образи фактично конкретизують, опредмечують або візуалізують незриме і невимовне повітря. Одна з цих образів, хоча й реалізують свій вияв у повітрі, частково належать й іншим першостихіям.

Хоча й ці першостихії не постають у прозі письменника учасниками давньої космогонії, вони не перестають грати важливу роль у житті персонажів творів письменника, вони спонукають автора заново заглибитися до першооснов світу, відроджуючись із його позасвідомого вічними архетипами та постійними міфологемами.

Список використаних джерел

1. Башляр Г. Грѣзы о воздухе / Гастон Башляр ; пер. с франц. Б. М. Скуратова. – М. : Издательство гуманитарной литературы, 1999. – 320 с.
2. Єрмоленко С. Я. Мовно-естетичні знаки української культури / С. Я. Єременко. – К. : Ін-т укр. мови НАН України, 2009. – 352 с.
3. Керлот Х. Э. Словарь символов / Х. Э. Керлот. – М. : REFL-book, 1994. – С. 111.
4. Матієв-Мельник М. Твори / М. Матієв-Мельник. – Л. : Наукове товариство ім. Шевченка у Львові, 1995.

5. Митрополит Іларіон. Дохристиянські вірування українського народу : історично-релігійна монографія – Митрополит Іларіон. – К. : Обереги, 1991. – С. 49.
6. Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу: ескіз української міфології / І. Нечуй-Левицький. – К. : Обереги, 1992. – 88 с.
7. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / автор-сост. К. Королёв. – М. : Эксмо ; СПб. : Мидгард, 2005. – 608 с.

References

1. Bashlyar H. Hrézy o vozdukhe / Haston Bashlyar ; per. s frants. B. M. Skuratova. – M. : Yzdatel'stvo humanyarnoy lyteratury, 1999. – 320 s.
2. Yermolenko S. YA. Movno-estetychni znaky ukrayins'koyi kul'tury / S. YA. Yeremenko. – K. : In-t ukr. movy NAN Ukrayiny, 2009. – 352 s.
3. Kerlot KH .É. Slovar' symvolov / KH. É. Kerlot. – M. : REFL-book, 1994. – S. 111.
4. Matiyiv-Mel'nyk M. Tvory / M. Matiyiv-Mel'nyk. – L. : Naukove tovarystvo im. Shevchenka u L'vovi, 1995. –
5. Mytropolyt Ilarion. Dokhrystyyans'ki viruvannya ukrayins'koho narodu : istorychno-relihiyna monohrafiya – Mytropolyt Ilarion. – K. : Oberehy, 1991. – S. 49.
6. Nechuy-Levyts'kyy I. Svithlyad ukrayins'koho narodu: eskiz ukrayins'koyi mifolohiyi / I. Nechuy-Levyts'kyy. – K. : Oberehy, 1992. – 88 s.
7. Ёntsyklopedyya symvolov, znakov, ёblem / avtor-sost. K. Korolёv. – M. : Ёksmo ; SPb. : Mydhard, 2005. – 608 s.

КАТЯ ЯНЧУТСКА

Київ

ARTISTRIC SIMULATION OF THE ELEMENTS IN M. MATIEV-MELNIK'S PROSE

In the article there are described features of expressionism on the example of micro-images and symbolic details in the novel Eyes by Mykola Matiyev-Melnyk. The position the hero crosses the events that occur around him through his own consciousness. This is expressed in his emotion reaction, supplemented by philosophical reflections on the meaning of being and the fixation of external events. Eyes are the central image of the novel. Providing it with a certain color scheme allowed the author to realize even deeply philosophical thought, related to the expression of the life concept. It was concluded that such expressionistic light, colored, sound micro-images have diversified the literary text of that time. The works of the Sich Riflemen testify about revival of Ukrainian nationhood. Therefore, there is need to return the names of the creators of the Sich epic into the Ukrainian culture, which includes the name of M. Matiev-Melnyk.

