

Міністерство освіти і науки, молоді та спорту України
Маріупольський державний університет

ВІСНИК

МАРІУПОЛЬСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО УНІВЕРСИТЕТУ

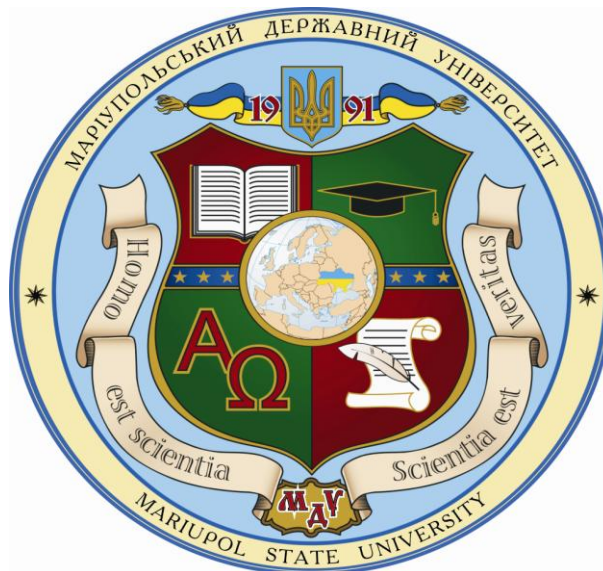
СЕРІЯ: ФІЛОЛОГІЯ

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ

Головний редактор чл.-кор. НАПН України, д.політ.н., проф. К.В. Балабанов

Засновано у 2008 р.

ВИПУСК 6



МАРИУПОЛЬ – 2012

УДК 80(05)

Вісник Маріупольського державного університету
Серія: Філологія
Збірник наукових праць
Видається 2 рази на рік
Заснований у 2008 р.

Затверджено до друку Вченою радою МДУ (протокол № 8 від 20.06.2012 р.).

Затверджено ВАК № 1-05/3 від 08.07.2009 р.

Головна редколегія:

Головний редактор – чл.-кор. НАПН України, д.політ.н., проф. К. В. Балабанов

Заст. головного редактора – к.е.н., проф. О. В. Булатова

Члени редколегії: д.ю.н., проф. М. О. Баймуратов; д.ф.н., проф. С. В. Безчотнікова;
д.і.н., проф. В. М. Романцов; д.культурології, проф. Ю. С. Сабадаш;
д.е.н., проф. І. Г. Яремчук

Редакційна колегія серії:

Відповідальний редактор – д.ф.н., проф. С. В. Безчотнікова

Заступник відповідального редактора – к.ф.н., доц. В. В. Орехов

Відповідальний секретар – к.ф.н., доц. І. В. Мельничук

Члени редакційної колегії: д.ф.н., проф. Анастасіаді-Сімеоніді
(Грецька Республіка); д.ф.н., проф. Н. Андонопулу (Грецька Республіка);
д.ф.н., проф. Г. Бабініотіс (Грецька Республіка); д.ф.н., проф. В. А. Бушаков;
д.ф.н., проф. А. Б. Гуляк; д.ф.н., проф. Ю. І. Ковалів;
д.філ.н., проф. Д. Макріс (Італійська Республіка); д.ф.н., проф. В. П. Нерознак;
д.філ.н., проф. Г. Г. Почепцов; д.ф.н., проф. Д. Теофанопулу-Конду (Грецька
Республіка); д.ф.н., проф. А. Хаджипанайотіді (Грецька Республіка);
к.ф.н., проф. Х. Христу (Грецька Республіка);
д.ф.н. проф. А. Цакмакіс (Республіка Кіпр)

Засновник Маріупольський державний університет
87500, м.Маріуполь, пр.Будівельників, 129а
тел.: (0629) 52-99-86, e-mail: jour-kaf@mail.ru

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації
(Серія КВ №17803-6653Р від 24.05.2011)
Тираж 300 примірників. Замовлення № 469.1

Видавець МФ ТОВ «Друкарня "Новий світ"»
87510, м. Маріуполь, вул. Красномаякська, 2; тел.: (0629)41-35-13
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єкта видавничої справи
ДК № 1792 від 20.05.2004

© МДУ, 2012

ЗМІСТ

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Вірченко Т. І. СТИЛЬОВІ ТИПОЛОГІЇ ХУДОЖНІХ КОНФЛІКТІВ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ 1990–2010 РОКІВ.....	7
Грачова Т. М. ЕСТЕТИЧНА ПРИРОДА ХУДОЖНЬОГО СВІТОБАЧЕННЯ Є. ГУЦАЛА.....	16
Давиденко І. О. СИМВОЛІЧНИЙ ПРОСТІР ПОВІСТІ «ЛІТНІЙ ЛЕБІДЬ НА ЗИМОВОМУ БЕРЕЗІ» Ю. МУШКЕТИКА.	22
Дуркалевич В. В. У ПОШУКАХ ВЛАСНОГО МІФУ: ДО ГЕНЕАЛОГІЇ ТВОРЧОСТІ БРУНО ШУЛЬЦА.....	27
Козлов Р. А. ХРОНОТОПІКА ДРАМАТИЧНОЇ ПРОЗИ ІВАНА ФРАНКА	35
Коновалова М. М. ДИХОТОМІЧНА МОДЕЛЬ ХРОНОТОПУ В НОВЕЛІСТИЧНОМУ ЦИКЛІ УЛАСА САМЧУКА «ВІДНАЙДЕНИЙ РАЙ».....	43
Леончик О. М. ФАКТУАЛЬНЕ ТА ФІКЦІОНАЛЬНЕ В РОМАНІ РЕЇ ГАЛАНАКІ «ЖИТТЯ ІЗМАЇЛА ФЕРІК ПАШІ»	49
Мельничук І. В. МАКАБРИЧНІ ОБРАЗИ І МОТИВИ В УКРАЇНСЬКІЙ БАРОКОВІЙ ПОЕЗІЇ XVI – XVII СТОЛІТТЯ.....	57
Порядна О. О. ЗНАЧЕННЯ ПЕРЕКЛАДАЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ І. ФРАНКА В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРНІЙ ПОЛІСИСТЕМІ.....	63
Рикев К. Р. МИЛОШ: БОЛГАРСКИЕ КОНТЕКСТУАЛИЗАЦИИ	69
Романенко Л. В. ІСТОРИЧНА ТЕМАТИКА В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ ПРО ПОДІЛЬСЬКОГО ВАТАЖКА НАРОДНИХ МЕСНИКІВ – УСТИМА КАРМАЛЮКА).....	76
Сардарян К. Г. ШЕВЧЕНКІВСЬКІ МОТИВИ У ТВОРЧОСТІ ГРЕЦЬКИХ ЛІТЕРАТОРІВ ПРИАЗОВ'Я (А. ШАПУРМИ, Л. КІР'ЯКОВА).....	84
Хаджи А. Ю. МОТИВ СВОБОДИ У РОМАНАХ В. ДІБРОВИ «БУРДИК» ТА ДЖ. КЕРУАКА «В ДОРОЗІ».....	90
Хорошков М. М. ЛІТЕРАТУРНІ ДИСКУСІЇ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX СТ. ЯК СПОСІБ ГЕНЕРУВАННЯ НОВИХ МИСТЕЦЬКИХ ІДЕЙ.....	95

ЛІНГВІСТИКА

Крючкова Е. С. СПОСОБИ СОЗДАНИЯ ИМИДЖА ПОЛИТИЧЕСКИХ ДЕЯТЕЛЕЙ (НА МАТЕРИАЛЕ ЕЖЕНЕДЕЛЬНИКА «2000»).....	102
--	-----

Леміш Н. Є. ЗІСТАВНИЙ АНАЛІЗ СКЛАДОВИХ КАУЗАЛЬНОГО КОМПЛЕКСУ В РІЗНОСТРУКТУРНИХ МОВАХ.....	108
ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ	115
ВИМОГИ ДО ОФОРМЛЕННЯ НАУКОВИХ СТАТЕЙ ДЛЯ ПУБЛІКАЦІЇ В ЗБІРНИКУ НАУКОВИХ ПРАЦЬ.....	116

CONTENTS

LITERATURE

Virchenko T. I. STYLE TYPOLOGY ARTISTIC CONFLICTS UKRAINIAN DRAMA YEARS 1990-2010.....	7
Gracheva T. M. AESTHETIC NATURE OF YE.GUTSAL'S ARTISTIC OUTLOOK	16
Davydenko I. O. SYMBOLIC SPACE OF JURIY MUSHKETYK'S STORY «THE SUMMER SWAM ON THE WINTER SHORE»	22
Durkalevych V. V. IN SEARCH OF PERSONAL MYTH: TOWARD THE BRUNO SCHULZ' GENEOLOGY OF CREATIVE	27
Kozlov R. A. CHRONOTOPICA OF I. FRANKO'S DRAMATIC PROSE	35
Konovalova M. M. DICHOTOMIC MODEL OF CHRONOTOPE IN SHORT STORIES CYCLE OF ULAS SAMCHYC «DISCOVERED PARADISE»	43
Leonchuk O. M. FACTUALITY AND FICTIONALITY IN THE NOVEL OF REA GALANAKI «THE LIFE OF ISMAIL FERIK PASHA	49
Melnychuk I. V. MACABRE IMAGE AND MOTIFS IN UKRAINIAN BAROQUE POETRY XVI – XVII CENTURY.....	57
Poryadna S. O. THE VALUE OF I. FRANKO'S TRANSLATIONAL ACTIVITY IN UKRAINIAN LITERARY POLYSYSTEM	63
Rikev K. R. MIŁOSZ: BULGARIAN CONTEXTS.....	69
Romanenko L. V. HISTORICAL TOPICS IN MODERN UKRAINIAN LITERATURE (ON THE WORKS OF PODILLYA LEADERS OF PEOP'L'S AVENGERS – USTIM KARMALUK).....	76
Sardaryan K. G. TARAS SHEVCHENKO REASONS OF POETIC LEGASY OF THE GREEK LITERATI (A. SHAPURMY, L. KIRIAKOV)	84
Khadzhy A. J. THE MOTIF OF FREEDOM IN THE NOVELS «BURDYK» BY V. DIBROVA AND «ON THE ROAD» BY J. KEROUAK.....	90
Khoroshkov M. M. LITERARY DISCUSSIONS OF THE SECOND HALF OF THE XIX-NTH CENTURY AS A WAY OF GENERATING NEW ARTISTIC IDEAS	95

LINGUISTICS

Kriuchkova K. S. POLITICIANS IMAGE CREATION LEXICAL MEANS (ON WEEKLY JOURNAL «2000» MATERIALS).....	102
--	-----

Lemish N. E.

COMPARATIVE ANALYSIS OF CAUSAL COMPLEX COMPONENTS IN THE LANGUAGES OF DIFFERENT STRUCTURES	108
INFORMATION ABOUT THE AUTHORS	115
REQUIREMENTS FOR THE SCIENTIFIC PAPERS FOR PUBLICATION IN THE COLLECTED WORKS.....	116

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

УДК 821.161.2

Т. І. Вірченко

СТИЛЬОВІ ТИПОЛОГІЇ ХУДОЖНІХ КОНФЛІКТІВ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ 1990 – 2010 РОКІВ

Стиль відбивається на кожному компоненті твору художньої літератури, що зумовлює увагу до художнього конфлікту п'єси. У статті проаналізовані барокові, романтичні та реалістичні стильові елементи художніх конфліктів сучасної української драматургії. З'ясовано, що стильові типи конфліктів не існують у чистому вигляді. Відмінності помітні на рівні учасників конфлікту, причин його виникнення, тематики та супутніх типологій, в основу яких покладені критерії – форми вираження, гострота.

Ключові слова: художній конфлікт, стильова типологія, драматургія

Розробка питання типології конфліктів, особливо на матеріалі драматургії, зазвичай зводиться або до констатації типів, або до оглядових зауважень щодо їхньої еволюції. У той час як дотримання загальнонаукового підходу під час типологізування художнього конфлікту дозволить чіткіше простежити його структуру, оскільки він є складною категорією, проаналізувати не тільки специфіку окремого типу конфлікту, а і його системні зв'язки з іншими типами тощо. Все це зумовлює **актуальність** порушеної теми. Важливість дослідження стильової типології загалом озвучена М. Наєнком у вступному слові, виголошеному на 15-му філологічному семінарі в Інституті філології Київського національного університету ім. Т. Шевченка: «Чому не можна обійтися без означень чи й назв стилів? Бо йдеться, власне, про первісний матеріал стильової методології, яка досі залишається чи не найбільш продуктивною в тлумаченні головного інгредієнта твору – його художності. Художньо-стильова методологія дає можливість розпізнати в тексті його стрижень – індивідуальний голос автора і ту “речовину”, яка єднає різні складові твору і робить його цілісним. Завдяки цій методології можна викласти судження про будь-який твір буквально в кількох рядках» [1, с. 15]. Літературознавці помічають у сучасній драматургії «зорієнтованість на знакові стилі національної літератури, як-от бароко, романтизм, реалізм» [2, с. 201]. Оскільки стиль відбивається на кожному компоненті твору художньої літератури, уваги потребує художній конфлікт п'єси. Тож **метою** даної розвідки є окреслити й охарактеризувати стильові типології художніх конфліктів української драматургії 1990–2010 років. Для реалізації цієї мети слід виконати ряд **завдань**: 1) визначити теоретичне підґрунтя для характеристики основних стильових типів художніх конфліктів; 2) дібрати твори із сучасної драматургії з яскравими бароковими, романтичними, реалістичними стильовими елементами в художніх конфліктах; 3) здійснити компонентний аналіз окреслених типів художніх конфліктів та синтезувати висновки.

Пошук елементів бароко як критеріїв типологізування художніх конфліктів в українській драматургії 1990–2010 років має розпочатися з усвідомлення його доміанти в будь-якому стилі, поміченої Е. д'Орсом [3, с. 117] та характерною особливістю, що полягає у «взаємоперетинанні протилежностей, зокрема тенденцій геоцентризму та антропоцентризму, інтелектуалізму та сенсуалізму; окреслення плинності,

мінливості та позірності багатогранного довкілля; перехід одного явища в інше, у свою протилежність; парадоксальність рівнозначних понять *бути* і *здаватися*» [3, с. 116].

М. Сулима, досліджуючи рецепцію української барокової драми, узагальнив погляди літературознавців щодо основних принципів та ознак стилю бароко: «Алегоризм, емблематичність, принципи контрасту, відображення, симультанної дії; герої барокових творів, як правило, роздвоєні, їхні душі розриваються між земним і небесним. Твори епохи бароко позначені риторичністю, раціоналізмом» [4, с. 288].

Слов'янський театр барокової епохи став об'єктом вивчення Л. Софронової. Дослідниця помітила, що драматичний конфлікт відбувався між силами добра і зла, «розгортався по мірі просування людини по життю» [5, с. 102], а розв'язувався після змалювання ряду протилежних дій, що визначало альтернативну побудову сюжету.

Грунтовне дослідження бароко маємо в праці В. Шевчука «Муза Роксоланська: Українська література XVI–XVIII століть», де дослідник підтримує поділ українських барокових драм на великодні, різдвяні, агіографічні та мораліте. Не подаючи детального огляду рис кожного типу, зауважимо, що «барокова драма була здебільшого не подієвою, а мислительною і творилася не як гра емоцій чи переживань через ті чи інші події, а як гра розуму» [6, с. 392]. Цьому сприяла дія алегоричних персонажів: Розум, Лінь, Премудрість, Справедливість, Глупство і т. д. [6, с. 389].

Літературознавці не часто ставлять за завдання дослідити художні конфлікти барокових драм, але побіжні зауваження все ж таки висловлюють. В. Шевчук, окреслюючи ознаку конфлікту барокової трагедії та визначаючи першопоштовхи, що приводять до катарсису, зазначає: «У трагедії вимагалось подавати гострий, значимий конфлікт, коли герої потрапляють у безвихідь, вступають у боротьбу із супротивними силами і часто гинуть, хоч загибель не буває обов'язково – в результаті в глядача має виникати співчуття до героя, яке катарсисно очищує людину» [6, с. 390].

Сутність конфліктів шкільних п'єс, на думку авторів праці «Зародження і розвиток української драматургії», полягає у внутрішній боротьбі людського духу: «З одного боку, спокусливий (славою, почестями, багатством) світ і після смерті означає вічні муки в пеклі. А з другого, фанатичне вірування і аскетичне животіння означає по смерті вічний рай. Третього немає: ні свободи вибору, ні турботи про когось іншого, ні боротьби за щастя іншої людини – все тільки для себе, для своєї вічної душі. Вся боротьба – це боротьба проти власних емоцій, почуттів і пристрастей, поєдинок свідомості людини з її живою натурою, призначеною для нормального життя» [7, с. 20 – 21].

У межах барокової стильової типології нами будуть розглянуті п'єси «Казка про Вершника» В. Вовк, «Авва і Смерть» О. Танюк, «Ой, було весілля...», «Шинкарка» С. Новицької, «Душа моя зі шрамом на коліні» Я. Верещака, «Сім кроків до Голгофи» О. Гончарова.

Відомо, що деякі з них знайшли часткове потрактування літературознавцями. Так, Б. Дабо-Ніколаєв здійснює аналітичну рецепцію п'єси О. Танюк і приходиться до висновку: «Текст авторки належить до конструктивного постмодернізму» [8, с. 64]. Обґрунтовуючи детально свою тезу, автор досить побіжно обходить з конфліктом: «Головну роль у розвитку конфлікту відіграють дві подружні пари та небога однієї з дружин» [8, с. 52].

Тип конфлікту в п'єсі Я. Верещака «Душа моя зі шрамом на коліні» визначає Л. Бондар: «Однак констатувати межову антагоністичність між братами-близнюками не можна, оскільки кожен із них час від часу одягає маску іншого (у тексті це обмін перуками). Таким чином, визначальним мотивом твору стає не протистояння між героями, а пошук ними своєї Самості. Відповідно, у п'єсі наявний внутрішній характерний тип конфлікту» [9, с. 70]. На глибше розуміння художнього конфлікту п'єси

наштовхує визначення опозицій І. Корнієнко – тіло / душа, жіноче / чоловіче, біле / чорне, життя / смерть [10, с. 78].

О. Когут у монографії «Архетипні сюжети й образи в сучасній українській драматургії (1997–2007 рр.)» визначає наявність ознак барокової культури в обраних нами п'єсах, але конфлікти крізь цю призму не розглядає, констатує виключно пари, побудовані на антитезі. Так, у п'єсі О. Гончарова «Сім кроків до Голгофи» дослідниця називає «протагоніста (Ісуса Христа) та антагоніста (Ієфета)» [2, с. 69].

У художні конфлікти більшості з названих п'єс покладене протистояння Життя і Смерті, яке в силу антропоцентричного характеру художнього конфлікту втілене, наприклад, у п'єсі «Авва і Смерть» О. Танюк у взаємодії характерів Петра – «вченого-егоцентрика, фахівця з криогенної медицини» та Смерті – «друга родини» [11, с. 213]. Розглядати останню в такому статусі впродовж усього твору не слід, бо офіційно вона набула його тільки у фіналі. Скоріш за все авторка вказала в цій п'єсі на основне призначення Смерті – розв'язати зовнішній родинний конфлікт між Петром і Евою, його дружиною, та внутрішній конфлікт самого Петра.

Учасниками зовнішнього родинного конфлікту є Петро та дружина Ева, яка «вельми комфортно почувається у ролі жертви» [11, с. 213]. Така авторська вказівка знову-таки не до кінця коректна, оскільки Ева виступає жертвою двічі. З одного боку, жінка дійсно сама погоджується взяти участь в експерименті чоловіка, виступивши жертвою. Подібний учинок зумовлений ставленням чоловіка, яке позбавлене ніжності, уваги тощо: «Я вже давно не жива і не мертва. <...> Це навіть цікаво. Я лежатиму у кришталевому сні. Як спляча красуня. Ти ж над усе обожнюєш своїх заморожених. Я часто спостерігала, як ти спілкуєшся із заснулими хробаками й жабами. А які слова ти говориш Авві, яку помічаєш лише тоді, коли вона опиняється у твоєму кріобоксі! Я й не здогадувалася, що ти знаєш такі ніжні та ласкаві слова» [11, с. 244]. Але, крім цього, Ева – жертва егоцентризму чоловіка, і це не дає їй комфорту й задоволення. Причиною цієї жертвності є вада характеру, помічена Барбарою: «Ти надто віддана, віддана як... собака. І довірлива...» [11, с. 229].

Внутрішній конфлікт Петра відбувається між «хочу» і «треба». Учений дійсно хоче переконалися в істинності власних наукових результатів («мені потрібна статистика позитивних результатів. І зараз мені доконче потрібен найрізноманітніший біоматеріал!» [11, с. 242]). Але ціна такого експерименту – життя людини («Іноді це вартує здоров'я, іноді – життя... Повсякчас треба чимось жертвувати!» [11, с. 242]).

Використання образу смерті примушує звернутися до міфологічних уявлень українців, у яких вона виступає «одним із головних уявлень міфологічної картини світу, протиставленим розумінню життя; моментом переходу людини із “цього” світу на “той” світ» [12, с. 487].

Але драматург дещо переосмислює образ смерті. Так, у міфологічних уявленнях смерть виступала глухою до людських бажань, а в п'єсі «Авва і Смерть» Смерть не тільки почула Петра, а й погодилась на його умови; якщо в міфологічних явленнях Смерть – «це страшна кістлява баба з косою, вдягнута у біле» [12, с. 488], то в п'єсі – «літня пані» з мобільним телефоном, яка потрохи попиває віскі з льодом з мигдальним смаком, кокетує з Петром: «Смерть, трохи манірно, як юнка, кокетливо підсмикнувши спідницю, витанцьовує з Петром на середину кімнати» [11, с. 277].

До міфологічних уявлень Смерті звертається й С. Новицька в «драматичній повісті» «Ой, було весілля...». Недарма авторка після «драматіс персоне» подає оповідку «З українського фольклору» і точно слідує за фольклорним сюжетом.

Основний конфлікт у п'єсі розвивається між Оксаною, дівчиною, яка виходить заміж і Старою, до якої Оксана звертається з проханням: «тітонько!.. (Шалено цілує руки старої.) Умріть за мене» [13, с. 124]. І здавалось би цей конфлікт не має бути

розв'язаним, бо відповідь Старої: «Ти, дівчино, геть сорому не маєш! Забирайся звідси, не ятри мою душу! Дай мені спокій!..» [13, с. 125]. Але розмова з Оксаною викликала в неї цілий ряд спогадів із життя: «Хіба ж ти зрозумієш, як розривалося моє серце, коли я йшла селом з малесенькою донечкою на руках, а мені услід кидали камінням та покриткою називали? А я накривала її своїм тілом, щоб не поранили мою Галюню, крихітку мою рідненьку... <...> Того року виповнилося їй чотирнадцять. <...> Раз бачу, вдягнула моя Галюня свої нові корали і на село пішла. Я нишком за нею... Дивлюся, а вона до панського двору звертає!.. <...> Мало йому було, що мене занастив, ще й над донькою поглумитися захотів! Прокралася я за Галюнею у покої, зазирнула в кімнату і побачила, що він... (Закрила обличчя руками.) Закипіла кров у моїх жилах, затремтіла я від люті і схопила ніж, що поряд на столі лежав. Кинулася я на нього, а він побачив мене і за Галюню сховався...» [13, с. 124–125]. Стара усвідомлює, що її улюблена донька не прожила щасливого жіночого життя: не зустріла щирого кохання, не реалізувала себе як віддана дружина. Осмислення цих життєвих цінностей у п'єсі не змальовано. Авторка представляє лише розв'язку конфлікту двох жінок, яка втілена в словах Старої: «Залишся зі своїм чоловіком, дитино, з батьком-матір'ю, з подружками милими... Тішся своїм щастям... А я нікого не маю, ніщо мене не тримає на цьому світі... Правду ти казала...» [13, с. 132]. Саме таке рішення Старої, уміння пожертвувати своїм життям заради добротворення майже невідомій людині змушує Смерть поступитися: «Вона пішла! Ми тепер житимемо!» [13, с. 132].

Драматург продовжує розвивати цю ідею і в «містичній драмі» «Шинкарка». Розвиток і розв'язання художнього конфлікту втілено в подіях особистого життя Арсена і Горпини. Драматург не просто відстоює барокову ідею взаємопроникнення двох світів, а вкладає її в уста Арсена: «Тіло – оболонка душі, а смерть – лише зміна оболонки. Душа людини вільна. Люди самі полонять її за життя, обираючи собі майбутнього господаря. Та найжахливішим є те, що душі, підкорені різним володарям, ніколи вже не зможуть зустрітися. Усе на світі поділено надвоє: там, де є зло, там і добро, де темінь – там світло; де є горе, там і щастя є!» [13, с. 150].

С. Новицька свідомо того, що не всім подібна ідея прийнятна. Це розуміння вкладене у звернення Горпини до оточення: «А ви залишайтеся зі своєю ненавистю, зі своєю злостивістю; бийте одне одного, знущайтеся, якщо в тім своє щастя знаходите. Ви нас ніколи більше не побачите, та добре запам'ятайте одне: не мертвих треба боятися, а живих!» [13, с. 157].

Барокова роздвоєність героя «алегорії для лялькового театру» В. Вовк «Казка про вершника» визначила внутрішній конфлікт самоідентифікації: «Як дивно: я вже не бачу свого образу у твоїм дзеркалі» [14, с. 178]. Крім цього, у п'єсі помітна барокова взаємопроникливість. Так, Вершник звертається до Криниці: «Тоді дай мені пригорщу своєї води. Я вже так докладно в тобі віддзеркалююся, що ти вже не можеш бути собою, і твоє обличчя стане моїм обличчям» [14, с. 178].

Романтизм, який містив свої корені в бароко («У світлі бароко, “що не знає гармонії”, яскраво проявляються несумісність ідеалу й дійсність, контраст між реальними умовами буття й почуттям, трагічний результат боротьби особистості із суспільством» [15, с. 231]), головною особливістю мав «протиставлення буденному життю високих ідеалів, яких прагне непересічний індивід, схильний до сильних, яскравих переживань, пристрастей, екстазу, уважний до душевних поривів та інтуїтивних осяянь» [16, с. 350]. Теоретичним пізнанням змісту романтичного мистецтва займався Г. Гегель. З його розвідок стає зрозумілим, що «достеменним змістом романтичного є абсолютне внутрішнє життя, а відповідною формою – духовна суб'єктивність, що осягає свою самостійність і свободу» [17, с. 233].

Дослідження української романтичної драми дозволяє окреслити учасників

художнього конфлікту: «Драматургія ХІХ ст. зберегла – хоч і з суттєвими видозмінами (передусім то було тяжіння до фольклорно-ритуальних форм) – традиції духовної літератури, пов'язаної з життями святих, схильної до відображення не так зовнішніх обставин, як внутрішнього світу людини, і прихильності до розмаїття персонажів-масок (від персонажів “селянського пантеону” до представників різних верств суспільства – сучасного й минулого)» [15, с. 595].

Сучасна драматургія з романтичними елементами представлена широким рядом п'єс, серед яких найвиразнішими є «Q і Y» Ю. Паскара, «Житіє простих» Н. Ворожбит, «Повернення у нікуди» Л. Демської, «Продана душа» Л. Дзюби, «Клаптикова порода», «Про потяг валізи, мотлох та дещо більше» А. Вишневського, «Саламандри» Т. Мельник (Добрушиної), «Рододендрон» А. Багряної тощо.

«Імітація романтизму» в сучасній українській драматургії стала об'єктом уваги О. Когут. Дослідниця, звертаючи увагу на домінуючу позицію містичних образів у п'єсах, констатує їх перекодифікування «із площини однозначно негативних у романтичних героїв» [2, с. 186]. Розвиток романтичного характеру також помітний у цілій низці творів: «Якщо в п'єсі “Сезон полювання на кохання” це закоханий чорт, який повстає навіть Самому, то в “Скаженій співачці з Невідомим” – це ледь не благодійник, який власним коханням рятує жіночу душу від самотності та божевілля. Навіть спокушення ним Соломії у фіналі має радше вітаїстичний характер, аніж демонічний (на відміну від сюжетів сучасної прози)» [2, с. 187]. Крім містичних образів, на увагу заслуговує використання «фатальних обставин (Фатум / Доля / Мойра), екстремального хронотопу, адже особистість проходить випробування в кризовій ситуації. Саме романтики відкрили вільний, просто-таки “магістральний” рух між життям і потойбіччям, постмодерністи урізноманітнили сферу “інакшості” буття відкриттям паралельних світів» [2, с. 203].

Оскільки сучасна драматургія «звернена в бік романтичної поетики», логічно очікувати, що ведеться «пошук нового романтичного героя чи героїні, здатних реціпіювати архетипні сюжети і образи» [2, с. 201]. Наразі розглядатимуться п'єси, у яких романтичні ознаки не лише наявні й домінуючі, а й визначають особливості конфліктів на рівні учасників і причин.

Так, у «драмі на дві дії» «Рододендрон» представлено кілька міжособистісних конфліктів (Богдана з його дружиною Галиною, Богдана з його коханкою Аллою та інші). Рододендрон – це назва весільного салону, який відкрив Богдан, його світлої, юнацької романтичної мрії: «Коли відкривався “Рододендрон”, я з трепетом чекав своїх перших клієнтів – його, ще не побитого сімейними буднями юнака, і її, сповнену тривожної радості й нерозтраченої материнської ніжності... Я мріяв бути для них весільним батьком, хотів – чого приховувати! – стати для них священиком, благословити їх на нове життя...» [18, с. 124].

Слово з назви салону означає «дерево-троянда», один із видів азалії, та незважаючи на таке позитивне значення Богдан визнає: «А воно і справді непоетично звучить: РОДО-ДЕН-ДРОН... Хоч і квітка, а непоетично... несвятково...» [18, с. 124]. Хоча спочатку у власника салону були інші сподівання. Богдан мав романтичну мрію – побудувати родину, яка могла б продовжити його рід. Про ці наміри згадує дружина Богдана – Галина: «А ти все “рододендрон – родовід – створення і продовження роду» [18, с. 130].

Ознаки романтичності має внутрішній конфлікт Алли – коханки Богдана, оскільки конфлікт зумовлений ставленням соціуму до її соціального стану: «Вони – як ізгої в цьому світі, ходять з тавром до кінця життя... (Ніби копіює когось). “Дивіться, оце пішла коханка Богдана Вершка. Як? Ви не знаєте, що вона вже кілька років кохається з ним?.. Ви ніколи не бачили цієї безсоромниці?.. Ховайте своїх чоловіків, заміжні жіночки – йде коханка! Коханка – це дуже небезпечна для соціуму істота!

Женить її!» Тільки от коханка ця теж має серце, але нікому до того немає ніякого діла...» [18, с. 128]. Ці роздуми Алли, на підтвердження позиції соціуму, підкріплює подруга Марина: «Але щоразу після вашого побачення спішитиме додому, на родинну вечерю, до “помилки своєї юності”, до дітей, до сімейного затишку. <...> Він ніколи не поведе тебе до театру і не запропонує поїхати з ним на відпочинок до моря... <...> Бо ти для нього – лише коханка, тобто маєш чітко окреслену функцію в його житті. Кохання, секс. Не більше» [18, с. 134].

Внутрішній конфлікт має й друг Богдана – Віктор: «Я – “підстаркуватий бабій, на рахунку якого три законних одруження і три законних розлучення, невизначена кількість дітей і коханок, черствий і несерйозний тип, зовсім не пристосований до подружнього життя”... <...> Одначе тепер відчуваю... Алло, моє життя якесь неповноцінне. Я втомився бути самотнім. Хочу сімейного затишку, щастя... Не говоритиму про кохання... я вже не вірю в нього» [18, с. 150].

Так, внутрішні конфлікти Алли і Віктора розв’язуються абсолютно випадково, ситуативно. Розв’язка конфліктів – це лише тимчасова спроба подолати внутрішній конфлікт, і чим вона обернеться в майбутньому – невідомо.

Ознаки романтичності має й родинний конфлікт подружньої пари, бо в його основі – нереалізоване прагнення до вищої ідеї. Так, Богдан констатує конфліктний стан: «Не ображайся, Галько, я ж по правді з тобою... Хіба ми не чужі?.. Хіба не приховуємо своїх сердець, боячись відкрити їх одне одному? Хіба за ці 15 років ми спізнали одне одного? Хіба колись були рідними? Чи були щирими?.. Ні, Галю... ми чужі. Ми з тобою чужі й далекі...» [18, с. 131]. Винним у цьому конфлікті дружина бачить Богдана: «Так, ми з ним – чужі... Але хто в цьому винен? Хто винен у тому, що ми за 15 років не зрослися ні душами, ні тілами?.. Сам винен! Авжеж... він сам винен, бо ніколи не був зі мною відвертим до кінця...» [18, с. 131]. Розв’язує цей конфлікт дружина, передавши через доньку, щоб Богдан більше не приходив додому.

Романтичний характер носить зав’язка «зовсім-не-дурної драми» А. Вишневського «Про потяг, валізи, мотлох та дещо більше». Унікальна особистість Він знаходиться в стані внутрішнього конфлікту: «Свою мету життя вбачаю у тому, щоб допомагати іншим. Тому досі у школі. Платять там копійки, але ж провів урок, змусив дитину задуматись над важливим та вічним – і день вже минув дарма. Можливо, ніхто з них згодом мене й не згадає, але носитиме у душі і мою частиночку. Вони мене теж багато чого вчать: витримці, повазі, розумінню, такту...» [19, с. 22–23]. Здавалося б, спрямованість життя на добротворення, уміння жити заради когось – своїх учнів – ознака справжньої людяності лише підтверджують Його життєві плани – «залишатися людиною» [19, с. 23], але в бездуховному соціумі це справді виявляється унікальністю. Саме тому Він у стосунках з Нею намагається керуватися щирістю і відвертістю. Мотивом до цього є ще прагнення не втратити самоповаги.

Зустріч з дівчиною, яка з часом «втомилася перероблювати себе» [19, с. 29] під Нього, не відчувала потреби бути поряд з Ним заради гармонійних стосунків і хотіла бути в тому бездуховному середовищі, проти якого боровся Він: «Моїх подруг не поважаєш. Усі вони – не такі як треба. <...> Ти у мене забираєш дуже багато часу. Я йду тобі на поступки. Відмовилася від усіх гарних друзів-хлопців, від вечірніх прогулянок, дискотек, пиячок з однокурсницями, від роботи офіціантки...» [19, с. 29], – породила зовнішній міжособистісний конфлікт, який вже з романтичного перейшов у площину реалістичного.

На зміну романтизму поступово приходив реалізм, «у якому домінувало прагнення до об’єктивності, злободенності, безпосередньої достовірності зображення, послідовне дотримання міметичних принципів» [16, с. 305]. Ю. Ковалів, розглядаючи різні типи реалізму, констатує, що «особливого значення у наративі Р еалізму»

надавалося конфліктності, драматизації бінарних опозицій, тлумаченій як сюжетно-композиційний спосіб структурування художньої правди» [16, с. 305].

Найвиразнішим дослідженням реалізму української драми є праця З. Мороза [20], у якій автор на матеріалі драми як жанру літератури вивчив характер і композицію конфліктів. Літературознавець типологізував проаналізовані конфлікти за учасниками: панство / селянство, біднота / глитаї, демократична інтелігенція / реакційні сили, – визначивши, що друга типологія виразно проявляється в низці тематичних груп п'єс: сімейно-побутові, соціально-економічні та п'єси зі змальованою «здвоєною призмою» людських відносин.

З. Мороз окреслює сутність драматичного конфлікту реалістичної п'єси: «змалювання і розкриття типових обставин, тобто соціальної дійсності з її протиріччями, у вигляді зіткнень, боротьби між діючими особами – антагоністами, що являють собою типові характери» [20, с. 14].

Елементи реалізму в сучасній українській драматургії принагідно вивчала О. Когут. Дослідниця констатувала, що реалізм мозаїчно поєднується з «екзистенціалізмом та театром абсурду, символізму й психологізму при чіткій структурованості, динамічних і виразних сюжетних лініях» [2, с. 375]. Для сюжетів сучасної української драматургії притаманне переосмислення політичних подій життя в Україні, що зумовлює «актуалізацію концепту масової свідомості» і «презентацію моделі “людини-гвинтика”, “маленької людини” над якою тяжіють стереотипи тоталітаризму, вміло прищеплені сучасністю» [2, с. 375 – 376]. Наявність звернення до політичних тем дозволяє очікувати й порушення національної тематики, яка оприявлюється в зображенні «українського феномену соціального сирітства»: «Код руїни як знаковий для національного міфу ретранслюється сюжетно-образною системою сучасної драматургії через зображення “збоїв” рушійних механізмів соціальної стратифікації, нівелювання провідної ролі інституту сім'ї, з алогічним превалюванням фінансово-політичних ціннісних орієнтирів» [2, с. 383].

Елементи реалізму наявні в таких творах сучасної драматургії, як «Маленька п'єса про зраду для однієї актриси», «Прямий ефір» О. Ірванця, «Є в ангелів – від лукавого» А. Багряної, «Євангеліє від Івана» А. Крима, «Ассо та Піаф, або Ще один тост за Мермоза!» О. Миколайчука-Низовця, «Єврейський годинник» С. Кисельова, А. Рушковського, «Зачаровані потвори» С. Щученка, «Дев'ятий місячний день» О. Погребінської.

О. Когут не характеризує їх з точки зору художнього конфлікту, а визначає ознаки типовості, що яскраво вирізняє реалізм. Так, наприклад, «у п'єсі “Єврейський годинник” Сергія Кисельова та Андрія Рушковського, як і у драмах початку ХХ століття актуалізовано концепти подвійної моралі, проте їх герої чудово сусідять у створеному ними світі із такими само симулякрами інших індивідів. Рольові означники дійових осіб представлено як – Бізнесмен, Повія, Сугенер, Вчителька, Охоронець, Лікарка, Політолог, Депутатша, Перший чоловік, Другий чоловік, вони позбавлені навіть власних імен. Отже, це не реальні люди, а радше усталені в суспільстві уявлення про соціальні ролі» [2, с. 291].

Побіжно тип конфлікту дослідницею визначено за матеріалами п'єси С. Щученка «Зачаровані потвори»: «Так у власний день народження Андрій розіграє виставу навколо святкового столу, де виголошує діалоги, імітуючи матір і батька. Він настільки добре знає їх, що, коли ця сцена повторюється за їх участю, звучать практично ідентичні репліки. Протягом 25 років він мужньо виконував роль буфера між батьком і матір'ю, запобігаючи родинним конфліктам. Але тепер він хоче для себе іншої ролі» [2, с. 339].

П'єси О. Ірванця не знайшли високої оцінки в літературознавстві через свою політичну спрямованість. Але саме ця ознака дозволяє констатувати елементи

реалістичності. Конфліктний рівень у «п'єсі на одну дію з роллю для режисера» «Прямий ефір» слід розглядати в кількох площинах. На рівні імітації дискусії обговорення проблеми мультипльондризму зародження конфлікту не відбувається: у ній беруть участь Ведучий, Ведуча, яка «відрекомендовує учасників передачі»: «Це – заслужений вчитель, заступник директора по виховній роботі середньої школи-спеціалізованого номер 329-біс пані Катерина; далі – представник збройних сил, Начальник виховного відділу Генерального штабу генерал-адмірал Момотко; відомий політик, сенатор попереднього скликання, а зараз співголова Партії Розвитку пан Павло. Є у студії і представники молодшої нашої генерації – це ось Інга, молодший продавець торговельного центру “Купи” і Стефан, цьогорічний випускник середньої школи, на сьогодні – безробітний» [21, с. 40]. Погляди учасників дискусії не збігаються, але безконфліктно співіснують, що пояснюється неясністю виражених позицій. Так, наприклад, Вчителька не відповідає прямо на запитання, а починає характеризувати систему виховання у своїй школі. Оцінка Політолога позбавлена чіткості й однозначності: «Ну, а що стосується мультипльондризму, так би мовити, у побуті, ось стосовно переглянутого нами матеріалу, то моє особисте до цього ставлення таке: можливо, і це має право на існування, коли при цьому не входить в суперечності з інтересами інших юдей, не займати їх, розумієте! Тобто, тема ця дуже делікатна, і я наголошую, що це моя особиста думка...» [21, с. 43].

Інший рівень розгортання подій маємо після захоплення телестудії Надзвичайним Комітетом. Діяльність влади спрямована на «ізоляцію та примусове викорінення ознак мультипльондризму в їх носіїв» [21, с. 49]. Сюжетний конфлікт розгортається після того, як студія знову була захоплена, але вже «ЦШМП – Центральним Штабом Мультипльондризму» [21, с. 53] – представниками «вчення, що органічно та природньо накладаючись на психіку й ментальність люду нашого, здатне вивести його з манівців на ясну й широку дорогу всезагального прогресу й добра» [21, с. 54].

Через ці мікроконфлікти драматург розкриває основну художню ідею твору – зіткнення двох політичних систем не має будь-якого сенсу, якщо громадяни країни не усвідомлюють проповідуваних ідей, і їхня поведінка зводиться до турбот про власні інтереси («Вчителька. <...> Ой, що ж тепер буде?» [21, с. 49]).

У п'єсі С. Кисельова, А. Рушковського «Єврейський годинник» імена дійових осіб уособлюють певні соціальні типи – Бізнесмен, Повія, Сутенер, Вчителька, Охоронець, Лікарка, Політолог, Депутатша.

Кожна з цих дійових осіб виявляє стан конфлікту, адже сповідує подвійну мораль, хоча сама це до кінця не усвідомлює. Так, Сутенер постає в оцінці Повії: «Ніяких шахтарів нікуди він не відправляє. А навпаки, збирається відправляти до Південної Африки повій під виглядом покоївок і офіціанток. Його професія – сутенер. Забезпечує вісімнадцятьох дівчат клієнтами. І сам нас трахкає. Безкоштовно. А з дівчат бере по 70 відсотків від їхнього заробітку» [22, с. 340]. Родинне ж життя Сутенера тримається на його слабкості, що називається «триразове харчування» [22, с. 339]. А загалом чоловік оцінює його так: «Нормальне сімейне життя, нормальний секс вночі, вранці вівсяна каша на молоці. Звичайно, в сім'ї не без чвар, однак мене це життя влаштовує. Єдина проблема – дружина <...> не любить цілуватися зі мною з присмоком» [22, с. 339 – 340].

Отже, художній конфлікт розгортається між верствами суспільства, які керуються спотвореними нормами моралі («Життя якесь зовсім безглузде! Чим ми опікуємося? Що робимо? Брешемо, крадемо, перелюбствуємо... Ба ні, навіть не перелюбствуємо: на це і часу, і сил бракує» [22, с. 384]), а критерієм є годинник, який «йде у зворотний бік» [22, с. 341]. Але годинник має й інше смислове навантаження – повернути час назад, час, коли цінностями вважалося людське життя, добро, любов.

Ця ж ідея розкривається у «трагікомедії у трьох діях» «Зачаровані потвори» С. Щученка, у якій основний акцент зміщено в бік цінності життя. Так, життям прагне покінчити двадцятип'ятилітній Андрій, який у суспільстві усвідомлює себе порожнім місцем: «Та оскільки заповнити себе мені немає чим, я вирішив звільнити всіх від себе та себе від усіх» [19, с. 235].

Для реалізму притаманна увага до думки соціуму, який визначає поведінку людей. Так, Зінаїда, мати Андрія, прагне врятувати сина, оскільки «усім родичам самогубця виносять вирок – суспільна ганьба!» [19, с. 236], не усвідомлюючи, що саме така байдужість матері до внутрішнього життя сина зумовила його внутрішній конфлікт і підштовхнула до самогубства.

Інша дійова особа – Олена також переживає внутрішній конфлікт, який теж зумовили батьки і їхні значні матеріальні статки. Увага батьків до забезпеченості дитини, а не до її внутрішнього світу породила прагнення покінчити життя самогубством: «Любі тато і мамо. Дуже дякую вам за все, що ви для мене робите. Я живу в гарному та недешевому будинку, навколо мене повно гарних та недешевих речей, та й взагалі, завдячуючи вам я оточена, можливо, і не дуже гарним, але точно що недешевим життям. Життям, у якому я перетворююсь на досить недешеву річ...» [19, с. 237].

Красень Микола потворами оцінює і називає тих, хто керуються виключно матеріальними цінностями.

Усе це дає підстави стверджувати, що реалістичні конфлікти у творах сучасної драматургії переважно представлені на моральному рівні.

Барокові, романтичні та реалістичні стильові елементи позначились на рисах художніх конфліктів драматургії 1990–2010 років. Бароковий художній конфлікт відрізняється участю алегоричних істот та звернення до міфологічних основ розвитку конфлікту; причиною романтичного художнього конфлікту стає прагнення відстояти високі одухотворені ідеали; реалістичний конфлікт розгортається між сформованими соціальними типами, які у своєму житті керуються спотвореними нормами моралі.

У сучасній українській драматургії стильові типи конфліктів не існують у чистому вигляді. Учасниками конфлікту в п'єсах, що мають елементи барокового типу, є Життя і Смерть, які втілені в людських характерах. Крім цього, барокова роздвоєність дійових осіб визначає внутрішній конфлікт самоідентифікації. Учасники романтичного типу конфлікту проходять випробування в кризовій ситуації, а розв'язуються такі конфлікти, як внутрішні, так і зовнішні, переважно ситуативно. Реалістичний тип конфлікту переважно перенесений в соціальну чи національну площину є зовнішнім і негострим.

Список використаної літератури

1. Наєнко М. Художні стилі, течії, напрями – синоніми чи словесні заміники? : вступне слово, виголошене на 15-му філологічному семінарі / Михайло Наєнко // Літературна Україна. – 1 вересня 2011 року. – № 33 (5412). – С. 15.
2. Когут О. Архетипні сюжети й образи в сучасній українській драматургії (1997 – 2007 рр.) : монографія / Оксана Когут. – Рівне : НУВГП, 2010. – 442 с.
3. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / автор-укладач Ю. Ковалів. – Т. 1. – К. : Академкнига, 2007. – 608 с.
4. Сулима М. Українська драматургія XVII–XVIII ст. / Микола Сулима. – К. : ПЦ «Фоліант» ; ВД «Стилос», 2005. – 368 с.
5. Софронова Л. А. Поетика славянського театру XVII – першої половини XVIII в. Польша, Україна, Росія / Л. А. Софронова. – М. : Наука, 1981. – 264 с.
6. Шевчук В. Муза Роксоланська : Українська література XVI–XVIII століть : у 2 кн. / Валерій Шевчук. – Кн. 2 : Розвинене бароко. Пізнє бароко. – К. : Либідь, 2005. – 728 с.

7. Козлов А. В. Зародження і розвиток української драматургії / Анатолій Васильович Козлов, Роман Анатолійович Козлов. – К. : Освіта, 1998. – 134 с.
8. Дабо-Ніколаєв Б. Легке дихання смерті у п'єсі Оксани Танюк «Авва і Смерть» / Борис Дабо-Ніколаєв // Курбасівські читання. – 2008. – № 3. – Ч. 2. – С. 40–67.
9. Бондар Л. Еквілібристика між смертю і життям (за п'єсою Я. Верещака «Душа моя зі шрамом на коліні») / Людмила Бондар // Курбасівські читання. – 2008. – № 3. – Ч. 2. – С. 68–75.
10. Корнієнко І. Чоловіче і жіноче у письмі Ярослава Верещака (за п'єсою «Душа моя зі шрамом на коліні») / Ірина Корнієнко // Курбасівські читання. – 2008. – № 3. – Ч. 2. – С. 76–82.
11. Танюк О. Казки для дорослих : не тільки п'єси / Оксана Танюк. – К., 2009. – 342 с.
12. Войтович В. Українська міфологія / Валерій Войтович. – К. : Либідь, 2002. – 664 с.
13. Новицька С. Відгомін віків / Світлана Новицька. – Чернівці : Прут, 2005. – 159 с.
14. Вовк В. Театр / Віра Вовк. – К. : РОДОВІД, 2002. – 448 с.
15. Історія української літератури ХІХ ст. : у 2 кн. : підручник / за ред. акад. М. Г. Жулинського. – Кн. 1–2. – К. : Либідь, 2005.
16. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / автор-укладач Ю. Ковалів. – Т. 2. – К. : Академкнига, 2007. – 624 с.
17. Гегель Г. Естетика : в 4 т. / Г. Гегель. – Т. 2 : Лекції по естетике. – М. : Искусство, 1969. – 325 с.
18. Потойбіч паузи : Антологія молодих письменників столиці : поезія, драматургія, проза / упор. С. Зінчук. – К. : Фенікс, 2005. – 511 с.
19. Сучасна українська драматургія : альманах / редкол. В. Фольварочний (голова) та ін. – Вип. 3. – К. : Укр. письменник, 2006. – 272 с.
20. Мороз З. П. На позиціях народності : дослідження : у 2 т. / Захар Петрович Мороз. – Т. 2 : Проблема конфлікту в драматургії. – К. : Дніпро, 1971. – 480 с.
21. Ірванець О. Лускунчик–2004 : п'єси, вірші / Олександр Ірванець. – К. : Факт, 2005. – 208 с.
22. Коронація слова : збірка п'єс лауреатів конкурсу 2006 та 2007 років. – К. : Нора-Друк, 2008. – 440 с.

Стаття надійшла до редакції 26 березня 2012 р.

T. Virchenko

STYLE TYPOLOGY ARTISTIC CONFLICTS UKRAINIAN DRAMA YEARS 1990 – 2010

Style is reflected in every component of a work of fiction, which leads to attention to the artistic conflict plays. The article analyzed the baroque, romantic and realistic elements of artistic style conflicts of modern Ukrainian drama. It was found that the style types of conflicts do not exist in pure form. The differences seen at parties to the conflict, the causes of its origin, scope and related typologies, which are based on criteria - form of expression, sharpness.

УДК 821.161.2.09 Гуцало (045)

Т. М. Грачова

ЕСТЕТИЧНА ПРИРОДА ХУДОЖНЬОГО СВІТОБАЧЕННЯ Є. ГУЦАЛА

У статті критичній рецензії піддається ліричний дискурс Є. Гуцала крізь виміри сучасного літературознавства. Предметом аналізу номінується пейзажна лірика

автора. Виокреслюються домінантні аксіси письменника, стиль його поетичної оповіді. Зокрема, виокреслюються домінантні авторські концепти. Аналітичному осмисленню піддається система авторських засобів поетичного вираження мови.

Ключові слова: аксіси, ліричний дискурс, естетичний концепт, лірична мініатюра.

Система духовних, естетичних орієнтирів ХХІ століття часто стає предметом ретельного осмислення у новітньому літературознавчому дискурсі, бо потребує відповідного підходу і критичної оцінки. Репрезентанти сучасного постмодерного мистецького простору з його епатажністю, іронічністю, провакативністю, відвертою демонстрацією розриву з літературною традицією іноді втрачають почуття міри та естетичного смаку. Тоді реципієнт починає шукати душевного відпочинку, емоційного порятунку, енергетичного імпульсу у мистецьких здобутках класичної літератури, яскравим представником якої є Є. Гуцало.

Естетична природа художнього мислення Є. Гуцала з його «тонкою акварельною манерою письма, дитинною чистотою і ясністю світовідчуття, відкритістю ліричного героя до прекрасного в усіх його проявах...» [4, с. 319] стала об'єктом наукового зацікавлення таких учених, як Ю. Барабаш, О. Глушко, В. Дончик, М. Жулинський, М. Ільницький, М. Наєнко, В. Плющ, Е. Соловей, М. Стрельбицький, П. Федченко, М. Хороб, та ін. Віддаючи належне авторитетним дослідникам, слід зауважити, що безстороння фахова рецепція поетичного світовідчуття одного з видатних митців ХХ ст. під кутом зору сучасного літературознавства є також доречною, що й становить **актуальність** нашого дослідження.

Своїм завданням автор статті визначає аналітичну розвідку щодо домінантних концептів, поетичних алюзій Є. Гуцала та форм їх художнього вираження на матеріалі пейзажної лірики автора.

Для творчого спадку Є. Гуцала характерним був, так званий, «принцип лірико-романтичного осягнення світу», який набув у поетичному дискурсі письменника акцентного звучання. «Безперечна заслуга «шістдесятників», – а серед них і Є. Гуцала – перед красним письменством полягає в тому, що вони перенесли своїх персонажів із площини героїчної в ліричну. У цій органічній для своєї манери стихії Є. Гуцало зберіг і розвинув письменницький хист. Тут він почувався найбільш невимушено, розкуто, живописуючи красу природи й людей, охоче фіксуючи улюблений ним стан осяяння, здивування перед світом, медитативне передчуття радості й любові...» [4, с. 319].