Key words: poetic, expressionism, micro-image, symbolic detail, Ukrainian Sich Riflemen, Sich Riflemen prose.

ЕКАТЕРИНА ЯНЧИЦКАЯ

г. Киев

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ МОДЕЛИРОВАНИЕ ОБРАЗА ВОЗДУШНОЙ СТИХИИ В ПРОЗЕ М. МАТИЕВА-МЕЛЬНИКА

В статье исследованы особенности интерпретации образа одной из первостихий бытия в литературе – воздух, доказано, что целая система ареологичних образов, выстроенная в творчестве М. Матиева-Мельника, дополняет категорию «вечных» образов и способствует формированию определенного мифологического универсума, который продолжает играть существенную роль в литературе и в наше время. Выяснено, что мифологема воздуха в прозе писателя расщепляется в семантико-смысловом направлении на визуальные акватические, аэрологические образы и звуковые. Отмечено, что воздушная стихия в творчестве писателя многогранна и полифоническая.

Ключевые слова: воздушная стихия, мифологема, образ, проза, поэтика.

Стаття надійшла до редколегії 13.04.2018

УДК 821.161.2-311.2

НАТАЛІЯ ЯРЕМЧУК

м. Одеса

Nattalli30@yahoo.com

МОРАЛЬНО-ЕТИЧНИЙ АСПЕКТ РОМАНУ О. ГОНЧАРА «ТРОНКА»

У статті проаналізовано специфіку філософського осягнення дійсності в текстоструктурній тканині роману О. Гончара. Виявлено особливості гуманістичного спрямування української літератури в контексті культурного розвитку. Увага зосереджена на поетикальних засобах твору, їх функціонуванні, а також особливості втілення ідейного змісту в формальній структурі.

Ключові слова: література, роман, гуманізм, філософія, культура.

Актуальність роману «Тронка» зумовлена проблемами сьогодення, що, насамперед, стосуються технічного прогресу і детермінованих ним наслідків у фізичному та психологічному просторі існування людини. Передусім, ми наголошуємо на зміні світоглядної позиції не лише громадян українського суспільства, а й людства в цілому. Це дає нам змогу стверджувати, що поява нових, штучних елементів у злагодженій структурі «людина-природа» порушує багатовікову гармонію і надає широкий спектр проблем для аналізу.

Багатоаспектний творчий спадок митця у працях досліджували М. Слабошпицький, М. Жулинський, Є. Сверстюк, А. Погрібний, М. Стрельбицький, О. Галич, М. Гуменний, В. Коваль.

Автор акцентує увагу на поєднанні контрастних, майже несумісних площин дійсності, що під впливом процесів модернізації відділилися від своєї першооснови – тихого природного середовища: «...хіба ж не дивна ця їхня планета Земля, на якій є десь і міста мільйоннолюдні з університетами, з хмарочосами, з підземними палацами метро і спортивними аренами, де шаленіють зараз десятки тисяч болільників, і водночас є таке тихе узбережжя, де дрімає собі під козирком черепиці одна рибальська хатина, та первісні простори моря синіють» [1, 327].

Дослідник Вадим Кожевников висловлює власний погляд щодо поетизації актуальних проблем, звертаючись до широкого спектру виражальних засобів автора: «Роман «Тронка» – чудова поема, високі роздуми про життя народне, сказання про час і людей, рисами

яких позначене минуле, сьогоденне і прийдешнє. Цей твір сповнений образної місткості справжньої поезії» [2, 29].

В образну структуру твору покладено тривожне звучання руху, досить дисгармонійного, що охоплює усі сфери існування. З одного боку, наявна емоційна піднесеність і життєстверджуючі мотиви можливого світлого майбутнього, пропагування ідеї свободи особистості та можливості розв'язання невіршених минулими поколіннями питань за допомогою нових методів і технічного забезпечення.