Є. Гуцало унаочнює тезу щодо існування такої сфери емоцій, таких етико-філософських можливостей щось збагнути в собі, в природі, що до снаги лише ліриці. Світ поезії Є. Гуцала – словесно щедрий, нюансований, з чіткою визначеністю системи аксісів. «Вірші письменника – то своєрідне ворожіння над душею, сенс якого – в очищенні від суєтного, минушого, в омолодженні, у поверненні до того стану любові, людяності, космічної доброти, котрий і є найбільшим людським скарбом» [4, с. 322].

Ракурс художнього пізнання світу митцем, безперечно, оригінальний. Особливо органічними, ніжно-ліричними є твори Є. Гуцала про природу, де система естетичних парадигм автора достатньо прозора.

Поезія «Сад» Є. Гуцала – це синтез двох видів мистецтва (живопису і поезії) крізь виміри величі та простоти Природи:

Був сад, як на дитячому малюнку:

відсутність найпростіших перспектив,

і фарб аляпувата неохайність,

і обрїю близька горизонталь.

Дитяче сприйняття світу, шире, наївне і безпосереднє, – є саме тим вектором, що

дозволяє помітити найсуттєвіше. Отже, дитячий малюнок, що виконаний не за канонами живопису як виду мистецтва, а за законами краси, є найбільш вдалою формою вираження естетичних концептів Є. Гуцала. Безумовною є наявність у художньому тексті асоціації з реальним природним пейзажем, його розмитими кольорами, позбавленими різких ліній і чітких форм. Гармонізувати мінорну картину зорових алюзій дозволяє введення у поетичний контекст нюхового слово-образу:

Кора дерев напівзабуто пахла
Фіалками і яблуками стиглими.

Поява «неправомірного» запаху мотивується потенційними інтимними спогадами ліричного суб'єкта, що уможливлені дитячим дискурсом або юнацькими візіями.

Кульмінацією пейзажного малюнка є той сегмент ліричної мініатюри, де дитяче світосприйняття з його казковими уявленнями про світ органічно синтезується з вчинками ліричного наратора, який, втративши під враженням від Природи почуття реальності, повірив у персоніфікацію «пагонів весняних трав», «пролісків тривожно-ніжних», і це ініціювало прояв нераціональних дій з його боку:

Взявся я
Зернистий сніг руками розгортати.
Був ранній березень...

Творча уява Є. Гуцала у поезії «Сад» змодельовала лірико-емоційну картину, інтерпретаційне поле якої максимально наближене до реципієнта – вплив Природи на людину – глобальний (перетворюючий, гармонізуючий).

У поезії «Опали з яблунь визрілі слова...» пейзажні слово-образи вдало використовуються автором у розкритті традиційної теми поезії та її специфіки у доволі новаційному трактуванні. Є. Гуцало принципово позбавляє вірш пафосної декларативності. Замість цього – медитативна лірична оповідь, в основі якої негаласливі нотатки ліричного наратора, що базуються на глибокому знанні предмета ліричного осмислення – поезії як процесу, перш за все, творчого, що існує за канонами гармонії і краси. Тому алюзії автора – асоціативно логічні («епітети пожовкли», «неначе квіти, засинають рими», «серед отав, немов серед октав»). Ускладнена часом метафоризація поетичного тексту є художньо виправданою, оскільки в основі її асоціативна вправність, прозорість і чіткість, що дозволяє легко дешифрувати авторську естетичну концепцію:

Опали з яблунь визрілі слова,
І з груш слова дозрілі теж опали.
І поля недоорана глава
Натхнення, як метелиці, заждалась.
Епітети пожовкли – біля тину
Клубки рудого полум'я лежать...

Темпоритм ліричної мініатюри – природно уповільнений, що повністю відповідає авторській ідейній інтенції.

Тематично перегукується з поезією «Опали з яблунь визрілі слова...» вірш «Експромт грози, її палке натхнення...». В її основі – психологічна паралель (явища природи в уяві автора мають стійкі алюзії з творчим процесом). Зокрема, поетичне натхнення («блискавка раптового рядка,.. що з підсвідомості аж витіка») має у Є. Гуцала відповідник у варіанті «експромту грози,.. що світлом ярим вибухає...»; «формотворча мить» має асоціативний зв'язок з «бликавкою у серці», що «зненацька опереже моє чоло, неначе небеса» тощо. Персоніфікація – явище багатofункціональне і багатовимірне. Домінантна його функція – психологізація світу, що оточує ліричного наратора, надання поетичному образу стереоскопічності, пластичності.

Розкриттю авторського задуму у творах сприяють доречні використання літературознавчої термінології на зразок «грому пафос», «асонанси ластівок крилаті», «чіткі алітерації шпаків». Розгорнута метафорична картина, естетично ускладнена епітетами, художніми повторами, інверсією тощо, є тлом для декларації авторських професійних (філологічних) роздумів: гармонія і пристрасть природи є найвищим каноном, зразком для митця. Ця авторська інтенція підсумовується, як це часто буває у Є. Гуцала, в останній строфі художнього тексту:

Поезія — прозоріння трав і глоду.

Поезія — прозоріння солов'їв.

Це світла інтуїція природи,

З якою б я зрівнятися хотів...

Експресивність мовлення поезії «На березі блакитного і зеленого морів», актуалізація концептів моря і поля має позитивне емоційне забарвлення. Простір у поета не має кордонів, він безмежний і відкритий (зорова алузія злиття двох кольорів, що символізують топоси моря і поля, створена за допомогою розгорнутої метафори):

Моря — зелене та блакитне.

Зелене в об'рях стоїть.

Блакитне над зеленим квітне,

іскриться і палахкотить.

Деталізація наскрізних образів двох морів у Є. Гуцала відбувається у повній відповідності до домінантних ідейно-естетичних візій автора – краса і велич природи є тим духовним орієнтиром, що окрилює людину і дає їй імпульс для моральної еволюції.

Ліричний дискурс пейзажного малюнку Є. Гуцала настроєво збалансований, його органіка – наслідок злиття зорових та слухових образів, що протягом усього вірша конкретизуються додатковими семантичними деталями:

Зелене — жайворонком сяє,

смарагдом ллється і кипить,

і наслухає, наслухає,

як угорі мовчить блакить.

Блакитне — світиться й палає,

Блакитне – котиться, тіка,

Крильми напруженими має —

од вибалка аж до горбка.

Концепт моря «одягнений» автором в експресивні мовно-образні шати. Пластика пейзажного малюнку створена за допомогою синтаксичних засобів увиразнення художнього тексту. Мариністичний сегмент поетичної структури асоціативно нагадує музичну мініатюру за архітектонікою і силою емоційного впливу:

Зелене — солодко, врочисто

завмерло — й на коротку мить

хор жайворонків променистих

пречисте угорі гримить!

Виразальні засоби домінують над зображальними у фіналі поезії, створюючи своєрідну акумуляцію авторських візій:

І сум у радість переходить,

і в ласку переходить гнів...

Течуть, течуть органні води

моїх небес, моїх полів.

Моря — блакитне і зелене...

Когеренція художнього тексту Є.Гуцала досягається використанням одного з улюблених авторських прийомів – кільцевої композиції (повторення в кінці твору елементів його початку – «Моря – блакитне і зелене»), що створює смислове кільце.

Уособлення – той художній прийом, що дозволив автору максимально повно змоделювати картину весняної ночі у поезії «Черничка-ніч запалить свічі...». Незважаючи на емоційну забарвленість домінантного кольорообразу ліричної мініатюри («черничка-ніч», «чорний хліб землі»), загальна настроєва площина твору – мажорна. Звичайно, це не той життєстверджуючий пафос, що є типовим для більшості пейзажних віршів, присвячених приходу весни. Переакцентація автора на медитативну тональність дала можливість філігранно і лаконічно (за формою вираження) змоделювати колоритну напівказкову картину, де ніч володіє світом і, здається, навіть має свій характер, образ зими також психологічно забарвлений:

Черничка-ніч запалить свічі
весняних воскових беріз.
Зимі подивиться у вічі,
що повні сліз, останніх сліз.
Розстеле зоряну хустину,
розкрає чорний хліб землі
і стане слухать, як з долини
клепочуть перші журавлі...

В основі поезії «Ромашко – Офеліє з рідного поля...» – інтертекстуальні алюзії. Всесвітньо відомий класичний образ Шекспіра набуває у вірші Є. Гуцала оригінального ідейно-емоційного трактування. Лексема квітки (ромашки) трансформована крізь призму авторського світорозуміння у складний, полісемічний, багатовимірний образ, що символізує, на думку поета, позитивний енергетичний імпульс, душевний комфорт і нарешті, кохання. Не випадково при цьому письменник наголошує на топонімічній єдності образу з батьківщиною («Ромашко – Офеліє з рідного отчого поля, дівочносте й цного моєї святої землі!»), оскільки саме в цьому витокі і першопричина казкових властивостей чудо-квітки («Сьогодні з тобою зустрівся – і душу загоїв та ще й заспокоїв не приспані часом жалі»). Однак, безперечно Є.Гуцало інтимізує пейзажну замальовку, бо образ «ромашки-Офелії», перш за все, – «звеличений образ любові й палкого жалю». Не випадково художня увага автора прикута до розповсюдженого у народі обряду ворожіння на ромашці: «Ген ще одна пада пелюстка – пелюстка кохання, мов слово зірвалося з сонечка радісних уст».

Предметом художнього зображення у поезії «Зелена плоть садів, осяяних плодами...» є літній Ренесанс. Виникнення таких алюзій не випадкове – саме в цей культурно-історичний період склалось уявлення про гармонію у світі. Природа у Є. Гуцала живе «від душі», «зі смаком», вона предметна («зелена плоть садів», «блакитна плоть небес», «рожева плоть квіток») і одухотворена одночасно («музична плоть пташок», «це сатурналії природи»). Але головне – у час розквіту («це червня торжество»), різнобарв'я (активне використання кольорообразів позитивного емоційного наповнення) вона безмежно красива («і соняхи в віночках бджіл, золотороті, й неначе пущені пращею ластівки»). Космічний масштаб («немов на галактичному краю крутім») органічно синтезовано з топосом села («у кожному селі, десь на причілку хати»), створюючи гармонічну, мажорну пейзажну картину, у межах якої «все прагне квітнути, втішатися, радіти», викликаючи у реципієнта емоційне піднесення.

Поетичним кредо пейзажної лірики Є. Гуцала сприймається поезія «Мене п'янить природа, як вино...». Архітектоніка ліричної мініатюри дозволяє виділити провідні авторські концепти стосовно місця природи у людському існуванні (духовному і

фізичному). Кожна строфа поезії умовно поділена на дві частини, перша з яких є своєрідною аксіомою ліричного наратора:

Мене п'янить природа, як вино,
пробуджує в свідомості прадавнє...

З природою найліпше навзаєм:
слід за любов платити їй любов'ю...

З природою — одвіку й на віки,
не підкорить її і не змінити.

Друга частина кожної строфи – своєрідна аргументація, де автор, спираючись на духовний досвід пращурів, крізь виміри часу підтверджує справедливість і вагомість кожної тези:

...бо квітка ця — сльоза, яку давно
зронила на валу княгиня Ярославна.

...бо зараз я схилюсь над ручаєм,
нап'юсь з долоней предківської крові.

...бо листя шелестить, немов думки,
яких ніколи нам не зрозуміти.

Фінальні акорди поезії позиціонують авторську рецепцію стосовно основ екзистенції, отже філософська емоційна тональність художньо вмотивована.

Таким чином, ліричний пейзажний дискурс Є. Гуцала експліфікує систему авторських аксіом, фокалізує естетичний досвід письменника, наочно демонструє його поетикальні потенції, прозорість та емоційну виразність художнього мовлення.

Загальновідомо, що талант Є. Гуцала не обмежується поетичним доробком. Прозовий дискурс письменника – вагомий як за змістом, так і за формою вираження. Отже, перспективною вважаємо критичну студію, присвячену прозописьму автора крізь призму сучасного постмодерного літературознавчого дискурсу.

Список використаної літератури

1. Гуцало Є. П. Твори: В 5 т. / Євген Гуцало – К.: Дніпро, 1997. – Т. 5. – 576 с.
2. Жулинський М. Г. Наближення : Літературні діалоги / Жулинський М. Г. – К. : Дніпро, 1986. – 278 с.
3. Зборовська Н. В. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури. Монографія / Н.В.Зборовська – К.: Академвидав, 2006.–504 с.
4. Історія української літератури ХХ століття: У 2 кн. Кн.. 2: Друга половина ХХ ст. Підручник / За ред. В.Г.Дончика. – К.: Либідь, 1998. – 456 с.
5. Копистянська Н. Жанр. Жанрова система у просторі літературознавства: Монографія. / Копистянська Н. – Львів: ПАІС, 2005. – 368 с.
6. Мрищук Н. Мала проза Євгена Гуцала: Поетика жанру: Монографія / Мрищук Н. – К.: ІВЦ Держкомстату України, 2001. – 148 с.
7. Навроцька Н. П. Генезис та естетична природа новелістичного мислення Євгена Гуцала / Навроцька Н.П. // Сучасний погляд на літературу. – К., 2000. – Вип. 2. – С. 165 – 171.
8. Навроцька Н.П. Жанрові особливості малої прози Є. Гуцала / Навроцька Н. П. // Сучасний погляд на літературу. – К., 2000. – Вип. 3. – С. 136 –144.

Стаття надійшла до редакції 26 березня 2012 р.

T. Gracheva

AESTHETIC NATURE OF YE.GUTSAL'S ARTISTIC OUTLOOK

The article highlights lyrical discourse of Ye.Gutsal through modern literary studies approaches. The writer's landscape lyrics as well as dominant axes and style of his poetic narration are revealed. Besides the author's dominant concepts and poetic expressive means are under analysis and perception.

УДК 821.161.2–312.8

І. О. Давиденко

СИМВОЛІЧНИЙ ПРОСТІР ПОВІСТІ «ЛІТНІЙ ЛЕБІДЬ НА ЗИМОВОМУ БЕРЕЗІ» Ю. МУШКЕТИКА

Стаття присвячена дослідженню просторових образів-символів повісті «Літній лебідь на зимовому березі» Ю. Мушкетика, зокрема Риму (міста), Томів (міста), гори і дороги. Звернена увага на оніричний простір твору, визначена семантика символів та їх функціональна спрямованість.

Ключові слова: гора, дорога, місто, повість, Рим, символ, сон.

На тлі сучасного переосмислення історії України, боротьби з наслідками тоталітаризму, розбудови нової демократичної держави особливо вагомою є творчість Ю. Мушкетика. Письменник належить до покоління другої половини ХХ століття, яке було свідком зламу в суспільстві та гуманістичних перетворень, тому його повісті та романи, відтворюючи трагічну долю людини, привертають до себе увагу глибинністю порушуваних проблем, філософським осмисленням явищ.

Сучасний стан розвитку літературознавства характеризується активним поверненням забутих імен авторів та їх творів на літературну карту України. Більшість цих письменників зазнали утисків з боку тоталітарної влади або були фізично знищені насильницьким урядом. Нового звучання літературі надала заборонена донедавна проблематика нівеляції творчої особистості тиранічною владою. Саме протистояння митця могутньому людиноненавистницькому механізму стало предметом художнього зображення в повісті Ю. Мушкетика «Літній лебідь на зимовому березі» (1989), де автор зосереджується на античності: епосі універсальних образів та архетипного мислення.

Творчий доробок митця, його особистість не залишились поза увагою літературознавчих і критичних студій. З усього масиву публікацій варто виділити праці Н. Горбач, Є. Гуцала, В. Дончика, М. Жулинського, В. П'янова, Л. Ромас, Г. Сивоконя, Л. Федоровської, А. Шевченка, В. Шевчука та ін.

Характерна риса прози Ю. Мушкетика – пошук відповідей на питання сучасності в історичному минулому. Письменник, відшуковуючи аналогії серед сторінок минушини, звертає увагу на циклічність історичних процесів. Так, зображуючи в повісті «Літній лебідь на зимовому березі» радянський терор 30-х років ХХ століття, вістря якого було спрямовано проти вільномислячої інтелігенції, Ю. Мушкетик звернувся до постаті релегованого класика світової літератури Публія Овідія Назона (43 р. до н.е.–18 р. н.е.).

Повість українського автора складається з частин, присвячених долі римського вигнанця та репресованого Поета ХХ ст. Характеристика двох митців побудована на діалектичному зв'язку різних культур, які ведуть діалог про трагізм життя в період тоталітаризму.

У дослідженні ми послуговувалися методологічним апаратом літературної герменевтики, одним із завдань якої є перекодування та трансформація висловлювань з однієї семіотичної області в іншу [1, с. 16]. Вибір методу зумовлений співвіднесеністю символу із кодом, який потребує дешифрування за допомогою інтуїтивного осягнення. Інтерпретація символічної системи поглиблює наші знання, розкриває горизонти світобачення автора, дає можливість зазирнути у його підсвідомість і відшукати істину. Будучи майстром слова, кожен письменник

використовує власні засоби розкриття провідної ідеї. Він може приховати її під символічною тканиною, застосовуючи алюзії та ремінісценції, а може створити текст, не переобтяжуючи його додатковими смисловими замальовками. Та читачі обирають сьогодні інтелектуальну літературу, яка дає їм можливість пограти з письменником – розкрити прихований підтекст та ширше осягнути задум митця. Аналіз символічних кодів сприяє кращому розумінню запропонованої письменником проблематики. Цим зумовлюється **актуальність** нашої роботи.

Мета статті полягає у висвітленні інтерпретаційної парадигми просторових образів-символів повісті Ю. Мушкетика «Літній лебідь на зимовому березі». Реалізація цієї мети передбачає розв'язання таких **завдань**: дати коротку характеристику поняттю «символ»; з'ясувати семантичне наповнення просторових образів-символів повісті українського прозаїка; розкрити зв'язок і взаємозалежність ідейно-тематичної та символічної площин тексту.

Осмислення теоретичної концепції поняття «символ» міститься у класичних працях вітчизняних та зарубіжних учених: С. Аверінцева «Символ художній» («Символ художественный», 1971), О. Лосєва «Проблема символу та реалістичне мистецтво» («Проблема символа и реалистическое искусство», 1976), Ю. Лотмана «Символ у системі культури» («Символ в системе культуры», 1992), М. Мамардашвілі «Символ і свідомість» («Символ и сознание», 1982), В. Топорова «Міф. Ритуал. Символ. Образ: Дослідження у галузі міфопоетичного» («Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического», 1995), С. Бейна «Загадка і символ» («Secret and Symbol», 1949), М. Еліаде «Образи та символи» («Images et symboles», 1952), Е. Кассіпера «Філософія символічних форм» («Philosophie der symbolischen Formen», 1923–1929), М. Фосса «Символ та метафора у досвіді людини» («Symbol and Metaphor in Human Experience», 1949). Конкретним аспектам вивчення символіки в українській літературі присвячені статті Ю. Дмитренка, Л. Демидюк, Н. Науменка, Г. Осадко, О. Пономаренко, О. Турган, Л. Федорчука та ін.

На думку більшості науковців, символіка приваблює своєю загадковістю, невизначеністю і постійною відкритістю для нових інтерпретацій. Як влучно зауважив Ю. Лотман, головна складність символу полягає в його полісемантичності, «слово “символ” – одне із найбільш багатозначних у системі семіотичних наук» (переклад тут і далі наш – *І.Д.*) [2, с. 240]. Велика кількість значень робить символ кодом, а щоб його розшифрувати, треба уважно дослідити об'єкт, в якому використовується закодований простір. У нашому випадку це художній твір. У широкому філософському значенні символ трактується як «образ, взятий в аспекті своєї знаковості, і знак, наділений всією органічністю і невичерпною багатозначністю образу» [3, с. 510]. Таким чином, символ включає в себе предметний образ і глибинний зміст, які виступають у ньому невід'ємними полюсами.

У літературознавчій науці символ розглядається в нерозривному зв'язку зі змістовими чинниками художнього твору та авторською концепцією зображуваного. Ю. Ковалів, автор-укладач «Літературознавчої енциклопедії», визначає символ як «здатність матеріальних речей, подій, чуттєвих образів бути умовним вираженням ідеального змісту, не відповідного їх структурам» [4, с. 389]. Така дефініція поняття «символ» підкреслює здатність цієї категорії приховувати істинне значення під маскою оточуючих нас реалій.

Аналізуючи імпліцитну тканину повісті Ю. Мушкетика «Літній лебідь на зимовому березі», ми розробили класифікацію образно-символічної системи, в основу якої був покладений принцип приналежності символів до реалій твору. Закодований простір повісті автора ми поділили на чотири основні групи: антропоморфну, зооморфну, фітоморфну й топоморфну. Художній твір також містить нумерологічні

та колористичні символи, які ми об'єднали в окрему групу. Запропонована нами класифікація образів-символів, на нашу думку, є універсальною для будь-якого твору.

Зупинимося на просторових символах, функція яких передавати спосіб існування об'єктивного світу в нерозривному зв'язку з часом. Група представлена такими топосами: Рим (місто), гора; Томи (місто) і дорога. Своєрідним просторовим об'єктом цієї групи символів є сон імператора Октавіана Августа.

Доречним, на нашу думку, є розглядати Рим у комплексі із символами гори, опозицією «верх–низ» і топосом міста. Перелічені образи-символи, крізь призму яких розглянуте Вічне Місто, розкривають особливості цього топоморфного об'єкта, його суперечність.

Символ міста реалізується через образ Риму, денотативною ознакою якого є вічність. На противагу міфологізованому місту виступають Томи, які Овідій порівнює з нерівним зламом та безоднею, адже вони стоять «<...> на краю світу, на самісінькому його краю» [5, с. 16]. Римський письменник, опинившись у вигнанні, серед сарматських степів, постійно згадує батьківщину. Повернення до Риму стає єдиним бажанням Овідія – перебування в диких і варварських Томах нестерпне для його творчої особистості. Вічне Місто як осередок розвиненої цивілізації приваблює поета своїми благами, яких він лишився у Томах: «Рим – символ імперії як соціокультурного феномену, емблема імперського розмаху, безмежних поривань і грандіозних здійснень» [6, с. 110]. Для Овідія столиця великої імперії – це верхівка цивілізації, все, що за її межами крихке і скороминуще: «Світ – це висока гора, на вершині якої стоїть Рим, а по краях, над прірвою, інші держави. Вітер тисячоліть обвіває гору, змітає, неначе саранчу, одні народи й приносить інші, тільки Рим стоїть і тримає над собою небо цивілізації» [5, с. 17]. Тож Ю. Мушкетик уводить у повість символ гори з метою розкриття аксіологічного значення, яке набуває для Овідія Рим.

Як і символ дерева, гора є алегоричним образом всесвіту. Гора знаходиться в центрі, навколо неї, як світової осі, формується світобудова. На її верхів'ях Рим увібрав сакральні якості, наблизився до богів і ототожнився з християнським Раєм. Для Овідія Рим там, «<...> де світить ласкаве і тепле сонце, де шумлять оливкові гаї й ніжно цвіте тамариск. Де біломармурові палаци, високі колони, портики, під якими збираються поети і читають вірші. Де розкішні, з гарячою і холодною водою терми, де театр з комедією і мімами, де тисячоголосий форум і храми богів» [5, с. 16–17]. Таким чином, на противагу диким Томам, Рим-гора – це культурний центр, де цивілізація досягнула значного прогресу.

Абсолютно інше емоційне враження справляє топос гори, коли реципієнт сприймає трагічну картину сходження репресованого Поета по горі трупів. Епізод насичений катастрофізмом, який охоплював життя в'язнів. Щасливий випадок, що звільнив Поета від смерті, засліпив його настільки, що той навіть не відчув природного страху перед мерцями: «Ще не вірить у рятунок, хтозна-де беруться сили, в зловісних сутінках хліва дряпається по мерзлих тілах вище й вище, тягне за собою покійника без голови» [5, с. 46]. Поетове дряпання по горі мерців нагадує трагічне сходження Ісуса Христа на Голгофу. Ю. Мушкетик акцентує увагу на муках, які були постійними супутниками репресованих, тому Поет і схожий на найбільшого християнського мученика.

Розширюючи культурно-мистецькі зв'язки повісті, треба зазначити, що апокаліптична гора трупів нагадує картину Пабло Пікассо «Герніка» та скульптуру переплетених тіл у філософському Фрогнер парку міста Осло. У 1936 році, коли в Іспанії почалась громадянська війна, Пікассо підтримав республіканців, виступивши проти прибічників генерала Франко. Вночі 26 квітня 1937 року німецькі літаки розбомбили Герніку, маленьке місто на півночі Іспанії. Загинули дві тисячі людей, були

зруйновані пам'ятники давнини, архіви. Картина «Герніка» просякнута насильством, вона викликає жах і біль. З усього різноманіття кольорів художник використав тут тільки чорний, білий і сірий. Натомість головний скульптор філософського Фрогнер парку Густав Вігеланд (1869–1943), підкреслюючи тісний зв'язок між людьми, зробив із них переплетену гору-моноліт (висота 17 м, вага близько 300 т). У скульптуру, що символізує повний боротьби і зіткнень цикл людського життя, Г. Вігеланд вкладає ідею, що пронизує і об'єднує всі скульптурні компоненти Фрогнер парку. Картини безтурботного дитинства, любовних пристрастей, боротьби і розчарувань, немилосердної й жорстокої старості розкривають всі стадії перебування людини на землі. Так само в повісті Ю. Мушкетика переплелися різні людські долі, які об'єднали спільні репресії і трагічна загибель.

Топос гори краще розкривається, якщо розглянути його крізь опозицію «верх–низ». За традицією, верх визначається «<...> благим, чистим, святим, піднесеним, цнотливим і аскетичним, тоді як низ – поганим, “лихим”, мирським, тілесним і т.п.» [6, с. 63]. Такими діаметрально протилежними ознаками представлені Рим і Томи. Але Ю. Мушкетик звертає увагу реципієнта на процес дифузії, що відбувається між центром і периферією. Овідій, критично оцінюючи місце свого вигнання, помічає, що Томи не гірші від Риму. Гетьське місто не має театрів, терм та кам'яних доріг, але його населення щирістю і відкритістю своєї душі викликало поважне ставлення до них у римського письменника. Розбещений Рим піддається нещадному осуду Овідія. Поет розуміє, що «гети не мають срібних тазів для умивання та золотих гребінців, але вони теж люди. <...> Либонь, в оцих убогих степах римлянин мав би вигляд значно гірший. Бо він укоханий і лінивий, пихатий і розбещений. Він не вміє і не хоче працювати» [5, с. 39]. Отож, традиційна інтерпретація опозиції «верх–низ» переосмислюється автором: Рим – це не тільки центр культури, а й осередок розбещеності й пихатості, натомість Томи – не лише дикість, а й працьовитість, щирість у стосунках між людьми.

Наступний компонент просторової групи – дорога. Вся повість просякнута мотивом подорожі. Дорога як життя, вибір і окремий простір символізує «<...> ініціацію, обряд посвячення, прилучення до досі недоступного знання, знаходження мудрості життєвої чи сакральної» [6, с. 487].

Специфіка цього топосу в тому, що дорога розгортається в двох площинах – горизонтальній та вертикальній. Варіантами першого можуть бути паломництво або мандрівка, в нашому випадку примусове вигнання Овідія та Поетове заслання. Подорож у вертикальній площині символізує духовну еволюцію, супроводжується змінами у внутрішньому стані людини, набуттям нею сакрального досвіду.

Дорога виступає сюжетною домінантою в частині повісті, що має назву «Похід». Мета подорожі, в яку вирушає Овідій, – знайти та розбити велику бандитську ватагу, котру в Томах називали «вовчою зграєю», що підкреслювало їх жадібність, жорстокість та лицемірство. Похід для гетів – це прояв мудрості, хоробрості, утвердження військової доблесті, перемоги над злом, а для Овідія цей похід є лише способом «скрасити сіру буденність». Але відкриття, які Овідій робить під час подорожі, докорінно змінюють його ставлення до Скіфії. Сила духу, готовність прийти на допомогу, здатність до самопожертви вражає його, коли гетьський хлопець Орик своїм тілом захищає поета від стріли ворога. Римський письменник розмірковує про життя і смерть, тлінність і вічність, неможливість досягнути розумом таємниці Всесвіту: «<...> життя може тривати довго, закінчитися золотими статуями, а може обірватися на першому кроці, й маленький горбок землі на чужому полі нагадає комусь іншому про його минулість на неминучість смерті» [5, с. 56]. В інтерпретації українського прозаїка участь Овідія Назона у бойовому поході – це не лише спосіб зрозуміти досі незнаний

світ сарматів, а й спроба відкрити нові універсальні закони буття.

«Похід» для жертви тоталітарного режиму ХХ ст. – це спроба реалізувати надії на краще майбутнє, вирватися з ізоляції, прорвати мури жорстокої системи. Разом з іншим в'язнем Земляком Поет шукає кращої долі серед безмежних снігів півночі. Цей похід – випробування на людяність та силу духу. Тут, у краю постійного відчаю, розкривається здатність людини до самопожертви. Отже, мотив дороги в повісті набуває крім об'єктивного значення топосу, ще й додаткове навантаження, постаючи місцем, де відбуваються зміни в світоглядних позиціях людини. Подорож стає природним каталізатором прозріння головних героїв.

Ю. Мушкетик з метою додаткової символізації повісті вводить оніричний простір, представлений сном Августа.

Сон як вияв вищої нервової діяльності людини є важливою екзистенційною формою буття. У цьому стані людина не тільки отримує закодовану інформацію з підсвідомості, а й відпочиває. Автор повісті акцентує увагу реципієнта на тому, що імператор не міг заснути: «Поринав у сон неначе в темну річку, а вона викидала його на поверхню, виносила на берег» [5, с. 25]. Неспроможність релаксації вказує на психічну хворобливість Августа. Подібною ж недугою страждав Понтій Пілат з роману «Майстер і Маргарита» М. Булгакова.

Коли римський імператор все ж таки заснув, йому наснилася війна: легіонери, вершники в обладунках, але все догори ногами. Він стояв на горбі, спостерігаючи бій, а біля його ніг кукурикав похідний півень і загірив догори ногами. Розтлумачити цей віщий сон Август не зміг. Т. Бовсунівська слушно зауважила з цього приводу, що «сон в літературі набуває певної впорядкованості, стає кодом утаємниченого від персонажа майбутнього чи минулого, але часто не прочитується самим персонажем» [7, с. 18]. Семантика сну Октавіана нескладна: загарбницькі плани імператора, які втілював Квінтілій Вар, не справдились – римські легіони були повністю знищені германцями. Тому Августу й наснилося все догори ногами, що символізувало крах його сподівань. Ю. Мушкетик не випадково увів в оніричний простір повісті образ-символ півня – цей птах є втіленням сонця, а також війни і плодючості. Півень має п'ять чеснот: «<...> гідність в бою, шляхетність у мирний час, хоробрість, надійність та великодушність» [6, с. 472]. Германці, наділені цими якостями, знівелювали загарбницькі плани римського імператора. У сні Октавіана півень – символ північних племен, який переміг і гордовито позагірив імперську пихатість.

Таким чином, у повісті Ю. Мушкетика «Літній лебідь на зимовому березі» сон Августа виступає натяком на неспроможність реалізації загарбницьких задумів. Інтерпретація оніричного простору тісно взаємопов'язана з контекстом, який і є ключем до розшифрування символізму сну. Назва частини повісті «Квінтілій Вар, верни легіони!» дала можливість нам розтлумачити оніричний простір і порівняти його з художнім. Сон, як підсвідоме повідомлення, не був прочитаний Октавіаном, а його уявна реальність перетворилась в об'єктивну.

Отже, аналіз просторових образів-символів повісті Ю. Мушкетика «Літній лебідь на зимовому березі» допоміг краще зрозуміти ідейно-тематичне навантаження твору і філософський задум автора. Письменник протиставив культурний Рим варварським Томам, репрезентуючи перед реципієнтом традиційні в літературі опозиції «центр–периферія», «цивілізація–дикість». Символіка Вічного Міста, у контексті повісті, невід'ємно пов'язана з топосом гори і семантичною єдністю «верх–низ». Дорога як життєвий шлях виступає сюжетною домінантою в одній із частин повісті, символізує якісні зміни в світобаченні головних героїв. Ю. Мушкетик, використавши у повісті оніричний простір, у символічній формі показав руйнування загарбницьких планів римського імператора, його неспроможність змінити долю.

Щільна символізація твору українського прозаїка зумовлює потребу подальших літературознавчих студій. Інтерпретація бестіарію повісті становить перспективу нашого наступного дослідження.

Список використаної літератури

1. Халізев В. Е. Герменевтика / Валентин Евгеньевич Халізев // Халізев В. Е. Теория литературы : [учебник для студ. высш. учеб. заведений]. – 5-е изд., испр. и доп. – М. : Издательский центр «Академия», 2009. – С. 14 – 22.
2. Лотман Ю. М. Семиосфера / Юрий Михайлович Лотман. – С.-Петербург : Искусство-СПб», 2004. – 704 с.
3. Аверинцев С. С. Символ / Сергей Сергеевич Аверинцев // Философский словарь / под ред. И. Т. Фролова]. – 7-е изд., перераб. и доп. – М. : Республика, 2001. – С. 510 – 511.
4. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / [авт.-уклад. Ю. І. Ковалів]. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – Т. 2. – 624 с.
5. Мушкетик Ю. Літній лебідь на зимовому березі : [повість] / Юрій Мушкетик // Вітчизна. – 1989. – № 1. – С. 16 – 68.
6. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / [автор-составитель К. Королев]. – М. : Эксмо ; СПб. : Мидгард, 2008. – 608 с.
7. Бовсунівська Т. Достовірність онірокритики та її постмодерні стратегії / Тетяна Бовсунівська // Сучасні літературознавчі студії : [збірник наукових праць / гол. ред. В. І. Фесенко]. – К. : Вид. центр КНЛУ, 2004. – Вип. 1: Онірична парадигма світової літератури. – С. 14–22.

Стаття надійшла до редакції 20 березня 2012 р.

I. Davydenko

SYMBOLIC SPACE OF JURIY MUSHKETYK'S STORY «THE SUMMER SWAM ON THE WINTER SHORE»

The present paper concentrates on analyzing of space symbols of Juriy Mushketyk's story «The summer swam on the winter shore». Particular attention is given to the symbols of Rome (city), Tomis (town), mountain and road. The space of a dream is investigated too. The semantics of the symbols and their functions were determined.

УДК 821.162.1Шул

В. В. Дуркалевич

У ПОШУКАХ ВЛАСНОГО МІФУ: ДО ГЕНЕАЛОГІЇ ТВОРЧОСТІ БРУНО ШУЛЬЦА

У статті проаналізовано систему поглядів Бруно Шульца на сутність і роль мистецтва слова, митця, індивідуальної творчості. Авторка статті наголошує на тому, що важливу роль у розумінні Шульцовой візії мистецтва відіграє його листування і літературно-критичні праці.

Ключові слова: міф, листування, мистецтво, митець, текст.

Проблема розширення меж інтерпретаційного контексту з метою глибшого розуміння антропологічних, аксіологічних, онтологічних моделей, закорінених у художньому світі митця, надзвичайно важливу роль відіграє у парадигмі семіотичних та інтертекстуальних досліджень. У цьому випадку навколостецькі репрезентації починають відігравати роль інтерпретуючих метатекстів.

Автор збірок «Цинамонові крамниці» (1934) і «Санаторій під клепсидрою» (1937) належить до тієї категорії митців, які не тільки творили власний міф, але й наполегливо шукали його генеалогії. На потребу дослідження навколотекстової і міжтекстової реальності звертав свого часу увагу блискучий біограф і проникливий інтерпретатор творчості дрогобицького митця – Є. Фіцовський, про що виразно свідчить низка його праць, зокрема «Регіони великої ересі» (1967, 1975, 1992), «Околиці цинамонових крамниць» (1986), а також зібраний та опублікований епістолярій Б. Шульца – «Книга листів» (2002). Вважаємо, що думки Є. Фіцовського й надалі залишаються актуальними, тому спробуємо розгорнути наше дослідження у річищі аналізу й інтерпретації навкололітературних фактів, які віддзеркалюють систему поглядів Б. Шульца на мистецтво слова.

Мета запропонованої статті полягає у спробі реконструкції системи поглядів Б. Шульца на сутність і роль мистецтва, митця та індивідуальної творчості. Реалізація сформульованої у такий спосіб мети передбачає вирішення низки **завдань**, а саме: 1) виявити й проаналізувати мистецтвозцентричні висловлювання в епістолярній спадщині Б. Шульца; 2) розглянути основні положення тексту «Міфологізація дійсності»; 3) з'ясувати специфіку реалізації Шульцової візії мистецтва у літературно-критичному дискурсі його авторства. **Актуальність** дослідження пов'язується передусім із розширенням шульцологічної проблематики у рамках українського літературознавчого дискурсу. Важливим аспектом статті є й те, що у її рамках використовується об'ємний цитатний матеріал, перекладений авторкою із мови оригіналу (польської).

Для того, щоб відтворити систему поглядів Б. Шульца на сутність і роль мистецтва, слід, на нашу думку, звернутися передусім до таких ключових у його ідеологічній матриці понять як «слово» і «світ». Одразу ж зауважимо, що ця матриця функціонує не лише у Шульцовому «тексті про себе» (напр., у листуванні чи есе «Міфологізація дійсності»), але й у «тексті про Іншого» (тут перш за все йдеться про тексти рецензій та літературно-критичних статей, написаних Б. Шульцом на ламах тогочасних періодичних видань), причому у «тексті про Іншого» вона реалізується у формі, яку можна б окреслити поняттям «автоінтертекстуальність». У цьому випадку «текст Іншого» стає лише пре-текстом для тексту власного (Шульцового). Сутність принципу читання-себе-крізь-тексти-Іншого виразно представлена в одному з листів до Р. Гальперн: «Читаю тепер «Змори» Зегадловича. Мене це дуже цікавить й розпалює. Поза цією книжкою бачу контури іншої книжки, яку сам хотів би написати. Отож, властиво, не знаю, чи читаю цю книжку, чи оту потенційну й нереалізовану. Так читається найкраще, коли між рядками вчитую себе, власну книжку» [12, с. 138]. Прикладом «вчитування себе», яке виразно розкриває Шульцове розуміння «світу», може слугувати фрагмент однієї із рецензій: «З часів доброго старця, – пише Б. Шульц, – світ просіявся крізь багато решет з вузькими вічками, у яких поступово залишав свою консистенцію. Фрейдизм і психоаналіз, теорія відносності й мікрофізика, кванти і неевклідова геометрія. Те, що просочилося крізь ці решета, це вже був світ, неподібний до світу, драглиста і безформна фауна, планктон з плинними й рухливими контурами» [15, с. 393]. Ідентичні процеси відбувалися протягом тисячоліть й зі словом, яке цей світ називає, у якому цей світ уприсутнюється. Слово, як і світ, поступово втратило своє призначення, занепала його функція головного репрезентанта сенсу світу. Слова стали лише уламками «світу, просіяного крізь вузькі вічка численних решет». Слово ототожнювалося із рутинною щоденністю, стало її виразником. Однак у підсвідомості слова, у найглибших покладах його пам'яті збереглося тяжіння до вираження сенсу світу, до тієї прадавньої функції слова, яка дозволяла йому бути втіленням універсальної цілісності – міфу. Пам'ять слова (первинність, цілісність) і його утилітарне (вторинність, фрагментарність) використання спричиняються до постійних

напружень і суперечностей у його смисловому просторі. Перемога однієї з внутрішніх сил слова вирішує долю його подальшого функціонування: «Ізольоване, мозаїчне слово є пізнім витвором, є вже результатом техніки. Первинне слово було мерехтінням, що кружляє навколо сенсу світла, було великою універсальною цілістю. Слово у поточному сьогоднішньому значенні є вже лише фрагментом, рудиментом якоїсь давньої всеохопної, інтегральної міфології. Тому у ньому є прагнення до відростання, до регенерації, до доповнення цілим сенсом. Життя слова полягає у тому, що воно напинається, пружиться до тисячі поєднань, як почетвертоване тіло вужа з легенди, шматки якого шукаються навзаєм у темряві. Цей тисячний, проте інтегральний, організм слова був розірваний на окремі слова, на звуки, на поточне мовлення і у цій новій формі, застосований до потреб практики, дійшов вже до нас як засіб порозуміння. Життя слова, його розвій був переведений на нові рейки, на рейки життєвої практики, підданий новим правилам» [14, с. 334]. Пам'ять слова у виняткових і доленосних моментах може актуалізувати його смисловий потенціал і шляхом регресії допровадити до міфологічної прабатьківщини. У цьому випадку тяжіння слова до його власних праджерел ототожнюється із поезією: «Але якщо у якийсь спосіб накази практики послаблюють свою строгість, коли слово, звільнене від цього примусу, залишене собі і повернене до власних прав, тоді у ньому відбувається регресія, рух проти течії, слово тяжіє тоді до давніх зв'язків, до доповнення сенсом – і це прагнення слова до праоснов, його тугу повернення, тугу до словесної прабатьківщини, називаємо поезією» [14, с. 334]. Поезія є однією із можливостей повернути світові його сенс, його первинну міфологію і вічні історії. Поезія, завдяки наповненню слова прасенсом, повертає духові його істинну сутність – здатність творити «історії». Поезія, у концепції Б. Шульца, – це «короткі замикання сенсу між словами, раптова регенерація первинних міфів» [14, с. 334]. Поезія прагне відтворити міфологію світу і це прагнення є перманентним незавершеним ще процесом, процесом, який гальмується ніби рівнобіжною силою, також здатною (на власний спосіб) до «будування міфу про світ». Цією силою, за Б. Шульцом, є знання. Однак і поезія, і знання різними шляхами прямують до того самого – до сенсу світу: «Поезія сягає сенсу світу *anticipando*, дедуктивно, на підставі значних і сміливих скорочень й наближень. Наука прямує до того самого індуктивно, методично, враховуючи увесь матеріал досвіду» [14, с. 335]. Слово, яке повернулося до своїх праджерел, яке внаслідок регресії сягнуло міфологічного прасенсу, перестає бути тінню світу, навпаки – світ стає тінню слова. Мова завдяки відроджувальній силі поезії набуває метафізичного (не утилітарного, повсякденного засобу комунікації) статусу, слово стає міфом, сенсом, історією. Завдання поета (митця) полягає у тому, щоб спрямувати слово до його істинного сенсу, до спонтанного розквіту й розвитку, згідно із його власними законами, відновити його інтегральність. Саме поет здатен призвести до раптових замикань і спалахів сенсу, відкриваючи у такий спосіб нові горизонти для слова.

Повернутися до праджерел не означає однак опинитися у вимірі етичної прозорості й однозначності. Міфологічна прабатьківщина слова, у яку воно повертається завдяки поезії, функціонує як стихія потенційної багатозначності, бо «мистецтво діє у доморальній глибині, у точці, де цінність є лишень *in statu nascendi*» [13, с. 102]. Мистецтво не відтворює й не наслідує систему етичних правил і норм, воно керується власною логікою і розгортається за правилами міфологічної регресії: «Мистецтво як спонтанне висловлювання життя ставить завдання перед етикою, а не навпаки. Якщо б мистецтво мало лишень підтверджувати те, що вже було усталене, – воно було б непотрібним. Його роль – бути зондом, зануреним у неназване» [13, с. 102 – 103]. Митець є апаратом, який «реєструє процеси у глибинах, де твориться вартість» [13, с. 102 – 103]. У доетичній логіці мистецтва панує правило кон'юнкції,

принцип багатоголосся й потенційна непередбачуваність: «У системах теоретичних міркувань, – пише Б. Шульц – однозначність є вимогою і обов'язковістю, але твори мистецтва базуються на принциповій багатозначності. Те, що поза твором мистецтва існує й виживає лише у відокремленості як «або – або», у творі мистецтва втрачає свою окремішність і стає «і так – і так», і цей позірний фальсифікат у мистецтві є абсолютно легальним, подібно, як у сонних творіннях» [16, с. 380]. Простір мистецтва не тільки легалізує щось згідно із законом кон'юнкції, а надає також правового статусу «неофіційним» історіям, ставлячи їх у центрі світу оповіді. Яскравим прикладом такої легалізаційної стратегії може слугувати відхилення завіси над табуйованою природою людського «я». Б. Шульц, безперечно, був одним із ініціаторів цієї стратегії, а також умів натрапити на її слід у близьких для його світогляду текстах. Ключовою у цьому плані може бути рецензія Б. Шульца на повість В. Гомбровича «Фердидурке». Рецензія є майстерним аналізом змодельованої у повісті конфронтації між життям реального і тіньового «я», причому реальний вимір ідентифікується із неконвенціональним аспектом особистості: «Людина, – читаємо у рецензії, – досі бачила себе й хотіла себе бачити лишень з офіційного боку. Вона не визнавала існування того, що у ній діялося поза межами офіційного змісту, не допускала до обговорення, не брала до уваги. Воно провадило сирітське життя, ніби поза буттям, поза реальністю, жалюгідне життя неакцептованого й ніде не фіксованого змісту. Анафема дурниці, незначущості й нонсенсу загороджувала доступ до нього, надмірна близькість разила сліпоту. Свідомість вимагає певної дистанції і санкцій розуму, надто ж близьке і позбавлене цієї санкції, ухиляється від її впливу» [3, с. 364]. Офіційна тінь розглядається у рецензії як головний персонаж на сцені свідомості, як узурпаторка усіх прерогатив екзистенції, тоді як «бездомна людська реальність вела закуткове й приховане життя не визнаного співмешканця» [3, с. 364]. Сутність мистецтва, отже, полягає у тому, щоб висловити світ, висловити людину, сягаючи до автентики їхнього міфу, навіть тоді, коли ця автентика суперечить усталеним поведінковим і мисленневим схемам. Митець – посередник між невисловленим і висловленим. Висловити, у концепції Б. Шульца, означає опанувати. Часом перетворення не-слова у слово (не-світу у світ, не-людини в людину) віддзеркалює тривале змагання із власним (внутрішнім) розпадом і хаосом. Лише упорядкування усіх елементів власного життєвого простору (Шульцові «довіра до життя», «добра віра у себе», «тиша», «присутність значущого Іншого») дозволяє митцеві висловлювати-опанувати світ: «Мені здається, – писав Б. Шульц до Р. Гальперн, – що світ, життя є для мене завжди важливим лише як матеріал для творчості. У мить, коли не можу творчо використати життя, воно стає для мене або страшним і небезпечним, або вбивчо-порожнім. Утримати в собі цікавість, творче піднесення, протистояти процесові спустошення, нудьги – оце найважливіше й найпильніше для мене завдання» [11, с. 146]. Однак, якщо у реальному житті ця боротьба-протиставлення мала на меті відвоювання власної території, власного світу, то у контексті творчості ця боротьба велася за автентику власного міфу, унікального міфологічного родоvodu. Так, як не існує для Б. Шульца абстрактної людини, а лише «нескінченно віддалені від себе і суверенні способи буття, що не містяться у жодній уніфікованій формулі» [8, с. 45], так не існує абстрактна, «застигл[а] міфологі[я] народів й історій» [7, с. 46], лишень та, яка «шумує під верхнім шаром у нашій крові, клубиться у глибинах філогенезу, розгалужується у метафізичну ніч» [7, с. 46 – 47]. Власне до пракоріння такої індивідуальної міфології, до легенди про «геніальну епоху» намагається сягнути у своїй творчості Б. Шульц. Про необхідність творчої регресії й висловлення «геніальної епохи» пише він у листі до А. Плешневича: «Те, що Ви кажете про наше штучно продовжене дитинство, – про незрілість – трохи мене дезорієнтує. Бо мені здається, що той вид мистецтва, який припав мені до серця, є власне регресією, є

поворотним дитинством. Якби можна було повернути розвиток, досягнути якимсь обхідним шляхом повторне дитинство, ще раз досягнути його повноту й безмежність – це було б здійсненням «геніальної епохи», «часів Месії», які нам обіцяли і на які присягались усі міфології. Мій ідеал – «дозріти» до дитинства. Оце б була лишень правдива зрілість» [5, с. 114]. Про потребу висловити автентичну легенду, сягнути у власні міфологічні глибини писав Б. Шульц й значно раніше, ще у 1934 році. Йдеться про лист до Юліана Тувіма, у якому письменник висловлює щиру подяку за відгук на його збірку «Динамонові крамниці», а також подає стислий і влучний автокоментар до неї: «Я виношував тоді у собі якусь легенду про “геніальну епоху”, яка колись начебто була у моєму житті, не позначена у жодному році календаря, яка витала над хронологією, епоху, у якій усі речі дихали блиском божих барв, а ціле небо поглиналося одним подихом, як ковток чистого ультрамарину» [7, с. 46]. Дитинство – це своєрідна археологія знання, у найглибших його покладах заховані ключі-образи, які відкривають людині цілий світ: «Не знаю, звідки у дитинстві доходимо до певних образів, які мають для нас вирішальне значення. Вони відіграють роль тих згустків у розчині, навколо яких кристалізується для нас сенс світу» [13, с. 100]. Автентика власної історії – це автентика дитинства, у якому закладаються, отже, доленосні образи і схеми: «Є змісти, які ніби призначені для нас, приготовані, чекають нас на вступі життя» [13, с. 100]. Повторне дитинство – реактуалізація легенди про «геніальну епоху» – є спробою відкриття-висловлення цих образів і схем. Усе життя людини проходить під знаком розгортання-інтерпретації цих праскриптів дитинства. У житті митця вони відіграють особливу роль, бо саме їм належить право визначати межі його творчості: «Такі образи є програмою, закладають залізний капітал духа, даний нам дуже рано, у формі передчуттів і напівсвідомих відчуттів. Мені здається, що уся решта життя минає нам на те, щоб інтерпретувати ті погляди, переламати їх у цілому здобутому нами змісті, перепустити через цілий обшир інтелекту, на який ми здатні. Ті ранні образи визначають митцям межі їхньої творчості» [13, с. 100 – 101]. Ключові образи й схеми є, отже, доленосним елементом творчої стратегії митця. Універсальність цього елемента Б. Шульц відкриває також як критик і рецензент. Прикладом у цьому аспекті може слугувати фрагмент рецензії на книгу З. Налковської «Нетерплячі». Про принцип залежності від конкретного, іманентного для її творчості, скрипту Б. Шульц сигналізує вже на початку рецензії: «Вільність вибору у кожного митця природно обмежена, у неї (З. Налковської – В. Д.) виявляється зредукованою до мінімуму, майже патологічно звуженою до одного предмету, приреченою лише на один тон. Можна б метафорично сказати, що це предмет вибрав собі людину. Говоримо тут про предмет у значенні якоїсь провідної фігури, якоїсь остаточної прасхеми, яка кожного разу захоплює собі інший конкретний зміст, вбирає інші тематичні шати, інакше проблематизується, ламаючись у розмаїтті, яке сама породжує» [16, с. 373]. Однак найбільш докладно і вичерпно універсалізм цього принципу Б. Шульц сформулював щодо власної творчості. В одному із листів до С. Віткевича Б. Шульц спробував, хоча й не без деяких застережень, подати ключ до сенсу світу «Динамонових крамниць»: «Вони – писав Б. Шульц – є автобіографією або радше духовною генеалогією, генеалогією *kat' exochen*, бо представляють духовний родовід аж до тієї глибини, де він сягає міфології, де губиться у міфологічному мерехтінні. Я завжди відчував, що коріння індивідуального духу, досліджувані ген углиб, губляться у якихось міфічних хащах. Це – остаточне дно, поза яке не можна вийти» [13, с. 103]. Цитований фрагмент виразно свідчить також про кореспондування на рівні сформульованої у «Міфологізації дійсності» (а також листах і критичних працях) поетики і її реалізації у творчій практиці митця. В обох випадках актуалізуються характерні для світовідчуття й світорозуміння Б. Шульца категорії «міфу», «історії»,

«сенсу». Міфологічна генеалогія першої збірки оповідань ніби дозрівала у «гущавині» власного світу, тоді, коли митцеві вдавалося вибороти простір для індивідуальних праісторій. Цим ідеальним простором виявилось листування. У 1936 році Б. Шульц зізнається Р. Гальперн: «Шкода, що ми не знали одне одного кілька років тому. Тоді я умів ще писати гарні листи. З моїх листів поступово виникли «Цинам. крамниці». Ці листи переважно були адресовані Пані Деборі Фогель, авторки «Акації квітнуть». Більшість тих листів зникла» [10, с. 134]. Збірка поставала, отже, в ідеальній ситуації «самотності з Іншим» і формувалася як висловлювання, спрямоване на себе, задивлене у глибини автентичних праджерел власного родоводу: «Тепер я більш зрілий, багатший, – писав Б. Шульц у 1937 році до Р. Гальперн – ніж тоді, коли писав «Цин. Крамниці». Не маю вже стільки тієї наївності, тієї безтурботності. Я не відчував тоді за собою жодної відповідальності, жодного тягара, я писав для себе. Це велике полегшення» [11, с. 146]. Однак писаний «для себе» текст вимагав підтримки ззовні, очікував позитивної рецепції Іншого-як-читача. Індивідуальний «міф», «історія», «сенс» прагнули діалогічного простору. Яскравим підтвердженням цього є знову ж таки кореспонденція. У листі до А. Шпета читаємо: «Сердечно дякую Вам, що написали. Мене зворушило Ваше жваве зацікавлення долею моєї книги і що Ви так тішитесь її успіхом. Цей успіх був для мене суттєвою і радісною несподіванкою. Я вважав її за річ майже езотеричну і це підтверджували знайомі, які знали її у рукописі. Тим часом кількість «втаємничених» і «допущених» виявилася значною. [...] Чи Ви читали її? Чи подобалася?» [6, с. 40]. Не менш промовистим у цьому контексті є фрагмент листа до Р. Гальперн: «Чи Вам справді подобаються ще «Крамниці»? Чи вірите у мою творчість?» [10, с. 135]. На кристалізацію позитивного рецептивного горизонту очікував Б. Шульц й стосовно інших своїх творів (й тих, які мав намір представити іншомовному читачеві) та перекладацької діяльності. Відсутність читацького зацікавлення викликала у Б. Шульца занепокоєння і смуток. Від негативних відгуків він старався ізолювати себе своєрідною захисною стратегією: або не читати несхвальних рецензій взагалі, або не надавати їм (принаймні у спілкуванні з іншими) жодного значення. Однак найважливішою причиною такої поведінкової стратегії було, без сумніву, глибоке усвідомлення митцем ваги і значення власної творчості. Проза Б. Шульца поставала у колі («своєму» світі) «ідеальних» партнерів (Інший-як-ідеальний-читач), сам письменник також дав промовистий приклад синтетичної моделі розуміння власних творів. У цьому контексті можна пригадати хоча б цитований уже квазілист до С. Віткевича (зима 1934/1935 рр.) або «Exposé» до «Цинамонових крамниць», написане Б. Шульцом для італійського книговидавця. Про особливий статус його прози свідчить також широкий (від позитивних до скрайніх негативних читацьких реакцій) діапазон відгуків, що сформувався ще у міжвоєнний період. Знаменно, що обидві – позитивна й негативна – читацькі практики розвивалися у силовому полі прози Б. Шульца, модифікувалися під її впливом [Див.: 2].