Проте, незважаючи на помітний вплив постійних змін суспільного життя автор акцентує увагу на вічних цінностях, покладених в людську природу від минулих поколінь – любові в усіх її можливих проявах, медитативному спокою та цілісності власної душі: «А коли вже син поздоровкається і промаху ніякого в етикеті не зробить, тоді вицвіла текуча блакить батькових очей враз наливається ніжністю» [1, 203].

Саме любов, на думку Олеса Гончара, здатна повернути людину до стану дитинства з притаманними йому щирістю та бажанням осягати нове, примножувати прекрасне, що торкається, передусім, і суто української естетики.

Незважаючи на будь-які трансформації, що відбуваються в соціумі, почуття матері залишаються і будуть становити першооснову гуманності та людяності: «...сонце вже іскриться в краплинах сліз на щоках, повні розчервонілі руки мати похапцем витирає об фартух, губи її дрижать хвилюванням і

шепочуть уже щось найпестливіше, найніжніше, і, пірнувши в тепло її грудей, льотчик на мить перестає бути льотчиком... а є тільки затишок і насолода віднайденого щасливого дитячого світу» [1, 204].

Нове покоління разом з батьківською любов'ю успадковує глибокі почуття до таврійського степу, де існує чабанська гирлига та чутно гуркіт реактивного літака. З'являються нові шляхи для самореалізації, які не спростовують існування характерних з давніх часів для українського народу професій, які, однак, поступово втрачають свою актуальність, залишаючись відлуння етнічної культури.

Втім, відчутна неможливість приховати деструктивний вплив технічного прогресу – війну, тотальну розруху та зруйновані долі: «Міною його покалічило ще хлопчиком (тоді, коли той фронтовик-учитель загинув), ногу порвало, зостався на все життя скаліченим» [1, 345].

Прихована загроза у недрах землі, що може стати джерелом виникнення нової екологічної катастрофи, сприймається молоддю водночас з пересторогою, втім, з перевагою нейтральної позиції спостерігача: «Земля в таких місцях і справді могла таїти в собі міни чи бомби, начинені смертоносною вибухівкою. Полином поросла могила, вівсюгом та сивою нехворощю, вітерець обдуває траву, і вона блищить, тече, як вода...» [1, 314].

Олесь Гончар наголошує, що інтуїтивне відчуття наближення можливої катастрофи перебувало найшвидшого висвітлення в літературній праці, що ми прослідковуємо в образі ядерного грибу, як наслідку руйнівної сили некерованого атому: «Я ніби передчував неминучість чорнобильської ери...любов моя линула до степів, до південних весен, до золотих українських серпнів, бо степова, сонячна, козацька, незрівняна Україна була для мене найвищим натхненням, це була моя пектораль, втілення самої краси планети» [4, 8].

Гуманістичне спрямування твору виявляється у майстерному ліризмі, за допомогою якого митець застерігає людство від можливої катастрофи, і переймається новим поколінням, що зростає зміненими уявленнями добра і зла, пропорція яких зазнає постійних змін. «Тривожна засторога вчителя мимоволі

торкнулася душі кожного, всі одразу помітили, що могила підозріло порита якимись ровами, рови вже позаростали травною – то, видно, були солдатські окопи та траншеї, бо тут, на цьому кургані, під час війни нібито стояла зенітна батарея...» [1, 315].

Художня деталь уточнюючого характеру місить не лише стилістичне навантаження, поглиблюючи соціально-філософське осягнення дійсності, а й розширює межі свідомості читача. Зачарований сонячним промінням птах – символ миру і світла, незнищенності духовних поривань, є деталлю полісемантичною, як і сама тронка.

З чого вона виготовлена – «...шмат звичайної гільзи» [1, 379]. Ця зміна призначення свідчить про гнучкість людського сприймання світу в залежності від умов та домінуючих ідей – певної сугестії «нового» прошарку соціуму або укорінених архетипів добра.