У рецептивному полі міжвоєнної критики прізвище автора «Цинамонових крамниць» досить часто згадувалося поряд із прізвищами В. Гомбровича й Д. Фогель. Їхні твори з'являлися майже одночасно. І це викликало низку непорозумінь й поспішних висновків з боку літературних критиків й рецензентів. Ця ситуація змушувала, зокрема Б. Шульца, зайняти активну – ідентифікаційно-розмежувальну позицію. Ідентифікаційну, бо власні тексти вважав конститутивним елементом нового літературно-культурного нурту, до якого належала, серед інших, й творчість В. Гомбровича та Д. Фогель. Розмежувальну, бо чітко усвідомлював оригінальність і специфіку цих творчих світів. У листі до М. Гридзевського Б. Шульц наголошував на тому, що «Гомбрович є явищем винятково своєрідним, яке вирросло на власному ґрунті й у собі самому носить свої джерела і можливості. Він діє у зовсім іншому, ніж я,

вимірі реальності, належить – попри певну удавану позірність – до зовсім іншої письменницької сім'ї й до іншої духовної формації. [...] До зіставлення наших прізвищ і творчості призвели, мабуть, певні випадкові збіги, а саме: відносна одночасність виступу, безцеремонність у трактуванні конвенціональної дійсності (яка має в обидвох випадках різні джерела), а особливо труднощі класифікації, спільні для обох явищ. // Це об'єднання наших прізвищ і творчості ілюзорним знаком рівності є по суті таким, що кривдить нас обох, бо не оцінює належним чином суттєвої автономії й окремішності кожного з нас» [9, с. 119 – 120]. Не менш промовистою є реакція Б. Шульца на безпідставне вишукування розмаїтих залежностей і впливів у творчості Д. Фогель: «Деякі критики – писав він – вбачали у цій книжці («Акації квітнуть» – В. Д.) аналогії до «Цинамонових крамниць». Це спостереження не свідчить про глибоке розуміння. Насправді книга ця постає з зовсім інших й оригінальних світоглядних основ» [Цит. за: 17, с. 26]. Стратегія ідентифікації і відмежування застосовувалися також й щодо творчості Т. Мана, великим шанувальником якого вважав себе автор «Цинамонових крамниць». Спільним креативним принципом для своєї і Манової творчості Б. Шульц вважав сягання до духовних праджерел, міфологічних праісторій. Однак, якщо у Т. Мана цими прасхемами є біблійні історії («одвічні міфи Вавилону і Єгипту»), то Б. Шульц «старався скромнішою мірою віднайти власну, приватну міфологію, власні «історії», власний міфічний родовід» [13, с. 103]. Факт новизни, автентики, оригінальності і глибини мистецької візії світу, оте фундаментальне «що?» хвилювало Б. Шульца не менше, ніж неповторність її реалізації – «як?». Саме ця позиція спонукала митця до застосування стратегії відокремлення-протиставлення щодо явища, яке цю позицію радикально заперечувало. Йдеться про реакцію Б. Шульца на епігонську збірку оповідань К. Трухановського «Вулиця Усіх Святих» (1936). Уже на початку свого текстового «життя» вона викликала бурхливу реакцію критики, діапазон якої розгортався від поблажливої посмішки і дружньої поради шукати власний творчий шлях до гострих звинувачень у відвертому епігонстві. Більшість читачів-професіоналів оцінювала збірку К. Трухановського як невіддале наслідування «Цинамонових крамниць». Про брак оригінальності й чергове недвозначне відсилання до творчості Б. Шульца засвідчила також видана у 1938 році повість того ж К. Трухановського «Аптека під сонцем». Явище фатальної залежності згаданих творів від моделі Шульцової прози у своєрідний і цікавий спосіб витлумачив свого часу Є. Фіцовський. Пишучи про «*casus* Трухановського», який не має аналогів у польській літературі, дослідник намагається з'ясувати його генезу і приходиться до висновку, що «у «справі Трухановського» не йдеться про свідомий плагіат, натомість маємо тут справу з надзвичайно рідкісним явищем, яке дозволяє наслідувачу залишатися твердо переконаним, що присвоєна ним річ є його власним твором, який постав цілком самостійно. У цьому випадку то не лише проблема ремінісценції, несвідомих запозичень, які іноді трапляються у письменницькій творчості. Тут ми стикаємося з тривалою й послідовною процедурою «загіпнотизованої» пам'яті, яка безслідно губить знання про джерела своїх ресурсів, продовжуючи на власний кошт – наче мимоволі – експлуатацію чужих джерел, без усвідомлення собі цих присвоєнь» [1, с. 398]. Таке неусвідомлене «присвоєння» чужих ідей і глибоке переконання у тому, що вони його, К. Трухановського, власні витвори (і як наслідок – брак відчуття провини й відкидання будь-яких звинувачень у плагіаті) Є. Фіцовський витлумачує за допомогою психологічного терміна криптомнезія. Цей факт, а також тактовність біографа Б. Шульца (хоча були й інші, навіть важливіші, причини), вплинули на те, що Є. Фіцовський довгий час не наважувався повністю публікувати одного із листів Б. Шульца до А. Плешневича, у якому адресант виразно висловив своє ставлення до «творчості» К. Трухановського. Саме у цьому фрагменті чітко актуалізується

відмежувально-розмежувальна стратегія Б. Шульца, спрямована на охорону власного автентичного міфу: «Книжка Трухановського («Вулиця Усіх Святих» – В. Д.) належить до речей, якими я останнім часом переймаюся. Вважаю цю книжку мимовільною пародією моєї книжки, карикатурою, що виникла з нездібності і наївності автора. Самокритика цієї людини, здається, паралізована. Він не помічає або не звертає уваги на те, що повторює, спрощено й невдало, мої звороти, речення і формулювання. Чи бачили Ви колись невдалі копії картин, зроблені дилетантами? Особливості оригіналу в них огрублюються, деформуються і перекручуються. Моя неприхильність виникає з того, що мені гидкий цей грубий, наївний і примітивний світогляд, який невмілою рукою доторкається до моїх відкриттів. У його руках вони перетворюються на карикатуру» [4, с. 117]. Слушність цих автоінтерпретаційних штрихів підтвердилася з часом на рівні читацької рецепції, а на рівні дискурсивному втілилася зокрема у згаданій статті Є. Фіцовського «Самовидець і чужотворець».

Розглянувши епістолярій, літературно-критичні тексти, а також есе «Міфологізація дійсності», вдалося виявити й проаналізувати систему поглядів Б. Шульца на роль і сутність мистецтва слова, митця й індивідуальну творчість. Важливим аспектом подальших досліджень вважаємо потребу порівняльного аналізу на рівні текст – метатекст, що дозволить глибше зрозуміти можливі шляхи реалізації Шульцової візії мистецтва у його власній художній практиці.

Список використаної літератури

1. Є. Фіцовський. Самовидець і чужотворець / Є. Фіцовський // Регіони великої ереси та околиці. Бруно Шульц і його міфологія. Пер. з польськ. А. Павлишина. – К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2010. – С. 394 – 403.
2. W. Bolecki. Przedwojenne odczytania prozy Schulza / W. Bolecki // Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy. Gombrowicz. Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej / W. Bolecki. – Kraków: Universitas, 1996. – S. 303 – 319.3.
3. B. Schulz. Ferdynand / Bruno Schulz // Proza. – Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1973. – S. 364 – 386
4. B. Schulz. List do Andrzeja Pleśniewicza, 1 XII 1936 / Bruno Schulz // Księga listów. Zebrał i przygotował do druku Jerzy Ficowski. Wydanie drugie, przejrzane i uzupełnione. – Gdańsk: Słowo/ obraz terytoria, 2002. – S. 115 – 117.
5. B. Schulz. List do Andrzeja Pleśniewicza, 4 III 1936 / Bruno Schulz // Księga listów. Zebrał i przygotował do druku Jerzy Ficowski. Wydanie drugie, przejrzane i uzupełnione. – Gdańsk: Słowo/ obraz terytoria, 2002. – S. 113 – 114.
6. B. Schulz. List do Arnolda Spaeta, 13 III 1934 / Bruno Schulz // Księga listów. Zebrał i przygotował do druku Jerzy Ficowski. Wydanie drugie, przejrzane i uzupełnione. – Gdańsk: Słowo/ obraz terytoria, 2002. – S. 40.
7. B. Schulz. List do Juliana Tuwima, 26 I 1934 / Bruno Schulz // Księga listów. Zebrał i przygotował do druku Jerzy Ficowski. Wydanie drugie, przejrzane i uzupełnione. – Gdańsk: Słowo/ obraz terytoria, 2002. – S. 46 – 47.
8. B. Schulz. List do Marii Kasprowiczowej, 25 I 1934 / Bruno Schulz // Księga listów. Zebrał i przygotował do druku Jerzy Ficowski. Wydanie drugie, przejrzane i uzupełnione. – Gdańsk: Słowo/ obraz terytoria, 2002. – S. 44 – 45.
9. B. Schulz. List do Mieczysława Grydzewskiego, 19 VI 1938 / Bruno Schulz // Księga listów. Zebrał i przygotował do druku Jerzy Ficowski. Wydanie drugie, przejrzane i uzupełnione. – Gdańsk: Słowo/ obraz terytoria, 2002. – S. 119 – 120.
10. B. Schulz. List do Romany Halpern, 15 XI 1936 / Bruno Schulz // Księga listów. Zebrał i przygotował do druku Jerzy Ficowski. Wydanie drugie, przejrzane i uzupełnione. – Gdańsk: Słowo/ obraz terytoria, 2002. – S. 133 – 135.
11. B. Schulz. List do Romany Halpern, 30 VIII 1937 / Bruno Schulz // Księga listów. Zebrał

- i przygotował do druku Jerzy Ficowski. Wydanie drugie, przejrzane i uzupełnione. – Gdańsk: Słowo/ obraz terytoria, 2002. – S. 145 – 147.
12. B. Schulz. List do Romany Halpern, 5 XII 1936 / Bruno Schulz // Księga listów. Zebrał i przygotował do druku Jerzy Ficowski. Wydanie drugie, przejrzane i uzupełnione. – Gdańsk: Słowo/ obraz terytoria, 2002. – S. 137 – 138.
13. B. Schulz. List do Stanisława Ignacego Witkiewicza, zima 1934/1935 / Bruno Schulz // Księga listów. Zebrał i przygotował do druku Jerzy Ficowski. Wydanie drugie, przejrzane i uzupełnione. – Gdańsk: Słowo/ obraz terytoria, 2002. – S. 99 – 103.
14. B. Schulz. Mityzacja rzeczywistości / Bruno Schulz // Proza. – Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1973. – S. 334 – 336.
15. B. Schulz. Wędrowka sceptyka / Bruno Schulz // Proza. – Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1973. – S. 392 – 394.
16. B. Schulz. Zofia Nałkowska na tle swej nowej powieści / Bruno Schulz // Proza. – Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1973. – S. 373 – 386.
17. K. Szymaniak. Być agentem wiecznej idei. Przemiany poglądów estetycznych Debory Vogel. – Kraków: Universitas, 2006. – 337 s.

Стаття надійшла до редакції 27 червня 2011 р.

V. Durkalevych

IN SEARCH OF PERSONAL MYTH:

TOWARD THE BRUNO SCHULZ' GENEALOGY OF CREATIVE

In the article the Bruno Schulz' vision of art, artist, and individual creative are analyzed. The author underlines, that a large role in understanding of Bruno Schulz' vision of art play his correspondence and literary criticism.

УДК 921.161.2.09-Франко

Р. А. Козлов

ХРОНОТОПІКА ДРАМАТИЧНОЇ ПРОЗИ ІВАНА ФРАНКА

У статті проаналізовані три драматичні оповідання Івана Франка. До уваги взято аспект функціонування часу і простору в художньому творі – його хронотопіку.

Ключові слова: хронотопіка, час, простір, драматична проза, І. Франко.

Драми І. Франка ще й досі можуть уважатися мало розробленою частиною його спадщини. Крім загальної сучасної тенденції до переосмислення ролі письменника в українській культурі, вони привертають увагу і своєю парадоксальною невивченістю. Власне, дослідження, засновані на родовій диференціації творів митця, тільки-но з'являються в літературознавстві («Поетика лірики Івана Франка» В. Корнійчука, «Лірика Івана Франка» М. Ткачука та інші), але послідовне системне дослідження усіх проявів драми у І. Франка (у п'єсах, прозових і віршових творах) ще відсутнє.

Глибина виокремлення власне драми з-поміж родової поліфонії конкретного твору, зрозуміло, повинна наразі співвідноситися з межами хронотопного аналізу, з його вимогами до емпіричного матеріалу. Далеко не кожен драматичний діалог, очищений від інтенції епіка чи лірика, здатен зберегти в собі не лише діалектико-сюжетні аспекти хронотопіки, а й навіть локалізаційні чи й лінгвістичні. З іншого боку, при відборі творів слід ураховувати системність проявів драматичного первня, що дозволить констатувати його самодостатність і конкурентоздатність епічному й ліричному.

Важливим формальним фактором у цьому сенсі є збереження цілісності кожного з компонентів класицистичної триєдності (місця, часу, дії) принаймні в поодиноких епізодах твору, що звичайно досягається використанням тривалого поширеного, і бажано – неперервного діалогу. Вагомий змістовий показник домінування драми – тенденція до нівелювання особистих авторських оцінок, згадана вже його «відчуженість». Із жанрового ж, змістоформального погляду слід констатувати: драматична домінанта вірогідніше може бути встановлена в новелах і оповіданнях, ніж у повістях і романах, адже більший обсяг останніх неодмінно пов'язаний з більшою кількістю зображених подій, що потребують епічного моделювання умов свого розгортання. Таким чином, стаття має **метою** встановлення особливостей часопросторової організації драматичних прозових творів І. Франка, для чого вони мають бути класифіковані за родовою ознакою та досліджені із застосуванням розробленої методики хронотопного аналізу.

Франкові оповідання «Ріпник» (обидві редакції), «Лешишина челядь», «Малий Мирон», «Із записок недужого», «Сам собі винен», «Грицева шкільна наука», «Поєдинок», «Вільгельм Телль», «Як русин товкся по тім світі», «Наша публіка», «Поки рушить поїзд» тощо засвідчують тяглість і системність проявів письменницького драматичного художнього мислення. Їхня діалогічність та емоційність, виразність і самодостатність постатей персонажів наштовхують на першу ж думку про драматичну домінанту в них, але більш-менш глибокий аналіз переконує, що на рівні еволютики й діалектики ці оповідання епічні або й ліричні («Наша публіка»).

Схожа тенденція помітна й при зверненні І. Франка до жанру дитячої казки. Досліджуючи цей феномен, Г. Сабат зазначала: «Сюжетна основа народних казок, перероблених І. Франком, ґрунтується на діях і вчинках персонажів. <...> Казка хоч і оповідний жанр, але дійові аспекти відіграють у ній визначальну роль. Субстанція колізії закладена у войовничому протистоянні соціально мотивованих носіїв добра і зла. Тому основним сюжетно-структурним генератором розвитку дії є *діалог*» [1, с. 97]. Відповідно, у деяких з казок збірки «Коли ще звірі говорили» драматичний первень доволі потужний поряд з епічним («Старе добро забувається», «Лисичка і журавель», «Вовк війтом») та ліричним («Байка про байку»), хоч, передусім через жанрові обмеження, не стає домінантою.

У час, що припадає на останній період звернення І. Франка до жанру п'єси, драматургізована діалогізація проявляється також у його прозі. Доволі незвичним у цьому сенсі явищем є оповідання «*Odi profanum vulgus*». «Другий із восьми розділів оповідання має вигляд вставного драматичного етюда, хронотопом якого є редакція одного часопису. Працівники редакції виголошують репліки, рясно насичені інтертекстуалізмами, – фрагментами текстів різними мовами» [2, с. 38], – зазначає Ю. Денисюк, наголошуючи на щонайменше трьох ракурсах вивчення хронотопіки цієї частини твору: внутрісюжетному, алюзійному (І. Франко якраз покинув роботу в газеті) та інтертекстуальному. Однак перший, базовий з них, неможливо вивчити без звернення до інших частин, що мають виразну епічну нарацію. Драматургічне поіменування реплік діалогу має й оповідання «Як Юра Шикманюк брів Черемош». Актор у такий спосіб виокремлює слова Білого ангела й Чорного демона, що ведуть боротьбу, зокрема й за долю головного персонажа, існуючи в його ж таки уяві. Загалом розмова духів – лише частина сюжетно розлогого оповідання з виразними ознаками епосу, тому воно теж випадає з об'єкта дослідження.

Відповідно до встановлених обмежень у статті проаналізовані будуть лише три оповідання І. Франка, у змісті яких драма переважає над іншими родовими ознаками.

Оповідання «*На вершк*» (1880) – це, очевидно, фінальна спроба І. Франка

обробити сюжет, що перед цим утілювався у формі поем (незавершених) і одноактівки. Звідси й походить драматизм твору, відчутний в авторській відчуженості, часовій і просторовій сконцентрованості дії. Давши йому назву, що відсилає читача до написаної місяцем раніше повісті «На дні», автор уточнив зміст субтитлом – «Кілька хвиль з життя людей, "нічого не заробивших"», чим обіграв роздуми Ежена про сказані арф'яркою слова: «Чи справді він, його товариші і вся то та "сметанка суспільності", нічого не заробивша в житті, має право жити?» [3, т. 15, с. 190].

Досліджуючи способи авторського мовлення, М. Легкий зазначає: «Виклад в оповіданні дуже близький до прозорої нарації з "тихою" позицією суб'єкта викладу. Жодного разу не видає наратор і свого емоційного ставлення до персонажів. Усе це дає підстави ствердити, що оповідання "На вершку" стало чи не першим хронологічно твором І. Франка з об'єктивною, флоберівською манерою викладу» [4, с. 97]. Домінування ознак драми позначилося навіть на граматичних особливостях фраз, що вводять читача в сюжет, – супроти епічної традиції автор переходить до форм теперішнього часу дієслів: «Але на середині обширної світлиці, – аж там зосередилось усе життя, увесь рух, увесь блиск. Довкола широкого накритого стола сиділо товариство людей, молодих, веселих, голосних, повбраних: три мужчини, а дві жінчини. Видно, вже було по вечері, бо стіл був заставлений тільки різного роду винами, лікерами та купами закусок – усякого солодкого печива. Товариство й не займається вже "горловою справою", – бесіди. Жарти, дотепи, тости та пісні пересипаються одні з другими, чередуються та мішаються чимраз живіше, оскільки вино чимраз сильніше починає грати та палати в молодих головах» [3, т. 15, с. 164].

Загалом цей фрагмент є немов ремаркою, що розпочинає акт п'єси, проте в подальшому знов домінують дієслова минулого часу. Більше того, у початках шостої та сьомої частин, що сюжетно співвідносяться з монологами Євгенія в одноактівці «Послідній крейцар», І. Франко вдається до суто епічних форм непрямой мови, передачі думок персонажа, моделювання перебігу його почуттів. Разом з тим, прориваються й елементи монологічного мовлення, прихованим слухачем яких мусить бути Таня, аби використати почуте в подальшому діалозі. Саме ця відверта розмова Ежена з Танею, що займає всю восьму, останню, частину і повертає оповідання драматизм.

Локалізація подій в оповіданні більш чітка порівняно з одноактівкою. Події розгортаються в доволі багатому покої краківського готелю, а поліційне газетне повідомлення має значно більше деталей із життя Ежена в домі вуйка. Чіткіше прописані часові обставини («одного зимового вечора» [3, т. 15, с. 164]), хоча загалом події все одно не мають того високого ступеня автобіографічності й достовірності, який в інших творах І. Франка дозволяє зв'язати їхні події з календарем і картою. Відмова від геоісторичних деталей разом з установкою на зображення «кількох хвиль з життя» дозволили автору наблизити оповідання до жанру притчі. Натомість підвищення деталізації оповіді кольпортера про власне життя ускладнює наративну структуру твору та вкладає в нього внутрішню притчу.

Новим, порівняно з одноактівкою, ускладненням сюжету є мотив колишнього зв'язку між Танею і Жаном, переданий майстерним діалогом між ними. Це не класичний екскурс, що має особливий, відокремлений часовий інтервал, співвідносний із загальною темпоральною віссю твору. Автор наголошує на перебігу почуттів, передусім Таниних, що супроводжували цей зв'язок і лишилися пам'яттю про нього: «Тепер інше, ніж колись було, Жан, – сказала Таня і глянула му в очі простим щирим поглядом. – Хіба ж я тому винна, що все змінюється, що й я сама, мої чуття та симпатії змінилися? <...> Але тепер, – вір мені, Жан, – я боролася з собою, я плакала цілими ночами, називала себе потворою, без зсерця, невдячницею, – але нічо не помогло! Жан, прости мені! Будь і надалі моїм приятелем, так, як я ніколи не перестану благословити

тебе як свого вибавителя» [3, т. 15, с. 176 – 177]. Це чи не єдина у творі повноцінна думка про майбутнє, за винятком, звісно, урочистості тостів і ганебності порятунку власної долі Сімона, Жана і Мані.

Ежен – центральний персонаж твору, бо саме він відчуває поцінне перебування «на вершку» свободи. Однак тут, «на вершку» Еженіві йдеться не про майбутнє, і навіть не про теперішнє – його захоплює копірвання в минулому, через що приходить відчуття звільнення від його тиску. Та минуле не може відпустити, бо примара теперішньої свободи куплена коштом, постаченим тим самим минулим, як у метафоричному, так і переносному сенсі.

Важливою в оповіданні виявляється проблема шляхетності, очевидно, спричинена враженнями автора від перебування в маєтку Геників у Березові. Сюжетно проблема загострюється після епізоду з кольпортером, але підготовлюється ще першим описом інтер'єру готелевого покою. У безлічі деталей багатого вмеблювання та природності поведінки персонажів у ньому спостерігається вишуканість, зовсім не притаманна дійовим особам одноактівки. Виняток в оповіданні становить хіба що Таня, яка весь час знаходить прихисток у далеких кутках кімнати, очевидно, ховаючись не просто від товариства, а й від самої ситуації, а може, і від самої себе.

Між тим особистість Тані лишається цілісною, навіть попри колишні стосунки. Вона прагне віддячити Жанові й водночас допомогти Еженіві, але це – складові одного вектору її душі. Натомість Ежен в оповіданні, порівняно з іншими персонажами та своїм «прототипом» з одноактівки, – розчакхнутий навіпіл. Він єдиний у творі має два імені (в одноактівці такими були його друзі), що використані автором, але він не може в новому, власноруч побудованому образі, забути старе. Прагнучи змін, Ежен мріяв тільки про їхнє настання, не задумуючись про вищу мету, а досягши бажаного, опинився ні з чим.

Ідея безцільності життя, позбавленого думки про майбутнє, звучала й у п'єсі, але тут вона набуває завершеності, адже береться до уваги людина, що підкреслює свою шляхетність, а отже, претендує на елітарність у суспільстві, що її породило. Ежен виявляється типовим продуктом «старопольського *самодурства*» [3, т. 15, с. 187], не здатним на вироблення яких-небудь цінностей, передусім духовного штибу, для власного народу, бо як і його вуйко «жиге в багатстві і гордими ногами топче саму тоту громаду, котрої трудом і потом жиге» [3, т. 15, с. 190]. Урешті вертикальні суспільні відносини для зображених в оповіданні молодих людей виявляються значно важливішими, ніж горизонтальний вектор часу їхнього власного життя.

Характеризуючи оповідання «*Слимак*» (1881), З. Гузар указав на його «стиснений сюжетний час, стиснені ситуації» [5, с. 27], а також на нехарактерну для І. Франка зміну способу оповіді в третій частині. Перехід до нарації від першої особи (на думку М. Легкого, це зумовлене «насамперед потребою витворити в читача ілюзію достовірності подій» [4, с. 140]) додає до ознак епосу й драми ще ліричну складову, однак у цілому драма лишається родовою домінантою оповідання. За сюжетом оповідання долучається до бориславського циклу Франкової творчості, зокрема до мікроциклу, де обробляється тема приїзду австрійського цісаря до Галичини, і відповідно до Борислава влітку 1880 р.

Структурно оповідання складають три драматичні картини, що наближає його до триактової першої редакції п'єси «Рябина». У кожній частині сюжетний безпосередньо зображений час неперервний, і спостерігається тяжіння до єдності простору. У всіх частинах авторський опис, співвідносний з ремарками переважно епічного характеру, будується на кінематографічних прийомах звуження кадру та ведення погляду. У першій загальний вигляд дороги на Борислав змінюється концентрованим зображенням її ділянки: «На дорозі, що веде з Дрогобича до Борислава, здибалися одної літньої

днини два молоді люди. <...> До Борислава було ще з півмилі. <...> Посідали коло джерела» [3, т. 15, с. 221–222], – і переходить у стеження до її кінця: «Ось уже й Борислав. Хоть досі йшли все сухою землею, хоть дощу не було вже майже від тижня, то прецінь у Бориславі на всіх вуличках було глибоке грузьке болото» [3, т. 15, с. 223]. У другій автор опис екстер'єру шинку змінює інтер'єром і проводить читача кімнатами його власника: «При головній бориславській вулиці йно що отворився новий шинок. Шинок стояв на розі двох вулиць, у дуже добрім місці, хоть майже локоть нижче від рівня вулиці, так що до дверей треба було східцями сходити в долину. <...> Над дверима шинку прибита була таблиця, помальована начорно, а на ній огнисто-червоними буквами було виписано: "Bier und Branntwein-Ausschank des Judas Maultrommel". А в шинку поміж п'яними робітниками звивався, мов пискор, скулений, хоть і не дуже-то мізерний, жидок. <...> На другий день рано Юдка довго нараджувався зі своєю Малкою, бігав десь-кудись по сусідах, а далі коло полудня закликав Слимака до своєї спальні, заваленої перинами і майже зовсім темної» [3, т. 15, с. 223, 225]. У третій частині автор від першої особи описує Борислав, що готувався до приїзду цісаря, веде читача за очима оповідача: «Ми вступили до першого шинку, зараз-таки за тріумфальною брамою» [3, т. 15, с. 227], – проводить до внутрішнього двору за шинком і врешті заводить до «буди», що стала прихистком останнього десятиліття життя Слимака і місцем його смерті. У всіх частинах авторський опис тільки локалізує події, узгоджує їх у часі, а основним рушієм сюжету є діалоги персонажів, що підтверджує тезу про драматичну домінанту.

Внутрішня глобальна хронологія та історична локалізація сюжету оповідання визначаються першими реченнями кожної частини («Було се давно, літ тому звиш двадцять», «Минуло десять літ», «Знов минуло десять літ. Приїзд цісаря літом 1880 р. згромадив до Борислава тисячі народу з усеї підгірської околиці» [3, т. 15, с. 221, 223, 226]), що замикають співвідношення позицій оповідача й оповіданих подій. Натомість перебіг часу в межах кожної частини супроводжується констатацією змін: у першій – стану персонажів (потомлені – відпочили), у другій – пір доби («вечір», «геть по півночі», «на другий день рано», «коло полудня» [3, т. 15, с. 223, 225]), у третій – погоди («дощ, густий та проймаючий», «небо випогодилося, пошарпало бурі хмари і скинуло їх із себе в кут, немов нужденні жебрацькі лахмани, щоб натомість показати свою блакитну празничну одежу» [3, т. 15, с. 226, 229]). Таким чином, І. Франко вдається тільки до загальних рис історичної локалізації, полишаючи деталі для художнього читацького інтерпретування.

Реєстрацією змін у зображених постатях автор відзначає вплив на них сюжету, що розгортається в оповіданні. Насамперед це стосується першої та другої частин, а третя, що відрізняється особливою нарацією, немов підсумовує контрасти попередніх. Слимак, спершу «високий, крепкий і вродливий, нісся просто й легко, всміхався часто і часто затягав веселих пісень», а за десять років це «сумний, похнюплений, нужденний чоловік. <...> Його лице, бліде й зісане, свідчить про перебуту слабість. В руках у нього дві кулі, що ними підпирається, безпомічно волочучи хорі, вихудлі ноги» [3, т. 15, с. 221, 223–224]. У третій частині автор описує його труп – «синій, як боз, сухий, як скіпа, з виразом страшного болю і якогось жалю на поморщенім лиці» [3, т. 15, с. 228–229]. За законами драматичного контрасту й водночас балансу І. Франко розвиває зовнішність Юдки в протилежному напрямі. На дорозі до Борислава це «обшарпаний жидок, майже зі старечим без виразу лицем, маломовний і немов сумовитий», у власному шинку він досі «скулений, хоть і не дуже-то мізерний», та ще за десять років «по шинку походжував підстаркуватий уже жид, з гарним животиком, у атласовій бекеші, переперезаній святочним шовковим поясом, з видраним "штрамеле" на голові. На його гладкім, блискучім, хоч жовтім лиці виднівся супокій і вдовolenня»

[3, т. 15, с. 227]. Не зовсім виразний контраст у постаті Юдки між першою та другою частинами автор компенсує специфікою його мовлення, спершу неодноразово вказуючи, що той говорить «боязко», а за десять років – упевнено, з домішкою єврейських висловів.

Явна опозиція двох персонажів подана автором автологічно, але художні деталі вказують на іншу, більш важливу, через яку, власне, І. Франко і мусив звернутися до дражливої в галицькому середовищі національної теми. У прикінцевому описі Юдки не дарма згаданий «штрамеле» – штрафмл, святковий хутрянний головний убір хасидів, покликаний засвідчити релігійну приналежність власника, його фінансовий стан і статус в общині. Ідучи до Борислава й не маючи «ані кусника хліба, ані одного крейцара» [3, т. 15, с. 222], Юдка розраховував, мабуть, на підтримку одноплеменців, натомість Слимак – лише на власні руки. Бориславські робітники, крізь натовп яких він протискається в другій частині, і вітальні крики натовпу в третій – утілення роз'єднаності української громади, проти чого І. Франко боровся протягом усього життя. Саме небажання людей бачити проблеми сусіда й привело до того, що Слимак полишився сам, «в тій гидкій шкаралущі, куди заперла його людська захланність і відки увільнила його тільки остатня приятелька – смерть» [3, т. 15, с. 229].

Дівчинка з третьої частини і згадана нею матір, що зрідка турбувалися про Слимака, додатково відтіняють головну опозицію згуртованості й роз'єднаності націй. Цей світлий дитячий образ – промінь надії на можливе в майбутньому позитивне зрушення ситуації.

Постання оповідання *«Історія одної конфіскації»* (1899), на думку М. Легкого, спровокували «колізії самого Франка, пов'язані з "Поетом зради" та звільненням із "Кур'єра львівського"» [4, с. 106]. Це справді так, бо без знання специфіки функціонування цензурно-дозвільної системи за твір годі було й братися. Виник він спершу німецькою, потім польською, а відтак українською мовами і в першій редакції мав авторське жанрове визначення «Жартини з галицького життя», яке точно передавало його структуру.

Кожна з дев'яти частин оповідання – більш-менш завершений діалог, супроводжений пояснювальними словами автора. Така особливість твору – «висока питома вага діалогів», де «авторське мовлення значною мірою заміщене мовою персонажів» [4, с. 106], дозволяє констатувати його драматизм, а на думку Н. Тихолоз, навіть і сценічність [6, с. 114]. Термін «картини» споріднює твір з нелюбим І. Франкові жанром етнографічного театру, однак тут дозволяє авторові скористатися багатьма перевагами драми. Звичайно, для цього потрібне дотримання певних формальних умовностей, через що став у належній пригоді потужний досвід написання й аналізу п'єс.

У кожній частині оповідання автор тяжіє трохи не до класицистичної єдності часу, місця й дії. Першому й останньому сприяє діалогізація, що веде дію й тим самим робить практично неможливими часові лакуни – виняток у цьому сенсі становить лише перший епізод. Дотриманню єдності місця сприяло звернення І. Франка до телефонного зв'язку – засобу технічного долаття просторових відстаней; ідею цього він міг узяти чи й не винятково із власного газетярського досвіду, тому новаторство письменника потребує належного відзначення.

У цей спосіб письменник зміг поєднати чотири з п'яти локацій, що формують простір твору, і максимально динамізувати сюжет. Мов естафетна паличка, художня активність переміщується телефонними дротами від кабінету його ексцеленції (очевидно, намісника Галичини [6, с. 113]) в урядовому будинку до кабінету пана директора поліції, і далі – до кабінету пана державного прокуратора. Нижчою в цій ієрархії точкою, до якої інформація надходить більш природним шляхом у вигляді

появи поліційного комісара, виявляється редакція газети «Сінник польський». Від неї ж, однак, тепер уже лише природним шляхом (начальний редактор «полетів до державної прокуратурі» [3, т. 21, с. 103], а наступні дві частини розпочинає звуконаслідування «Стук! стук! стук!» на зміну попередньому «Дзінь-дзілінь» [3, т. 21, с. 104, 105, 100, 101]), починається висхідний рух: спершу до кабінету пана державного прокуратора, відтак – пана директора поліції, надворного совітника.

Читач закономірно очікує повернення до кабінету його ексцеленції, але І. Франко вдається до своєрідного контрапункту – замість йти до урядового будинку (а про це йшлося наприкінці розмови редактора з директором поліції) «страшний опозиційник» [3, т. 21, с. 99] вирушає на аудієнцію до «свогого вельможного протектора, пана з великою бородою» [3, т. 21, с. 106]. Цей персонаж явно випадає із зображеної раніше ієрархії – тіньова недержавна, але бізнесова і тому владна фігура, він виступає позаструктурним сполучником між редактором і ексцеленцією, утворюючи, власне, свою особливу структуру.

Контрапункт розв'язує повернення дії до кабінету ексцеленції, але зі значнішим відносно попередніх частин часовим інтервалом у три дні. Просторова кода оповідання – телефонний дзвінок від ексцеленції до поліційної дирекції – найкоротша його частина, складена лише вісьмома репліками без авторських коментарів.

Драматичний перебіг сюжету, таким чином, являє собою рух униз і подальший підйом владною ієрархією. Його семантика посилюється гаслами редактора «Сінника польського» з екскурсу-спогаду про його промову перед ексцеленцією, що зринає в пам'яті посадовця в першій частині. Реалізована прийомом кінематографічним кадром в кадрі, вона є відвертою сатирою І. Франка на заяви про заклики до максимально об'єктивної й неупередженої журналістики: «Незалежність – се мій поклик! Незалежність не тільки вгору, але і вниз. Незалежність від тиранства чужих потентатів, але також незалежність від далеко гіршого тиранства мас, партійності, окликів дня, так званих політичних принципів і доктрин» [3, т. 21, с. 99]. Отже, просторова вертикальна модель суспільства визначає хронотопну семантику оповідання і його композицію.

Часова організація твору дуже подібна до Франкових багатоактних п'єс: між першими частинами проходить невеликий проміжок, а перед завершальними – більший. Усі інтервали чітко артикулюються в авторському мовленні або й у репліках персонажів. Події перших семи частин вкладаються в три години між дев'ятою і дванадцятою ранку, причому автор докладно відстежує хронометраж, поступово збільшуючи незаповнені подіями лакуни. Перший дзвінок ексцеленції припадає на дев'яту – початок його робочого дня, а розмови директора поліції в другій частині продовжують розпочату часову лінію без проміжків. Третя частина заповнена безрезультатними пошуками державного прокуратора хоч якоїсь цензурної зачіпки у свіжому випуску газети: «Отсе шукаю вже півгодини і не можу в сьому числі знайти нічого, гідного конфіскати» [3, т. 21, с. 102]. Полишивши державного прокуратора в його роботі, автор перемикає увагу на редакцію газети, де «настав настрої такий, як у хаті, з якої власне винесли мерця», а начальний редактор обурюється: «До сто чортів! Що се за порядок! Уже майже десята година, а в місті ніде не видно ані однісінького числа "Сінника"» [3, т. 21, с. 103]. Реконструкцію хронології двох наступних частин автор пропонує читачеві зробити самому, для цього цілком достатньо інформації про тривалість діалогів і припущень про швидкість, з якою редактор переміщується між кабінетами державних установ.

Часове узгодження контрапункту з попередніми подіями І. Франко оформлює власними словами: «Була дванадцята година. Фатальне число "Сінника польського" вийшло нарешті по тригодинному спізненні і з пропусшенням усіх інкримінованих уступів. Змучений і до дна душі знеохочений, увійшов редактор сеї часописі до

розкішно обставленої робітні свого вельможного протектора, пана з великою бородою» [3, т. 21, с. 106]. Зовсім інший темпоритм цієї частини гарно передає зміну настрою редактора і готує читача до розв'язки, що настає через більший час: «Пан з великою бородою – се була впливова, великоможна, многотруджена і многозанята особа. Минули цілі три дні, поки у нього знайшовся час завітати до його ексцеленції» [3, т. 21, с. 107]. Автор помітно підкреслює неспішність, з якою великоможні пани вирішують це незначне для них питання, хоч для редактора воно вирішальне, бо стосується його програмового виступу. Неспішність отримує закономірну розв'язку у звіті директора поліції, наданому ексцеленції телефоном:

«– Ну, що ж там чувати?

– Власне одержав я телефоном відповідь від пана президента суду.

– Що ж він каже?

– Суд краєвий отсе перед півгодиною вповні потвердив конфіскаату» [3, т. 21, с. 109].

І. Франко вдало протиставляє розважливість реплік і описів дій ексцеленції та пана з великою бородою швидкості, з якою обертаються коліщата запущеного їхніми випадковими словами державного механізму. Найменшим коліщатком, якому доводиться обертатися найшвидше, виявляється редактор, що мріяв про незалежність в обох напрямках вертикалі. Цю опозицію підкріплює відмінність способів передачі інформації: телефоном устанавлюються зв'язки з нижчими рівнями структури, ініційовані верхніми, однак шукати правди, піднімаючись владними щаблями, редакторові доводиться власними ногами.

«Історія однієї конфіскації» – сатиричне оповідання, своєрідна казка, алегорія, на що вказує відсутність імен персонажів і алюзійне звернення до сучасних І. Франкові реалій львівської журналістики кінця ХІХ ст. Названі ним часописи – «урядова "Бабуся львівська" зі своїм руським прихвоснем "Народним часопесиком". <...> Охочий до послуг "Перегляд масляний", далі люта колісь, а тепер беззуба "Шмата народова", <...> обі опозиційні газети – "Фуражер львовський"» і згаданий уже об'єкт зображення «Сінник польський» – це відповідно «Gazeta Lwowska», «Narodna czasopys», «Przegląd społeczny», «Gazeta narodowa», «Kurjer Lwowski» та «Dziennik Polski» [3, т. 21, с. 478]. Отже, головна опозиція тут типово сатирична – між зображеним існуючим та ідеальним станом речей, що має існувати у свідомості читача. Однак чи можлива, у реальності або й навіть у розумових допусках, ця ідеальна модель, автор, звісно ж, не вказує, покладаючи це також на читача.

Підсумовуючи, слід зауважити: драматизм прози І. Франка – ще недостатньо досліджений феномен, у хронотопах якого слід віднаходити, зокрема, і власні теоретичні устанавки митця. Аналіз родової поліфонії його прози засвідчує тяжіння митця до збереження, навіть у творах виразно модерністичного спрямування, традиції родо-видової генологічної спорідненості, адже, попри драматизм, у його прозі провідним усе одно лишався епос. У пізніших творах спостерігається також домінування ліричного первня.

Виразна ознака драматизму Франкової прози – її чітке сюжетно і змістово умотивоване членування. Поділ на розділи або частини фактично був спричинений специфікою подачі творів читачеві у вигляді уривків, що поступово друкувалися в газетах чи журналах. Це примушувало автора мислити завершеними епізодами, а відтак дотримуватися єдності місця, часу та дії в кожному з них. Через це, а також через вплив модерністичної нарації Франкова драматична проза стає помітно кінематографічною. Авторське мовлення переважно зосереджується на інтер'єрі чи пейзажі, рееструванні сюжетної хронології, рухів персонажів, змін у їхній міміці. При цьому саму дію складають слова й вчинки персонажів, які отримують ілюзію драматичної свободи

діяння.

Причини звернення до відомих авторів геоісторичних реалій зрозумілі – він діяв відповідно до власних позитивістських теоретичних установок, хоча так само впевнено можна констатувати й відображення зміни його літературознавчих поглядів у творчому дискурсі. На жаль, невеликий обсяг власне драматичних прозових творів не дає можливості говорити про якісь виразні періоди, тому логічнішим буде включити їх до системи інтервалів п'єс, додавши згодом і наслідки аналізу драматичної поезії.

Список використаної літератури

1. Сабат Г. Казки Івана Франка: особливості поетики. «Коли ще звірі говорили»: монографія / Галина Сабат. – Дрогобич : Коло, 2006. – 364 с.
2. Денисюк Ю. Інтертекстуалізм в оповіданні І. Франка «Odi profanum vulgus» / Юрій Денисюк // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – 2003. – Вип. 32. – С. 37–43.
3. Франко І. Зібрання творів у 50 т. / Іван Франко. – Т. 15. – К. : Наук. думка, 1978. – 512 с. ; Т. 21. – К. : Наук. думка, 1979. – 503 с.
4. Легкий М. Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка / Микола Легкий. – Львів, 1999. – 160 с.
5. Гузар З. Оповідання Івана Франка «Слимак» / Зенон Гузар // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – 2010. – Вип. 51. – С. 25–31.
6. Тихолоз Н. Від «Рубача» до «Історії одної конфіскати»: діапазон жанрових модифікацій збірки І. Франка «Сім казок» / Наталя Тихолоз // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – 2003. – Вип. 32. – С. 107–117.

Стаття надійшла до редакції 29 березня 2012 р.

R. Kozlov

CHRONOTOPICA OF I. FRANKO'S DRAMATIC PROSE

The article analyzes three dramatic story of Ivan Franko. Attention taken aspects of time and space in a work of art – his chronotopica.

УДК 821.161.2-31

М. М. Коновалова

ДИХОТОМІЧНА МОДЕЛЬ ХРОНОТОПУ В НОВЕЛІСТИЧНОМУ ЦИКЛІ УЛАСА САМЧУКА «ВІДНАЙДЕНИЙ РАЙ»

У статті розглядається новелістика Уласа Самчука в контексті літературної практики модернізму. Особлива увага зосереджується на виокремленні та розгляді дихотомічної моделі часопросторового континууму як засобу художнього моделювання дійсності. Простежується зв'язок особливостей хронотопу зі свідомістю головного героя..

Ключові слова: новелістичний цикл, дихотомічна модель, часопросторовий континуум, міфологема, топос.

Творчість Уласа Самчука різножанрова: повісті, романи, оповідання, новели, драми. І хоч найбільше він виявив себе романістом, творцем «великої літератури», мала проза, якою починалось входження письменника в літературний процес, на разі потребує особливої уваги дослідників.

Першим друкованим твором молодого письменника була новела «Образ», опублікована в «Літературно-науковому віснику» 1929 року. Цей твір письменник

включив до циклу новел «Віднайдений рай», який вийшов у світ 1936 року. Європейський період життя був найпліднішим у творчій біографії Самчука. Тому увага дослідників зосередилася на великих епічних полотнах письменника. Мала проза залишилася поза їхньою увагою. Збірка «Віднайдений рай», уперше перевидана в Україні видавничою фірмою «Відродження» 2009 року, ще не отримала належної оцінки в літературознавстві. Відгуки на неї чи незначна апеляція простежуються в наукових дослідженнях І. Руснак [4], Н. Плетенчук [3].

Окреслена проблемність питання зумовлює **актуальність** запропонованої розвідки з огляду на недостатність вивчення новелістики Уласа Самчука та позиціонування письменника як «модернізованого реаліста».

Завданням дослідження є вивчення та аналіз новелістики в контексті літературної практики модернізму, виокремлення та розгляд її дихотомічної моделі часопросторового континууму.

Перш за все, варто відзначити, що в новелах автор проявив себе модерністом. На тематичному рівні він відійшов від традиційного зображення села, а також звернувся до жанру новели як найбільш динамічної у період світоглядних та стильових переломів жанрової форми. М. Наєнко, досліджуючи прозу української реалістичної епохи Другого відродження, зазначав, що «всі майбутні модерністи» (...) починатимуть реалістами, навіть з рисами «популістського» народництва, і лише з часом стануть освоювати новий, модерний тип письма: у вигляді неоромантизму, імпресіонізму, символізму та інших «-ізмів» [2, с. 445].

Конкретизуючим доповненням щодо творчості Уласа Самчука можуть слугувати висновки Ірини Руснак. Дослідниця зауважує, що «основа реалістичного типу творчості У. Самчука залишалася стійкою, тісно пов'язаною з європейською класичною спадщиною, що було відповіддю на руйнівні авангардистські експерименти у мистецтві, однак письменник зазнав також впливу інших, нереалістичних ідейно-художніх уявлень і концепцій, що сприяло виникненню стильової дифузії та якісно іншого наративу. Особливо помітним був вплив модернізму, що виявлявся в інтелектуалізації прози мистця, в емоційній тональності, ідейно-образній структурі романів, новел, оповідань, трактуванні проблеми долі та призначення людини в сучасному світі. У зв'язку з цим варто говорити про модернізований реалізм письменника» [4, с. 28].

У реалістичних творах вітчизняної літератури домінував образ села. Місто як атрибут європейської естетики, нової художньої парадигми модернізму було тлом, місцем дії, декорацією і лише іноді переростало в образ і набувало характеристик живого організму. Улас Самчук, для якого урбаністична тема не була властивою, у новелістиці зміщує орієнтир з села на місто, на його буттєві ідеали, власне інакший світ. Цей «власне інакший світ» спочатку увійшов у життя самого письменника, особливо під час перебування у Празі.

Про феномен міста у його житті зауважує І. Руснак: «Прага залишила неповторний слід у долі мистця (...), де йому довелося прожити кілька років і навчатися на факультеті філології в Українському вільному університеті...» [4, с. 11]. Саме у Празі сформувалася ідейно-політична, соціальна і письменницька позиція Уласа Самчука. Упродовж 1930-х років письменник також відвідував інші європейські міста – Берлін, Париж, Рим, Дрезден, Флоренцію, Венецію тощо. Зрозуміло, що Європа представилась йому зовсім іншим, відмінним від українського села, світом. Відчуття дисгармонії у новому соціальному середовищі породжували трагічність світовідчуття митця, який волею обставин був закинтий у чужий просторовий вимір.

Саме європейське місто стало головним модерністським топосом у новелістиці Уласа Самчука. Символізуючи топос чужини, воно (місто) у протиставленні з

українським селом – топосом Батьківщини – утворюють дихотомічну модель свій / чужий. Цим символічним топосам притаманне власне смислове поле, власний об'єм пам'яті і власна логіка розгортання. Вони не перетинаються, виступають наскрізно і виносяться навіть у назву збірки, яка містить зашифровану концептуальну інформацію. Така бінарна опозиція найповніше представлена в однойменній новелі «Віднайдений рай». Міфологема «віднайдений рай» – це чужина, ілюзорна Європа, образом-символом якої у тексті виступає «шафа з бібліотечкою з елегантними томиком в чорних шкіряних оправах». «Тиснені золотом імена Гете, Шекспіра і їм подібних дивилися на мене і спокушали. Взяти в руку, зважитись і прочитати хоч один рядок... Сягнув рукою за новеньким томиком...

І тут... мене охопив страх і ніяковість... Бібліотечка та... була лиш дерев'яна!

Я закрив швидко шафу дерев'яних манекенів: здавалось, що я попав між мертвяків. Миттю зник увесь настрій, яскравість... Дихання мертвої доби відчувалося на кожному предметі... переді мною виразно стирчала препогана, беззуба маска іронії» [5, с. 443]. Тут опозиційна дихотомічна просторова модель свій / чужий (українське село і європейське місто) отримує семантичне наповнення «природність / штучність, примарність» і виступає у ролі «семіотичного індикатора» (Ю. Лотман), що містить у собі невичерпний концептуально-символічний код, розшифрування якого дозволяє глибше збагнути специфіку функціонування усієї екзистенційної ситуації, знаком якої він і виступає, а природний (автобіографічний) простір слугує формуючим чинником саморозгортання і саморозвитку тексту.

Для європейського модернізму місто, з одного боку, виступає здобутком цивілізації, а з другого – місцем втрати в ньому індивідуальності, зумовленої пошуком свободи, бажанням звільнитися від традицій та умовностей. В Уласа Самчука місто як значимий концепт моделі світу постає опосередковано – через його атрибутивну образність: захоплення, здивування, відчуження, нерозуміння, іноді нереальності осягнення. Основними атрибутами міського ландшафту виступають готелі, вулиці, машини, кав'ярні, багатоповерхівки. «Широка вулиця Свободи розгойдується, мов гамак. Блискучі авта розкидають навколо пригорщі сонця і диму. Обвішані рекламами, палати нагадують муринських красунь. До готелю «Амбасадор» під'їжджають «Шкодивки», «Мерцедеси», «Цітроени», розвантажують чи завантажують барвисті предмети і від'їжджають. На їх місце під'їжджають нові, і так безконечно, цілий день, місяць, роки і століття. Серед тої повені машин і людей зовсім не тяжко стратити почуття реального світу» [5, с. 372].

Простір чужого світу гомологічний внутрішньому стану героя. Місто захоплює його своєю величністю, масштабністю, вир європейського міського життя затягує в свій простір, заворожує. Герой признається, що в місті він «вперше пізнав, як виглядають культурні люди» [1, с. 395]. Його дивує невідомість. Він хоче її пізнати, зрозуміти. «В обличчя дихнула ніч міста з усіма її оздобами. І приморозок, і грубі зорі вгорі, і дахи, як кострубаті хвилі під променем місяця, що закочувався саме за фабричний комин, і блищить світлова реклама, на якій бавляться в піжмурки літери. Внизу ревуть на всі лади сирени авт і без перерви шуршать і клямцають трамваї. Музика, космос, концерт без дисонансів! Ген, висота піднебесна, і радість розпирає груди. І хочеться, і плачеться, і не дістану.

Зложив Наполеоном руки і дивився на це видовисько, на місто. І поховано в ньому багато незрозумілого, і дивне воно, і стирчить, як сфінкс, якого хтозна-нащо ставили єгиптяни» [5, с. 405].

Герой Самчука не спостерігає, не перехожий у чужому місті. Він, потрапляючи в його лабіринти, не губиться. Юнак хоче використати простір міста, його наймовірні можливості для того, щоб, пізнавши життя, реалізувати себе в ньому. Символом життя,

яке намагається пізнати герой У. Самчука, виступає флористичний образ куща рож із новели «Собака у вікні». «Рожі рожеві під сонцем ранковим, у росі... Я бачу, я нюхаю, я відчуваю...

Я зірву квіточку-рожу... Піднесу її до уст і, тісно-тісно притиснувши її, п'ю... І мало мені... і хочеться більше...

Я встромляю обличчя в кущ... колючки ранять і викликають приємний-приємний біль. Мені мало й цього... Я хочу обняти кущ, вирвати з корінням і м'яти, м'яти у своїх обіймах...