Пейзажні картини набувають гострого, соціального звучання, предмети вжитку і побуту отримують більш детальну характеристику: «Додому Дорошенко повертається знову мимо ставка, мимо майстерень, звична тверда доріжка його в'ється поміж іржавими розпашнілими кучугурами брухту, де знову йому в око впадають оті мертві суднові манометри та безладно кинутий якірний ланцюг...» [1, 420].

Втім, прагнення Олесь Гончара до репродуктивного характеру праці, духовного збагачення у внутрішній сфері особистості, прагнення відкрити перед читачем відчуття можливих перспектив – ця ідейно-емоційна піднесеність була сформована на основі рефлексії та ознайомлення з історичним буттям власного народу.

Роман письменника поступово набуває філософського характеру: митець аналізує роль українського суспільства в історії людства, можливості його подальшого розвитку, а також зміни цивілізації в цілому.

У своїй публікації «Письменницькі роздуми», автор висловлює власне бачення гуманістичного спрямування літератури проти антигуманних надбань технічного прогресу та байдужість нейтрального спостерігача як нового типу особистості: «Що то була б за література, якби її совість лишалась спокійною,

не закипала щоразу, коли бачиш, як цивілізованими засобами чиниться наруга над людиною, коли з екрану очам постають натовпи біженців на тих біблійських сивих дорогах, що на них за дітьми ганяються танки... чуєш, з яким безмірним лицемірством сучасної фарисеї, породжені холодними силами зла, намагаються нав'язати народам думку, що ота диявольська нейтрон-бомба, то майже милосердя, то щось майже гуманне» [3, 305].

У центрі твору знову опиняється Україна з її драматичною долею, що, на думку письменника, потребує «очищення» не лише від невідомості майбутнього і суперечливих питань минулого у ментальній сфері, а й конкретних дій заради збереження ґрунтовних надбань українського суспільства на власній землі.

Тому є закономірною алузія до культурологічного розвитку людства, оптимістична домінанта творчого мислення автора, характерне узгодження з морально-естетичними цінностями: «...прагне досягнути ще одну науку, може, найглибшу, - науку про те, як жити людині, як жити так, щоб ніколи не гризло тебе сумління, щоб не було соромно за тебе твоїм дітям» [1, 426].

Масштабність «Тронки» представлено поєднанням давнього минулого (специфіка чабанування), сходження до античних часів, і пророкування можливих подій майбутнього, взаємопроникнення культур й знищення меж між пасторальною простотою сільської місцевості і новітнім ядерним устаткуванням.

Поєднання натуралістичних поглядів відносно спадковості, досягнення космічного про-

стору та фундаментальних законів існування матерії з наукової точки зору стають точкою відліку нового віку, зображеного Олесем Гончарем фрагментарно: «Як вона хотіла б зберегти його для днів завтрашніх, для всього того, що він міг би здійснити, винайти, відкрити! В своїх мріях бачила вона його то в далеких океанах, то в отих зоряних космічних просторах, де Віталік у скафандрі вже прокладав дороги до інших планет...» [1, 442].

Усвідомлення особистості як активного діяча, ідеї та задуми якої сягають далеко за межі вже відомих відкриттів, утверджує силу вольових прагнень людини в цілому. Герої роману живуть і вкладають увесь свій потенціал в майбутнє, заради реалізації планів та здійснення мрій.

Насамперед, письменник акцентує увагу на проблемі духовних перетворень, які зазнає його сучасник, перебуваючи в постійному русі, що від нього потребує нова доба. І лише людяність, яку можна трактувати як найціннішу рису особистості, втримує соціум від ментального спустошення та нівелювання загальнолюдських чеснот.

Отже, роман «Тронка» зумовив виникнення соціально-філософського диспуту нової доби, висвітлюючи коло питань, що виникли на гуманістичних засадах. Врахування сформованих народних архетипів добра у вимірі морально-етичних цінностей впливає на світоглядну позицію українського суспільства за умов науково-технічної революції, залишаючи традиційні поняття домінантними у сфері нововведення.