Далі я можу і вмерти... Я пізнав кожен колючку, я випив усю отруту, пах і розкіш. Що, думаєш, цей кущ? ... Це – життя, воно і з рожами, і з колючками, і так я ним тішуся і черпаю з нього свою мудрість... І вмерти я хочу по заході, щоб мати і ранок, і полудень, і смеркання» [5, с. 402]. Фаустівський дух неспокою і прагнення пізнати істину життя модифікований національним духовно-історичним чинником. Його енергія спрямована на пізнання себе як представника своєї нації у світі. Однак герой навіть не думає залишатися в чужому світі, його місце на Батьківщині, його «тягнув Київ». «Бажання «бути письменником» – основне бажання, а бути ним можна тільки в Києві» [Цит. за: 1, с. 395].

Пізніше, у 1964 році У. Самчук, роздумуючи про літературу, скаже, що місто дає «певну життєву дерзкість», «своїми обр'ями, закодованими в лінію будівлі, і своїм зенітом провокує уяву, і тоді розум і логіка мусять діяти, родяться нові кола діяння, нові проекти...» [8, с. 79].

Художню концепцію світу У. Самчук подає через світобачення головного героя, який має свою світоглядну позицію, ціннісно орієнтовану. Ступінь дистанціювання між героєм та автором є найменшим. Образ автора невідривно пов'язаний з організацією часопросторового рівня тексту. Пересічення різних часових вимірів, створення складної системи координат часу та простору сприяє відображенню внутрішнього світу героя, що є гомологічним по відношенню до зовнішнього хронотопу. Художньо-просторовий вимір завдяки своїй «трансгредієнтності» може поєднувати різночасові площини, що забезпечує бачення людини в контексті трьох різних форм часу: минулого, теперішнього і майбутнього.

Поруч на контрасті у новелістиці співіснує українське село, Батьківщина, звідки герой черпає життєву снагу, живить свій внутрішній світ. Адже життєвою силою наділені ті, хто народився й виріс у безпосередній близькості до землі. Іноді гнітюча образність рідного краю, змушує знову і знову проживати і переболювати нездоланне почуття втрати України, з якою герой роз'єднаний часом і простором. Основними сільськими атрибутами виступають образи матері, колишньої коханої Ярини, дівчини Ліди з яблуневого саду, уявних дядьків – Григора з Мотовилівки та Сидора з Гаврилівки, а також батьківське поле, сільська комора тощо, які актуалізуються завдяки індивідуальній пам'яті наратора та своєрідній уяві.

Для письменника важливим є ейдетизм, як різновид образної пам'яті, що проявляється в здатності зберігати яскраві образи предметів протягом тривалого часу. Це сприяє естетизації мотивів, сюжетів, окремих динамічно змінюваних ліній, що виливається у надзвичайну глибину художнього тексту. Основна сила цієї дивної творчої рефлексії спрямована на рідних та близьких людей. Їх утаємничене існування десь поза межами досяжного простору вимагає постійного відтворення образів. Окремі з них конкретизуються, увиразнюються і позиціонують себе за допомогою уяви.

«Я уявляв собі, що ті широкі, блискучі двері каварні відчиняться і звідти раптом показується моя мати. ... не пасує вона сюди. Я бачу її у такому вигляді, як звук завше її бачити, з негарним, зовсім висохлим обличчям, з запалими, ніби силою вбитими глибоко очима, у порваному кожусі, з якого на всі сторони стирчить вовна, у великих

чоботях. (...) Вона несміливо просовується поміж мармуровими столиками, зоставляючи сліди гною на сірому, м'якому килимі. Вона наступає на чистенькі жовті черевички елегантних пань...» [5, с. 392]. Уява як гра розуму, що захоплює наратора, розкриває його душевний стан, провокує докори сумління, бентежить свідомість. З таких інкрустацій спогадів, уяви і туги, яка вибирає з пам'яті найдорожче і, переінакшуючи його, повертає назад, вимальовується символічний образ «брудної і до болю рідної Волині», її багатостраждального народу.

Ностальгійний ліризм посилюється не лише зоровими, але й звуковими і навіть нюховими образами. Вони наповнені своєрідним змістом, бо сприймаються не слухом чи нюхом, а душею. Показовим у цьому плані є епізод із новели «Собака у вікні». Захоплюючись широкими вулицями міста, його високими будинками, які дають можливість «почуватись тут близько з Богом», герой все ж відчуває «вічний сморід мишей». «Знайомий вам цей запах? Ні? Але мені знайомий. Він пригадує мені батьківський край, село... комору з засіками, де зсипають пашню... Отам до біса цього запаху; декому він не подобається, та як звикнеш... Все справа звички» [5, с. 398]. Отож «мишиний сморід» не такий уже й неприємний, бо він переносить його уяву до рідної домівки, де «поля... широкі, як ті ріки, біжать ... у даль і никнуть з виду... А пшениця!.. Так і лоснить!... Ну, щире тобі золоте море, яке колошкає свіжий та такий пахучий пустій-вітер» [5, с. 418].

Уривки спогадів являють собою не послідовну зміну подій та явищ, не цілісний логічно підпорядкований історичний відрізок чи період життя героя, а їх окремі фрагменти. Вкраплюючись у новелістичний текст, вони моделюють своєрідний ланцюг, що призводить до логічного висновку: Улас Самчук, живучи у «просторі без простору був повний Україною... власного уявлення і з нею міг мандрувати у всі кінці світу» [7, с. 43].

Властивість здійснювати рекурсивний рух, тобто зазирати у минуле, є тією особливістю, яка несе важливе навантаження. Використання цього прийому, особливо у взаємодії з використанням різних часів – історичним і біографічним, найбільшою мірою сприяє задуму автора: представлення трагічної долі селянина-українця, максимально глибокого проникнення в сутність вагомих історичних реалій, відтворення героїки окремої людини, адекватного пізнання і окреслення минулого, сучасного та майбутнього України.

Отже, модерність новелістичного наративу характеризується поєднанням символічно-атрибутивної образності, представлені дихотомічною моделлю свій / чужий, та рефлектуючого монологізму, вираженого технікою «потоків свідомості». Зовнішня малоподієвість новел та відсутність поглибленого психологізму призводить до ускладнення їх структури через відтворення двох планів: реального-безпосередньо подієвого (чи уявного) та ірреального (спогаду). Широке ретроспективне зображення, що сповільнює розвиток дії і є характерним прийомом жанру роману, виступає домінантним у новелах У. Самчука, розширюючи їх подієвий простір.

Іноді розгортання текстової структури відбувається лише на ірреальному рівні (події репрезентуються у вимірі спогадів). Прикладом може слугувати новела «По-справедливому», побудована на епізоді-спогаді хорунжого, який, «блукаючи з чужими військами по Україні... на бруку європейського міста... розповідав довгу казку про Пилипа... та про його гроші, які хотів «по-справедливому»...» [5, с. 429]. У пропонованому тексті оповідач не стільки розповідає про себе, своє минуле, скільки намагається змоделювати світ, висловити свої погляди, представити власну рецепцію буття людини.

Звідси випливає, що репрезентований спогадами простір – це Україна, Європа ж виступає простором реальних подій. Спогад дозволяє поєднати / протиставити два

часопросторові виміри: минулого і сучасного, свого і чужого. Світ довкола представлений через призму сприймання героя. Особливість сприйняття світу в тому, що реальний світ герой сприймає через світ спогадів і, навпаки, світ спогадів через простір щоденної реальності. Ретроспективні елементи новел, вибудовуючись у своєрідний ланцюг, несуть в собі реалістично-романне мислення автора про людину, її сутність, сенс життя, відповідальність перед історією, епохою. Мислення митця характеризується епічною синтетичністю, злиттям особистого з загальним. «Трансформація «клаптиків» життя ліричного героя, – констатує дослідниця Н. Плетенчук, – вмотивована «єдністю переживання», в циклічно-новелістичний наратив збірки «Віднайдений рай» породжує об'ємний підтекст а відтак художньо-концептуальне (романне) узагальнення вічних і всеосяжних проблем» [3, с. 14].

Отже, у новелістиці У. Самчука взаємопереплітаються реалістичний та модерний дискурси, взаємодоповнюючи художній світ прози письменника, який увібрав у себе як реалістичну, зокрема, «заповідально-селянську», так і модерністську символіку. Новелістичний цикл ілюструє ідейно-художній синтез світовираження автентичного простору і західноєвропейського просторового світобачення, спробу автора «вписати буття своєї землі у контекст модерної Європи ХХ ст.».

Список використаної літератури

1. Гром'як Р. Розпросторення духовного світу Уласа Самчука / Р. Гром'як / Самчук У. OST. Трилогія. Т. III. Втеча від себе. У 2-ох ч. – Тернопіль: Джура, 2006. – С. 392 – 411.
2. Наєнко М. К. Художня література України. Від міфів до модерної реальності / Михайло Наєнко. – К.: Видавничий центр «Просвіта», 2008. – 1064 с.
3. Плетенчук Н. С. Поетика світомислення Уласа Самчука: Автореф. дис. канд. філолог. наук. / Н. С. Плетенчук. – Івано-Франківськ. – 2002. – 21 с.
4. Руснак І. Живий дух Уласа Самчука / Ірина Руснак / Самчук У. Кулак. Месники. Віднайдений рай: Роман, оповідання, новели. – Дрогобич: Видавнича фірма «Відродження», 2009. – С. 9 – 28.
5. Самчук У. Кулак. Месники. Віднайдений рай: Роман, оповідання, новели / Улас Самчук. – Дрогобич: Видавнича фірма «Відродження», 2009. – 488 с.
6. Самчук У. На білому коні: Спогади / Улас Самчук. – Львів: Літопис Червоної Калини, 1999. – 67 с.
7. Самчук У. На коні вороному: спомини і враження / Улас Самчук // Дзвін. – 1994. – № 6 – 8. – С. 37 – 48.
8. Самчук У. Роздуми про літературу / Улас Самчук / Упор. М. Я. Гона. – Рівне: РДГУ, 2005. – 374 с.

Стаття надійшла до редакції 12 квітня 2012 р.

M. Konovalova

DICHOTOMIC MODEL OF CHRONOTOPE IN SHORT STORIES CYCLE OF ULAS SAMCHYCH «DISCOVERED PARADISE»

The article is examined short stories of Ulas Samchych in context of modernism literary practice. A special attention is focused on distinguishing and reviewing dichotomic model of time and space continuum in a feature way of modeling reality. The connection between specifics of chronotope and consciousness of the main hero is frased in the article.

УДК 821.14'06-31.09

О. М. Леончик

ФАКТУАЛЬНЕ ТА ФІКЦІОНАЛЬНЕ В РОМАНІ РЕЇ ГАЛАНАКІ «ЖИТТЯ ІЗМАЇЛА ФЕРІК ПАШІ»

У статті аналізується історичний роман сучасної грецької письменниці Реї Галанакі «Життя Ізмаїла Ферік паші». Акцент запропонованого літературознавчого дослідження ставиться на розмежуванні фактуального та фікціонального планів, визначенні способів їх взаємовпливу та поєднання в творі.

Ключові слова: фактуальне, фікціональне, історіографічна металітература, постмодерний історичний роман.

У результаті бурхливого розвитку культурних, літературних та естетичних тенденцій у ХХ столітті, грецька белетристика відкрила для світу нові горизонти в пізнанні жанру історичного роману. Нова грецька література тяжіє до написання творів, художній простір яких можна охарактеризувати співвіднесенням історії та літератури, що зумовлено звертанням письменників до специфічних історичних тем та сюжетів. Письменники-елліни черпають матеріал для творів з історії рідного краю, відображаючи культурний та етнічний фон своєї багатостраждальної країни. Враховуючи те, що в будь-яких інших художніх творах історичні джерела певною мірою беллетризуються, впливає необхідність аналізу творів з точки зору наявності фактів та художньої вигадки, а також їх співвіднесення.

Центром уваги нашої розвідки є метаісторичний постмодерний роман однієї з найвидатніших письменниць сучасної грецької літератури Реї Галанакі «Життя Ізмаїла Ферік паші» («Ο βίος του Ισμαήλ Φερικ Πασά», 1989).

Творчість цієї письменниці практично невідома в Україні, оскільки відсутні переклади її творів українською та російською мовами. На противагу цьому, на Заході вони є знайомими. Творчість Реї Галанакі досліджували не лише її співвітчизники, такі, як А. Зірас [1], Д. Маронітіс [2], Й. Паганос [3], Т. Політі [4], Й. Талассіс [5], Л. Хрістодоліду [6], а й зарубіжні літературознавці, серед них американські науковці Т. Алексік [7; 8], Г. Катсан [9], англійська вчена – Е. Яннакакі [10] та ін. Проте, незважаючи на наявність наукових праць зарубіжних дослідників, присвячених творчості означеної авторки, тема співвідношення історичної правди та художньої вигадки в її романі «Життя Ізмаїла Ферік паші» залишається малодослідженою. Відсутність наукових досліджень творчості Реї Галанакі в українському літературознавстві та необхідність популяризації її творчості зумовлюють **актуальність** теми нашого дослідження.

Мета дослідження полягає у виявленні взаємовпливу та специфіки фактуального та фікціонального планів у романі Реї Галанакі «Життя Ізмаїла Ферік Паші».

З вищезначеної мети випливають наступні **завдання**:

- усвідомлення значення термінологічної пари «фактуальне – фікціональне»;
- порівняння історичної біографії Ізмаїла Ферік паші з її інтерпретацією в романі Р. Галанакі;
- визначення способів поєднання авторкою фактуальних та фікціональних елементів у творі.

Рея Галанакі – відносно нова постать у світовій літературі. Вже маючи в своєму доробку чотири збірки поезій та одну збірку оповідань у 1989 році вона повернула до себе увагу виходом першого історичного роману «Життя Ізмаїла Ферік паші», що став

бестселером [10, с.121]. Відтоді її твори починають не лише активно перекладатися багатьма європейськими мовами, зокрема англійською, французькою, німецькою, італійською, іспанською, турецькою, нідерландською, іврит та болгарською, а й досліджуватися. Такий науковий інтерес до її творчості не є випадковим. Значення її творів підтверджує велика кількість нагород, здобутих авторкою, серед яких премія імені Казандзакіса (1987) та премія імені Трануліса (1988). Письменниця двічі була лауреатом Державної премії – за роман «Елені чи ніхто» (1999), отримала премію Костаса Ураніса в номінації «Проза» за роман «Вік лабіринтів» (2003), премію «Вибір читача» від Національного центру книги за роман «Спокійна, глибока вода» (2006). Її історичний роман «Життя Ізмаїла Ферік паші» став першою грецькою книгою, котра увійшла до «Колекції зразкових робіт» укладеною ЮНЕСКО (1994), а роман «Елені чи ніхто» посів третє місце у Всеєвропейському конкурсі «Арістіон» (1999). Твори Реї Галанакі постійно перевидаються, що свідчить про їх значний попит серед читачів [11, с.1; 12, с. 347].

Визначимось з тлумаченням деяких важливих для даного дослідження термінів.

Термінологічна пара фактуальне/фікціональне (factual/fictional) активно використовується в західноєвропейському, американському та вітчизняному літературознавстві останніх десятиліть. Про це свідчать праці таких вчених, як Н. Гудмена [13], В. Ізера [14], Є. Козлова [15], М. Риффатерре [16], Л. Хатчон [17], Ю. Шилкова [18], В. Шміда [19; 20] та ін. В роботі Ж. Женетта «Вигадка і стиль» спеціальний розділ присвячено обговоренню характеристик різних форм фікціональної та фактуальної оповіді: «Якщо протилежно по відношенню до фіктивності поняття – реальність, то антонімом фікціональності є фактуальність» [21, с. 386].

Прообраз фікціоналістичної парадигми спостерігається у поезії Арістотеля, у теорії трансцендентальної уяви Е. Канта, у філософських творах Ф. Шіллера, Г. Гегеля, Й. Гете, Ф. Ніцше та багатьох інших класичних та сучасних роботах. «Сьогодні, – як зазначає Ю. Шилков, – фікціоналістська тема настійливо заявляє про себе та стає однією з провідних дослідницьких тенденцій у теорії... наукового та художнього пізнання» [18].

Виходячи із загальноприйнятого у літературознавстві визначення, фікціональна оповідь – це оповідь про вигадані події; фактуальна оповідь – оповідь, що максимально наближена до реальності.

Проблема взаємодії фікціонального та фактуального планів є дуже актуальною, коли ми говоримо про жанр історичного роману. Специфіка цього жанру полягає в тому, що автор, у більшій чи меншій мірі спираючись на реальні події, вводить до них вигадані елементи. Читач при цьому самостійно практично не може розмежувати фікціональний та фактуальний плани твору. «Автор вплітає дійсність у тканину тексту, перетворюючи її, наприклад, то на його фон, то на його фігуральні достоїнства. Тим самим співвідношення дійсності та фікції починає нагадувати відомі рецепції фону та фігури» [18].

Постмодерний історичний роман, або історіографічна металітература (термін Л. Хатчон [17]), перебуває на точці перетину літератури та історії. Сьогоднішнє підвищення інтересу до історії та історичного роману як до сучасного текстуального відображення минулого не є випадковим, адже для доби постмодерну властива ідеологія множинності смислів, вагання у визначенні відмінностей між хибним та істинним.

Греки вірили, що першими істориками в Греції були поети. Арістотель чітко визначив відмінності між поетом та істориком: «...завдання поета говорити не про те, що справді сталося, а про те, що могло б статися, тобто про можливе або неминуче. Історик і поет відрізняються один від одного не тим, що один з них говорить віршами, а

другий – прозою..., відрізняє їх те, що один говорить про події, які справді відбулися, а другий – про те, що могло б статися. Тим-то поезія і філософськи глибша, і серйозніша за історію: поезія говорить більш про загальне, а історія – про окреме» [21, с. 344].

В історіографічній металітературі досі існує проблема вирішення статусу «фактів» і «документів» з огляду на те, чи можуть вони бути нейтрально, об'єктивно пов'язані з процесом оповіді, чи інтерпретація неодмінно з'явиться у цьому процесі.

Історик є рабом джерела, на відміну від письменника, який може обстоювати свою позицію, ґрунтуючись не лише на фактах, а на здогадках, інтуїтивних відкриттях. Документальність набуває особливого значення в постмодерному історичному романі, змінюючи форму від історичного факту до «нібито» факту доби.

На думку Л. Хатчон, ми «епістемологічно обмежені в нашій спроможності знати минуле, оскільки одразу виступаємо в двох ролях – глядачів і учасників історичного процесу. Постмодерністська проблематика вказує на неминучі труднощі щодо конкретності подій (в архівах можемо знайти лише текстові залишки, які перетворюємо на факти) і їх доступності (маємо повний чи частковий слід). Постає питання: що було відкинуто як нефактичний матеріал? Адже всі документи обробляють інформацію, і сам шлях, яким вони це роблять, є історичним фактом, котрий обмежує документальну концепцію історичного знання» [17, с. 122].

Для розуміння певних рис творчості Реї Галанакі важливе знання кількох фактів з її біографії. Грецька письменниця народилася у 1947 році в місті Іракліо, що розташоване на острові Крит. У 1962 році вона вступила до Афінського університету за спеціальністю «Історія та археологія». Здобувши вищу освіту у 1967 році, Р. Галанакі знайшла своє покликання в художній творчості, використовуючи набуті знання з історії Греції періоду ХІХ та ХХ століття як матеріал для романів.

«Життя Ізмаїла Ферік паші» – історичний роман, заснований на реальних подіях. Цей твір також можна віднести до жанру біографічного роману, адже в центрі його уваги – непересічна історична особистість. На Криті йде боротьба за незалежність Греції. Головний герой Ізмаїл дев'ятирічним хлопчиком був відвезений з села на Ласитському плато острова Крит до Єгипту та виховувався як мусульманин. В юному віці, він стає шанованим військовим (Ферік паша – це титул перших сановників у Туреччині, що відповідає нашому дивізійному генералу), який мусить, багато років потому, брати участь у нападі на рідну землю та придушити Критську революцію 1866-1868 рр., що, як виявилось, фінансувалася його рідним братом. Зустріч двох братів призводить до болісного возз'єднання. Роман сповнений яскравими сценами, описами емоційних станів і переживань персонажів. Р. Галанакі уважно досліджує особистість героя та розкол в його душі.

Цей твір став першим грецьким романом, який розкрив проблеми національної та культурної ідентичності, приналежності і пам'яті різних культур: грецької та османської. Роман є трагічним та історично гострим. Життя Ферік паші зосереджується на зіткненні двох цивілізацій-опонентів. Письменниця уважно досліджує змагання культур, двох світів – християнського та мусульманського. Повернення Ізмаїла до Криту для того, аби придушити повстання християнських поселенців є, по суті, його поразкою, крахом. Р. Галанакі зосереджується на людській драмі, комбінуючи історичний факт з місцевою легендою. Тому повернення Ферік паші до рідного Криту сприймається символічно як повернення, або «ностальгія» Одиссея.

На сьогодні існує невелика кількість історичних джерел, де можна знайти деталізований виклад подій ХІХ століття в Греції, у Малій Азії та Єгипті, проте навіть наявні не є доступними пересічному читачеві, а тим паче іноземцю. Тому для з'ясування історичних фактів, які стосуються цього твору, ми послуговувалися результатами дослідження історії цих регіонів періоду ХІХ століття Галанакі-

істориком, які наведені в додатку до роману.

Те, що Ізмаїл Ферік паша є реальною історичною постаттю, підтверджує певна кількість грецьких та єгипетських історичних документів, усних оповідей та інших джерел. Одним з таких свідчень є експонат у військовому музеї Каїру у вигляді мідного бюсту Ізмаїла Ферік паші, що розташований в залі визначних єгипетських військових [22, с. 202; с. 225].

Історична правда є такою. Спочатку Ізмаїла звали Еммануель Кампаніс-Пападакіс, він був сином священика. Захоплений єгипетськими військами ще дитиною на Криті під час грецької війни за незалежність, він прийняв іслам та відзначився у боротьбі османської кампанії Мохамеда Алі в Сирії. Під захистом «засновника сучасного Єгипту» він став одним із найбільш могутніх людей на землі Нілу.

У 1866 році, з армією 25 000 воїнів, Ізмаїл Ферік паша був відправлений до свого рідного Криту з метою придушити християнське повстання. Одним із керівників повстання та його головним фінансовим спонсором був його рідний брат – напевно, єдиний з усіх членів сім'ї, який пережив напад мусульманських військ у своєму селі ще в 1823 році. Війська Ізмаїла Ферік паші спалили його рідне село ще раз. Таємнича смерть Ізмаїла досі викликає цікавість істориків. Одна з теорій полягає в тому, що його було отруєно Гомер пашою.

Усі джерела інформації про Ізмаїла Ферік пашу можна класифікувати на дві групи: на усні та письмові. До перших можна віднести єгипетські державні документи, а до других – грецькі народні перекази. Проте не варто стовідсотково покладатися як на перші, так і на другі, оскільки перші можуть бути політично забарвлені, а другі – зазнали фольклоризації. До того ж ці два джерела описують різного Ізмаїла: греки вбачають в ньому особистість з лихою долею, адже після довгого перебування на чужині та будучи під постійним впливом ісламської релігії, Ізмаїл залишився вірним християнству, за що і був убитий. На противагу тому, єгипетські джерела розповідають про нього як вірного османця та хорошого воїна. До того ж в цій версії немає жодної інформації про його вбивство, згадується лише те, що він помер на острові Крит під час придушення грецького повстання [22, с. 207 – 208].

Суперечливість певних поглядів та відсутність багатьох фактів з життя Ферік паші дали змогу письменниці обрати власну концепцію життя героя та відобразити своє розуміння глибокої духовної кризи, пов'язаної з належністю персонажа до двох культур.

Р. Галанакі серйозно поставилася до створення жанру біографічного роману: перш ніж приступити до написання твору, ретельно вивчила історію XIX століття, а також відвідала велику кількість місць, в яких за часи свого життя бував Ізмаїл (серед них його батьківщина – село Псіхро на Ласитському плоскогір'ї, де він провів дитячі роки; місто Каїр, де Ізмаїлу довелося перебувати більшу частину життя).

Поряд зі вкрапленнями історичних фактів, авторка наводить також імена тогочасних військових діячів, котрі є зафіксованими в історичних документах, серед них такі, як Мохамед Алі – регент Єгипту, Ібрагім паша – син Мохамеда Алі, його послідовник – регент Єгипту, Мустафа паша – критський паша, Сахін паша – попередник Ізмаїла Ферік паші, воєначальник та ін.

Існує кілька причин, чому Рея Галанакі обрала саме постать Ізмаїла Ферік паші головним героєм свого твору. Одна з них – доля цієї особистості виявилась надзвичайно важкою, його життя містило в собі велику кількість протиріч, які цікаво було описати в творі. Іншу, проте вагомішу, зумовлюють часті розповіді про Ізмаїла на Криті – їх співбатьківщині. Старожили родини Галанакі, часто розповідаючи історії про Ізмаїла, згадували про те, що він є їх далеким родичем. Після навчання на історичному факультеті Рея Галанакі змогла довести цю гіпотезу, виконавши ґрунтовне історичне

дослідження. Як виявилось, Ізмаїл Ферік паша дійсно є далеким родичем авторки з боку батька. Адже батькові пращури проживали в селі Псіхро на Ласитському плоскогір'ї, що є батьківщиною Ізмаїла. Доказом того, що раніше ці родини були споріднені, є також місцевий документ «Успадкування Іоаніса Камбаніса та Еммануїла Галанакі», який підтверджує те, що колись між окремими членами цих двох родин були шлюбні зв'язки [22, с. 201 – 204].

Проте історичні факти, взяті за основу роману, ще не означають його документалізм. «Життя Ізмаїла Ферік паші», перш за все, – художній твір, літературна біографія, а значить у ньому наявна така ознака художнього тексту як фікціональність, тобто той факт, що зображений у тексті світ є фіктивним, вигаданим.

Послуговуючись основними об'єктивними ознаками фікціонального тексту, можна проаналізувати роман Р. Галанакі.

К. Хамбургер у книзі «Логіка літератури», яка вважається глибоким дослідженням фікціональності літератури, називає три основні ознаки фікціональних текстів:

1. Втрата граматичної функції позначення минулого у використанні минулого часу дієслів з дейктичними прислівниками (наприклад: «Завтра [було] Різдво»);
2. Співвіднесеність оповідача не з реальністю, тобто реальним суб'єктом висловлювання, а з одним або кількома вигаданими персонажами;
3. Наївне використання дієслів, що виражають внутрішні процеси (наприклад: «Герой відчував...»), тобто інсценування чужої свідомості [20].