Список використаних джерел

1. Гончар О.Т. Твори: У 7 томах / О.Т. Гончар. - К.: Дніпро, 1998. - Т.7. - 656 с.
2. Буряк Б.С. Про Олесю Гончара: Літературно-критичні статті, листи, етюди / Б.С. Буряк, П.А. Загребельний, Б.І. Олійник. - К.: Рад. письменник, 1978. - 428 с.
3. Гончар О.Т. Письменницькі роздуми / О.Т. Гончар. - К.: Дніпро, 1980. - 314 с.
4. Гончар О.Т. Із щоденникових записів / О.Т. Гончар // Кримська світлиця. - 2000. - №27. - С. 26-32.

References

1. Honchar O.T. Tvory: U 7 tomakh / O.T. Honchar. - K.: Dnipro, 1998. - T.7. - 656 s.
2. Buryak B.S. Pro Olesya Honchara: Literaturno-krytychni statti, lysty, etyudy / B.S. Buryak, P.A. Zahrebel'nyy, B.I. Oliynuk. - K.: Rad. pys'mennyk, 1978. - 428 s.
3. Honchar O.T. Pys'mennyts'ki rozdumy / O.T. Honchar. - K.: Dnipro, 1980. - 314 s.
4. Honchar O.T. Iz shchodennykovykh zapysiv / O.T. Honchar // Kryms'ka svitlytsya. - 2000. - №27. - S. 26-32.

NATALIAYAREMCHUK
Odessa

MORAL-ETHICAL ASPECT OF THE NOVEL BY O. GONCHAR «TRONKA»

The article analyzes the specifics of the philosophical comprehension of reality in the textual structure of the novel by O. Gonchar. The features of the humanistic direction of Ukrainian literature in the context of cultural development are revealed. Attention is focused on poetic means of the work, their functioning, features of the embodiment of the ideological content in the formal structure.

Key words: literature, novel, humanism, philosophy, culture.

НАТАЛЬЯ ЯРЕМЧУК
г. Одесса

МОРАЛЬНО-ЭТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ РОМАНА О. ГОНЧАРА «ТРОНКА»

В статье проанализировано специфику философского постижения действительности в текстоструктурной ткани романа О. Гончара. Выявлены особенности гуманистического направления украинской литературы в контексте культурного развития. Внимание сосредоточено на поэтичных средствах произведения, их функционировании, особенности воплощения идейного содержания в формальной структуре.

Ключевые слова: роман, гуманизм, философия, культура.

Стаття надійшла до редколегії 10.04.2018

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

АТАМАНЧУК Вікторія Петрівна, кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри історії української літератури, теорії літератури та літературної творчості Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

БАЗОВА Віра Ігорівна, кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри іноземних мов і прикладної лінгвістики навчально-наукового Гуманітарного інституту Національного авіаційного університету.

БАНДУРА Тетяна Йосипівна, кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри української та зарубіжної літератур Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського.

ВАРДАНЯН Марина Володимирівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри початкової освіти, помічник ректора Криворізького державного педагогічного університету.

ВЕЛИЧКО Світлана Миколаївна, викладач Компаніївського коледжу ветеринарної медицини Білоцерківського національного аграрного університету, аспірант Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

ВІРИЧ Наталія Володимирівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри економіки та управління Одеської державної академії технічного регулювання та якості.

ГОРБОЛІС Лариса Михайлівна, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка.

ГУРДУЗ Андрій Іванович, кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри української мови і літератури Миколаївського

національного університету імені В. О. Сухомлинського.

ДРОГОМИРЕЦЬКА Христина Володимирівна, учитель англійської мови Винниківської санаторної школи-інтернат, аспірант кафедри світової літератури Львівського національного університету імені Івана Франка.

ЄРЕМЕЄВА Наталія Федорівна, кандидат філологічних наук, доцент, професор кафедри іноземних мов Черкаського інституту пожежної безпеки імені Героїв Чорнобиля Національного університету цивільного захисту України.

ЙОЛКІНА Лариса Віссаріонівна, кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри української літератури Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова.

КАНДЮК-ЛЕБІДЬ Світлана Володимирівна, старший викладач кафедри журналістики та інформаційних технологій Миколаївського міжрегіонального інституту розвитку людини вищого навчального закладу «Відкритий міжнародний університет розвитку людини «Україна».

КОЛІСНИЧЕНКО Анна Віталіївна, кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри іноземних мов і прикладної лінгвістики навчально-наукового Гуманітарного інституту Національного авіаційного університету.

ЛАВРУСЕНКО Марія Іванівна, кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри української та зарубіжної літератури Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

ЛІТВИНЧУК Таїса Вікторівна, аспірантка кафедри історії української літератури, теорії літератури та літературної творчості

Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

МІНЕНКО Олеся Василівна, кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри іноземних мов Черкаського інституту пожежної безпеки імені Героїв Чорнобиля НУЦЗ України.

НИКОЛЮК Тамара Володимирівна, кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри української та іноземної лінгвістики Луцького національного технічного університету.

НОВИКОВ Анатолій Олександрович, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української мови, літератури та методики навчання Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка.

ПАВЛЕНКО Олена Георгіївна, доктор філологічних наук, професор, професор кафедри англійської філології, декан факультету іноземних мов Маріупольського державного університету.

ПІДОПРИГОРА Світлана Володимирівна, кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри історії української літератури, теорії літератури та літературної творчості Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

РОДІОНОВА Інна Григорівна, кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри української мови і літератури Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського.

САВЕНКО Оксана Петрівна, кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри українського літературознавства та компаративістики Житомирського державного університету імені Івана Франка.

СВИРИДЕНКО Оксана Михайлівна, кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри української і зарубіжної літератури та методики навчання Переяслав-Хмель-

ницького державного педагогічного університету імені Григорія Сковороди.

СНІСАРЕНКО Яна Станіславівна, кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри іноземних мов Черкаського інституту пожежної безпеки імені Героїв Чорнобиля НУЦЗ України.

ТКАЧЕНКО Людмила Валеріївна, викладач Коледжу інформаційних технологій та землевпорядкування Національного авіаційного університету.

ТКАЧЕНКО Роман Петрович, доктор філологічних наук, викладач Коледжу інформаційних технологій та землевпорядкування Національного авіаційного університету.

ЦЕПА Олександра Володимирівна, кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри української та зарубіжної літератури Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

ШАПІРЕНКО Оксана Юріївна, студентка філологічного факультету Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського.

ШАРОВА Тетяна Михайлівна, кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри української і зарубіжної літератури Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького.

ШТОГРИН Мар'яна Володимирівна, кандидат філологічних наук, доцент Івано-Франківського національного технічного університету нафти і газу.

ЯНЧИЦЬКА Катерина, викладач кафедри україністики Національного медичного університету імені О. О. Богомольця.

ЯРЕМЧУК Наталія Вікторівна, кандидат філологічних наук, приват-доцент, приват-доцент кафедри української та зарубіжної літератур Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»

Наукове видання

НАУКОВИЙ ВІСНИК

**МИКОЛАЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ
імені В. О. СУХОМЛИНСЬКОГО**

**ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ
(літературознавство)**

№ 1 (21), квітень 2018

Відповідальність за цитування та зміст статей несуть автори.

Формат 60×84 1/8. Ум. друк. арк. 19,3.
Тираж 100 пр.

Свідоцтво про реєстрацію друкованого засобу масової інформації
серія КВ № 21002-10802 Р від 25.09.2014 р.

Адреса редакції та видавця:
Видавництво МНУ імені В. О. Сухомлинського
54030, м. Миколаїв, вул. Нікольська, 24
тел. (0512) 37-88-38, т/ф 37-88-15
e-mail: publish.mnu@i.ua

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру
суб'єктів видавничої справи ДК № 3375 від 27.01.2009 р.