Наведемо кілька цитат з твору, які розкривають внутрішні переживання героя:

«У день початку бойових дій, я опинився неподалік від дому, в якому народився. Ми підпалили село, і мене охопив великий біль через думку, що мій дім може перетворитися на попіл. Але він залишався цілим, адже полум'я, діючи на мою користь, перекинулося на сусідні домівки. З трепетом спостерігав я ці прояви милосердя. Сидячи верхи на коні, я вітав дощ, який звучав так, нібито це природа плаче...» [11, с. 144].

«Двері відчинилися зі скрипом. Я ввійшов усередину та зачинив їх за собою. Тоді я притулювся до їх товстих дощок, намагаючись відчувати текстуру дерева. Раптові сльози змусили мене закрити очі. Я вдихав повітря рідного краю... Минуло кілька хвилин, перш ніж я зміг розплющити очі знову...» [11, с. 146].

На думку Ж. Женетта, «джерел, які дозволили б автору-історичу наважитися на відповідні висновки, просто не існує. Всезнання автора є привілеєм та ознакою фікціональності. Насправді воно є не знанням, а вільною вигадкою» [21, с. 393].

Виходить, що у фікціональному творі фіктивними можуть бути зображений світ загалом та всі його частини – ситуації, персонажі, дії, думки, конфлікти та ін. Історичні особистості, якщо вони фігури роману, – це тільки фіктивні історичні фігури. Ізмаїл Ферік паша Р. Галанакі не є відображенням реальної історичної особистості, а лише зображенням, наслідуванням Ізмаїла Ферік паші, тобто конструкцією можливого Феріка паші.

«Навіть якби автор історичного роману послідовно притримувався історичних фактів (що виключало б усіляке зображення внутрішнього світу), то всі його герої, якими б вони не були схожими на історичні особистості, все ж таки неминуче виступали б вигаданими фігурами. Уже той факт, що ці квазіісторичні фігури живуть у тому ж світі, що й явно вигадані, перетворює перших на фіктивних персонажів» [20]. Отже, того Ізмаїла Ферік паші, який міг би зустрітись із багатьма вигаданими персонажами роману Р. Галанакі, в реальному світі не існувало.

Як зазначає німецький дослідник В. Шмід, «фіктивність персонажів робить фіктивними й ситуації, в яких вони перебувають і дії, в яких вони беруть участь.

Фіктивним є і простір роману. Фіктивними є і ті місця, яким відповідає конкретний еквівалент в реальності... Такий же фіктивний і зображений час роману» [20].

Пояснюючи свої погляди на історію в контексті роману «Життя Ізмаїла Ферік паші», Р. Галанакі говорить: «Якщо читач піде пліч-о-пліч зі мною, то, не дивлячись на своє власне безперечне сприйняття історії, він визнає би, що є не лише єдина історична версія, але декілька поглядів на цю ж подію, що дозволяє деяку розбіжність. Крім того, якщо за деякими специфічними причинами один погляд на певний період часу домінує, це не означає, що інший є лише можливим. Ймовірно, література і починається з цього пункту розбіжностей. Все-таки, минулий час, тобто, історичний час і місце/простір мають у всі часи багато деталей для того, щоб автор виробляв символи емоційного зіткнення з читачем. Я ризикнула б фактами. Для автора історія – це людська драма в межах самої специфіки і, в той же час, символічне взаємовідношення місця, часу і мови» [23, с. 9]. Отже, сама письменниця свідомо йде на порушення історичної правди заради вигадки, фікції, задля виконання художніх завдань та реалізації власного бачення конкретних історичних подій.

«Галанакі-романіст, створюючи біографічний роман, розглядає емоцію як фундаментальний акцент у виборі теми і його взаємовідношення до безкінечних моментів у минулому. Тому Галанакі обирає здебільшого виняткові прийоми, навіть сенсаційні» [23, с. 9].

Фактуальний та фікціональний плани роману «Життя Ізмаїла Ферік паші» взаємодіють наступним чином: авторка відмовляється від суто переказу історичних фактів в житті Ізмаїла Ферік паші, натомість охудожнює їх. Фактуальна база в творі підпорядковується художньому задуму письменниці, яка прагне показати відображення реальних історичних подій часів Критської революції крізь призму життєвої історії Ізмаїла Ферік паші.

Р. Галанакі обирає своєрідний ракурс побудови твору: вона розповідає про головного героя – існуючу історичну особу, зосереджуючи основну увагу на його внутрішньому світові, таким чином переносючи всі події у зовнішньому світові на другий план. Підтвердженням цього є те, що цей твір побудований на спогадах оповідача про минуле (наприклад: *«Пізніше, в Єгипті він згадував про те, як востаннє обіймав маму, як горнувшись до неї, він немов еднався з центром Землі, який був у її серці»* [11, с.20]). Ми розуміємо, що наратор веде свою оповідь про минуле, не лише з граматичного вираження його мови (вживання ним минулого часу та мови оповідача від третьої особи однини), а й зі структури самого тексту. Адже під час написання твору авторка врахувала принцип роботи людської пам'яті як психічного процесу, а саме те, що людина згадує давноминулі події частково, таким чином побудувавши твір на різноманітних фрагментах, які чергуються між собою. Тож можна говорити про певну фрагментарність сюжету. Наприклад, у другому розділі спочатку ми зустрічаємо інформацію, яку оповідач наводить стосовно дорослого Ізмаїла: *«Він дізнався про те, що сталося з його матір'ю лише на схилі своїх літ. Таким чином, як він любив говорити, як поєднувалася остання сторінка його дитинства з першою, сивою сторінкою старості»* [11, с. 21]. Проте в наступному фрагменті цього розділу розповідається про абсолютно контрастну подію, що стосується його дитинства: *«Він йшов зв'язаний зі своїм братом. Так він прощався з батьківщиною»* [11, с. 24]. З іншого боку, наведені приклади з першого розділу роману свідчать про рефлексії оповідача у творі – оскільки подану інформацію про Ізмаїла Ферік пашу пропущено крізь його свідомість. Показовим є також активне використання авторкою принципів ліризації та інтимізації – адже авторка намагається передати особисті думки, почуття та асоціації оповідача.

Показовим є також те, що в своєму романі Р. Галанакі дотримується принципу

хронології, розбиваючи твір на дві основні частини, беручи за основу періоди життя головного героя. Зокрема, в першій частині вона сконцентровує увагу на подіях його дитинства, включаючи сюди момент його захоплення в полон, а також роки проживання на чужині – в Єгипті, де головний герой навчається у військовій академії, закінчує її, бере участь у військових діях, здобуває титули «Ферік» та «паша», листується з рідним братом. Оповідь у першому розділі ведеться від третьої особи. До другого розділу увійшов менший проміжок часу, а саме останніх дев'ять місяців його життя, які він провів на Криті, де оповідь ведеться від першої особи. Окрім того, авторка розширює часові рамки, додаючи ще й третю частину, котра зображає події після його смерті, в якій оповідь ведеться від третьої особи. Р. Галанакі опускає деякі моменти життя героя та акцентує на тих, що за своєю природою є вигадкою.

Отже, якщо в першому та третьому розділах переказ подій пропущений крізь свідомість оповідача, то в другому – крізь свідомість Ізмаїла Ферік паші. Наприклад:

1 розділ: *«Ізмаїл любив запитувати інших дітей про єгипетських тварин та рослин, адже він зрозумів, що багато з них збігалось з грецькими не лише за дотиком»* [11, с.33];

3 розділ: *«Регент Єгипту вимагав негайного вирішення справжніх причин смерті їх воєначальника»* [11, с.183];

2 розділ: *«Я думав, що він нічого не хоче про мене знати, навіть після того, як ми обмінялися з ним кількома листами. В іншому разі, він би натякнув мені про щось у своєму листі»* [11, с.101].

Як уже згадувалось, письменниця змогла віднайти невелику кількість фактів про життя Ізмаїла, однак її твір наповнений різноманітними деталями та подробицями. Отже можна стверджувати, що останні є фікціональними: *«Ізмаїл Ферік паша продовжував палити у великій залі. Він доторкнувся до бороди, до бакенбардів та брів, досі відчувуючи на собі погляд незнайомця»* [11, с.58]; *«Куштуючи прохолодний чай, я намагався міцно тримати в руках французьку порцеляну»* [11, с.94]; *«Я почав підійматися на гору. Я дивився на гори і бачив, як вони притулилися до землі немов одягнули її у сіро-блакитний плац»* [11, с.102].

Стосовно структури досліджуваного твору, можна помітити, що в здебільшого зфікціоналізованій розповіді роману наявна велика кількість фактуальних ліричних відступів стосовно тогочасної історії, культури та політики: *«В світі карбувалися нові монети, щоб засвідчити навіки шість років незалежності міста Адана. Винаходились нові способи поливання бавовнику, зернових, рису»* [11, с.47]; *«Англія, Пруссія, Австрія та Росія почали бомбардувати Акри та Верито. Тож єгипетська військова Рада вирішила не дозволити європейцям пожинати плоди десятилітніх перемог»* [11, с.49]; *«Місто Афін, ніби ніколи й не завмираючи, почало знову відроджуватись. Європейці хотіли його бачити мармуровим, тож архітектори взялись здійснити їх мрію»* [11, с.68]; *«Єгипетська столиця не зрікалася власного арабського «характеру». В ній були сімдесят одні ворота, триста мечетей, незліченна кількість площ, середніх шкіл, бібліотек, університетів, не кажучи вже про культові місця релігійних меншин»* [11, с.78]. Виходить, що своєрідністю художнього простору роману «Життя Ізмаїла Ферік паші» є активне поєднання елементів факту та вигадки, або фікції.

Зважаючи на все вищезазначене можна підсумувати, що Рея Галанакі посідає унікальне місце в сучасній грецькій та світовій літературі. Теми, підняті нею, виходять за рамки суто національного світосприйняття, про що свідчать переклади роману «Життя Ізмаїла Ферік паші» багатьма мовами світу. Освітлюючи різні аспекти індивідуалізму, грецька письменниця підводить нас ближче до розуміння ролі історії в пошуку самосвідомості. Історичність вигадки означає, що свідомість здатна вигадувати нові світи та породжувати нові можливості на основі досвіду минулого. До того ж,

вигадка таїть у собі життєву силу свідомості та вирізняється своєю довільністю.

Роман «Життя Ізмаїла Ферік паші» належить до жанру літературної біографії, в якому оригінальним чином поєднані фактуальне та фікціональне начала. Біографія Ізмаїла Ферік паші стає зручним способом для того, щоб художньо розкрити емоційно насичені моменти, коли герой переживає переосмислення цінностей – і через це глибоку внутрішню кризу. Ця особистість пережила надзвичайно складне життя подвійної ідентичності та подвійного підданства, тому була важлива для художнього осмислення.

Фактуальна база твору підпорядковується художньому задуму письменниці, яка прагне показати відображення реальних історичних подій крізь призму життєвої історії Ізмаїла. Особиста історія Ферік паші виявляється переплетена з подіями, котрі є достеменними або уявними.

Теорія фікціональності в останні роки стала предметом гарячих дискусій між представниками різних шкіл та напрямів літературознавства: онтології, семантики, прагматики, теорії мовленнєвих актів та ін. Тому буде цікаво дослідити з точки зору теорії фікціональності сам факт використання засобів фактуального начала у фікціональному, що породило їх складну взаємодію у романі «Життя Ізмаїла Ферік паші».

Список використаної літератури

1. Ζήρας Α. Η κυκλική αφήγηση στην πεζογραφία της Ρέας Γαλανάκη / Αλέξης Ζήρας // Νέο Επίπεδο. – 1998. – τχ. 30. – Σ. 16–20.
2. Μαρωνίτης Δ. Ρέα Γαλανάκη: Ο βίος του Ισμαήλ Φερικ Πασά, Spina nel cuore. Σημειώσεις / Δημήτρης Μαρωνίτης // Διαβάζω. – 1992. – №291. – Σ. 46–50.
3. Παγανός Γ. Η Νεοελληνική πεζογραφία: θεωρία και πράξη / Γιώργος Παγανός. – Αθήνα: Κώδικας, 1983. – 277 σ.
4. Πολίτη Γ. Το πένθος της ιστορίας. Σχεδιάσμα ανάγνωσης των μυθιστορημάτων της Ρέας Γαλανάκη / Τζίνα Πολίτη // Η ανεξακρίβωτη σκηνή. – Αθήνα: Άγρα, 2001. – Σ. 233–250.
5. Θαλασσης Γ. Η μεταμοντέρνα παράσταση της ευθείας και του κύκλου. Αφορισμός των Στερεοτύπων φύλου, φύλης, εθνικότητας και θρησκείας στο μυθιστόρημα της Ρέας Γαλανάκη Ο βίος του Ισμαήλ Φερικ Πασά, Spina nel cuore / Γιώργος Θαλάσσης // Σπείρα: περιοδικό θεωρίας της τέχνης. – 1991. – №2. – Σ. 99–110.
6. Χριστοδουλίδου Λ. Ιστορία και νόστος στο Ο Βίος του Ισμαήλ Φερικ πασά της Ρέας Γαλανάκη / Λουίζα Χριστοδουλίδου // Παιδαγωγικά ρεύματα στο Αιγαίο. – 2005. – №1. – Σ. 62–73.
7. Aleksic T. Mythistory in a nationalist age: a comparative analysis of Serbian and Greek Postmodern fiction: dissertation ... Doctor of Philosophy / Tatjana Aleksic; The Graduate School New Brunswick Rutgers; The State University of New Jersey. – New Brunswick, New Jersey, 2007. – 233 p.
8. Aleksic T. The Sacrificed Subject in Rhea Galanaki's Ismail Ferik Pasha / Tatjana Aleksic // Journal of Modern Greek Studies. – 2009. – V. 27. – №1. – P. 31–54.
9. Katsan G. M. Unmaking history: Postmodernist technique and national identity in the contemporary Greek novel: dissertation ... Doctor of Philosophy / Gerasimus Michael Katsan; Graduate School of The Ohio State University. – The Ohio State University, 2003. – 188 p.
10. Yannakaki E. History as fiction in Rea Galanaki's The Life of Ismail Ferik Pasha / Eleni Yannakaki // Κάμπος: Cambridge Papers in Modern Greek. – Cambridge, 1994. – №2. – P. 121–141.
11. Γαλανάκη Ρ. Ο βίος του Ισμαήλ Φερικ Πασά, Spina nel cuore / Ρέα Γαλανάκη. – 3 έκδοση. – Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 2008. – 233 σ.
12. Λεξικό νεοελληνικής λογοτεχνίας: Πρόσωπα, έργα, ρεύματα, όροι / Συλλογικό έργο. –

- Αθήνα: Πατάκη, 2007. – 2459 σ.
13. Гудмен Н. Способы создания миров / Нельсон Гудмен. – М.: Идея-Пресс, Логос, Праксис, 2001. – С. 116–256.
 14. Iser W. The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology / Wolfgang Iser / Baltimore: J. Hopkins University Press, 1993. – 347 p.
 15. Козлов Е. В. О фикации паралитературного текста / Е. В. Козлов // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 6: Философия, культурология, политология, право, международные отношения. – 2009. – Вып. 1. – С. 212–220.
 16. Riffaterre M. Functional Truth / Riffaterre M. – Baltimore; London: The John Hopkins University Press, 1990. – 298 p.
 17. Hutcheon L. A Poetics of Postmodernism / Linda Hutcheon. – London, New York, 1988. – 274 p.
 18. Шилков Ю. М. О природе фикционального дискурса / Ю.М. Шилков // Я. (А.Слинин) и МЫ: к 70-летию профессора Ярослава Анатольевича Слинина. Серия «Мыслители». – Выпуск X. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2002. – С. 606 – 633.
 19. Шмид В. Нарратология / Вольф Шмид. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312с.
 20. Шмид В. Фикциональность [Электронный ресурс] / Вольф Шмид // Режим доступа: http://fictionbook.ru/author/volf_shmid/narratologiya/read_online.html?page=2
 21. Женетт Ж. Вымысел и слог / Жерар Женетт // Фигуры: Работы по поэтике в 2-х тт. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. - Т.2. – С.342–451.
 22. Γαλανάκη Ρ. Επίμετρο // Ρέα Γαλανάκη / Ο βίος του Ισμαήλ Φερίκ Πασά, Spina nel cuore. – 3 έκδοση. – Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 2008. – Σ. – 199–231.
 23. Mahaira-Odoni E. Historical Poetics in Modern Greece [Электронный ресурс]: Reflections on Three Writers / E. Mahaira-Odoni // Режим доступа: http://www.ces.fas.harvard.edu/publications/docs/pdfs/CES_179.pdf
Стаття надійшла до редакції 17 березня 2012 р.

O. Leonchyk

**FACTUALITY AND FICTIONALITY IN THE NOVEL OF REA GALANAKI
«THE LIFE OF ISMAIL FERIK PASHA»**

The article is devoted to the analysis of the historical novel of modern-greek author Rhea Galanaki «The Life of Ismail Ferik pasha». The aim of the given research is to differentiate factual and fictional aspects of the novel, as well as to define the ways of their interaction and combination in the text.

УДК 821.161.2-143

I. В. Мельничук

**МАКАБРИЧНІ ОБРАЗИ І МОТИВИ В УКРАЇНСЬКІЙ БАРОКОВІЙ
ПОЕЗІЇ XVI – XVII СТОЛІТТЯ**

У статті розглядається низка характерних для європейського барокового мистецтва мотивів та образів, пов'язаних із світоглядною концепцією уявлень про життя та смерть, що сформувалися в епоху соціально-політичної нестабільності, яка супроводжувала реформаційні та контрреформаційні процеси. Макабричний дискурс знайшов своє відображення і в українській бароковій поезії XVI – XVII століття.

Ключові слова: *dans macabre,emento mori, ars moriendi, макабричний дискурс.*

Система художніх принципів бароко, яке відзначалося антиномічним і глибоко песимістичним сприйняттям світу, було сповнене протиріч, сумнівів, розчарування у нетривалості життя, сприймала і відображала смерть як процес у готичному образі *dans macabre*. Бароко з його загостреним відчуттям всесвітніх катастроф зверталося до макабричних мотивів, що дозволяли ще раз переконливо продемонструвати всевладний закон загибелі і руйнування усього земного. Образ смерті, що нерозбірливо і безжалісно пожирає усе живе, давав письменникам можливість зосередитися на провідній бароковій ідеї крихкості та марності людського життя. Для нестабільного і смутного сьогодення, що шукає визначеності і впорядкованості, – епоха бароко надзвичайно близька по духу. Тому **актуальною** бачиться спроба дослідити специфіку трансформації макабричних мотивів і образів в українській поезії XVI-XVII ст. в контексті загальних тенденцій європейського бароко.

Для ранніх етапів історії людства (з раннім середньовіччям включно) ставлення людини можна визначити як «приручена смерть». У давніх легендах та середньовічних романах смерть постає як природне завершення життєвого процесу. Людина, як правило, попереджається про близький кінець через знаки (знамення) чи в результаті внутрішньої переконаності: вона чекає смерті, готується до неї. У пізньому середньовіччі продовжує домінувати природне ставлення до смерті (смерть як одна із форм взаємодії з природою), проте спостерігається зміщення акцентів. Перед лицем смерті кожна людина відкриває для себе секрет своєї індивідуальності. Цей зв'язок, відкритий ще епікурейцями, що потім надовго щезає з системи колективних уявлень, утверджується у свідомості людини пізнього середньовіччя і досі посідає значне місце у світогляді людини західної цивілізації. Саме тут слід шукати витoki к'єркегоровської «хвороби до смерті» та екзистенціалістського «буття до смерті». Якщо у ранньому середньовіччі людина просто і ясно підкорялася ідеї «усі смертні», то у подальшому цей мотив все більше драматизується. Смерть сприймається як розрив, як акт виривання людини з повсякденного життя, монотонності раціонального світу, і перенесення її у світ ірраціональний і таємничий.

Тенденція до індивідуалізації у суспільній свідомості, пов'язана з осмисленням значення індивідуального Я, особистої долі у суспільному житті, наклала відбиток на ставлення людини до смерті. Своєрідним каталізатором цих змін стала епідемія чуми 1347 – 1352 років, яка охопила усі країни Європи. Поряд з іншими природними та соціальними катастрофами вона загострила відчуття крихкості людського життя і його безпомічність перед зовнішньою загрозою. Саме в цей період тісно переплітаються два моменти: потяг до життя і страх смерті, об'єднуючись у свідомості людини пізнього середньовіччя, вони виявляли себе іноді у досить хворобливих формах.

До цього ж періоду відноситься і поява образу смерті в образотворчому мистецтві. Й. Гейзінга описує тривалу еволюцію образу смерті – від апокаліптичного вершника через хворобливу фіксацію уваги на напіврозкладених рештках того, що колись було живою людиною до знаменитої картини Танку Смерті.

Гуманістична культура ренесансу, вбираючи в себе елементи культури народної, позбавляє тему смерті середньовічного драматичного звучання. Вона несе в собі більш повне відчуття елементів земного життя. І хоч смерть та думки про неї мають місце у повсякденному житті, проте домінуючою є думка, будь-який біль є скінченням, що час лікує рани, що Любов та інші земні цінності остаточно беруть гору над смертю.

Можливо, саме спільність конфесійних ритуалів та обрядів стала основою для нового і поки що останнього сплеску екзальтованого ставлення до смерті, яке Вовель називає «барочним» і яке майже на півстоліття об'єднало людей у їх ставленні до

смерті незалежно від їх соціальної чи конфесійної приналежності. «Смерть царює у цьому житті», – так резюмує Вовель стан колективної чуттєвості у XVII столітті; гаслом кожного стає «помираю кожного дня». Витоки такого ставлення до смерті закорінені у поширеній думці про те, що життя є процесом вічної боротьби зі смертю, причому боротьба заздалегідь програна. У західноєвропейському суспільстві того часу, панує скорбота та занепадницькі настрої, трагічні уявлення про життя та спасіння. Однак, нова релігійна поведінка по відношенню до смерті не була звичайним відображенням духу часу; вона сама формувала цей дух, надавала йому специфічних рис, породжувала ритуали, робила системою те, що раніше було лише поверховою реакцією.

Невідомо, як в дійсності виглядала перша фреска, що зображувала Данс макабр, уявлення про неї дістаємо з гравюр того часу. Проте слід відзначити, що сама фреска є власне вторинною по відношенню до тексту. Текст починається вступним словом Актора, який ніби сидить перед пюпітром із книгою. Актор зазначає, що кожен, хто є розумним і бажає вічного життя, той знає як правильно завершити земне життя – танком макабр. Кожен вчиться цього танку і це є природно.

Після актора виступають чотири мертвих музиканти. Один за одним вони читають октави, в яких переконують живих не противитися неминучому: дні кожного з них вже полічені і нерозумно жити, не думаючи про це; усі підуть до раю та пекла, усі одного разу мусять виконати цей танок – і добрі, і злі. «Черва буде жерти ваші тіла. Подивіться на нас – смертних, гниючих, смердючих, такими будете і ви».

Далі йдуть звертання мертвих і відповіді живих. В одному з найбільш давніх текстів, який приписується філософу і теологу Герсону (1362 - 1429), фігурують двадцять п'ять персонажів на чолі з Папою та Імператором, також присутні там Кардинал, Король, Патріарх, Конентабль, Архієпископ, Шевальє, Єпископ, Зброєносець, Абат, Бальї, Метр, Міщанин, Канонік, Купець, Картезіанець, Сержант, Чернець, Лихвар, Лікар, Закоханий, Кюре, Селянин, Адвокат, Менестрель, Францисканець, Дитина, Клерк, Самітник. А.Корвізьє вважає, що саме цей текст, дубльований з гравюри, передував першому зображенню Данс макабр (1424), і дав початок численним варіаціям теми Данс макабр у французькому мистецтві, що будуть різнитися лише кількістю персонажів. З XV століття ілюстровані поеми Данс макабр отримали поширення у Західній Європі, набуваючи місцевого колориту. В Англії вони називалися *Dans of Deat*, в Італії – *Dansa de la morte*, в Іспанії – *Danza generale de la muerte*, у Німеччині та Швейцарії – *Totentanz* (*Todestanz*, *Doten Dantz*) тощо.

У XVII столітті в Англії з'являються цілі серії гравюр, що відтворювали поховальні процесії, які супроводжували тіла королеви Єлизавети, генерала Монка, сера Філіпа Сіднея та інш. Усе це дійство на гравюрах суворо регламентоване та ієрархізоване: кількість кіннотників та піших воїнів, їх субординація, порядок проходження, одяг. У Франції у 1756 році побачило світ видання під назвою «Хронологічний порядок придворної жалоби», що точно відтворював усі деталі жалобного одягу (колір, тип тканини, фасон та ін.) та зачіски, тривалість «великої» та «малої» жалоби. Згадані моменти якщо і не конституалізували жалобу як соціальне явище, то, у будь-якому випадку, сприяли його поширенню. Усі церкви та собори цієї доби вміщували велику кількість надгробків, що являли собою величезні статуї – небіжчик в оточенні членів родини або фігур святих.

В українській бароковій літературі від початку XVII ст. поступово формується система жанрів, що обслуговували сферу смерті. З'являються численні трени, лементи, надгробні слова, епітафії: Д.Наливайко «Лямент дому князів Острозьких» (1602), М.Смотрицький «Лямент на смерть Л.Карповича» (1620), Д.Андрєвич «Лямент на смерть І. Василовича» (1628), «Герби і трени на труні ... Сильвестра Косова» (1658),

К. Сакович «Вірші на жалісний погреб П.Конашевича-Сагайдачного» (1622).

«Вірші на жалісний погреб П.Конашевича-Сагайдачного» належать до жанру панегіричної поезії, разом з тим поєднуючи в собі риси агіографії, ляменту та епітафії. «Вірші на жалісний погреб...» становлять собою декламацію, тобто текстовий матеріал призначений для рецитаційного дійства, що виконувалося публічно. Декламація як правило налічувала від трьох до двадцяти учасників. Структурно твір Касіяна Саковича складається з вірша на клейноди («На герб війська Запорізького»), передмови, яку виголошує сам автор, після чого беруть слово дев'ятнадцять спудеїв, закінчується твір епілогом.

Перша частина твору – декламації 1 – 4 спудея містить роздуми про життя та смерть як основні категорії людського буття. Людське життя є коротким, основними його характеристиками є скороминущість і марнотність. Все, що людина вважає цінним і вартісним у цьому світі не має ніякого значення і ваги: «...багатство, мудрість, слава, сила – все проходить,/ Нічого ся тривалого в мирі не находить» [2, с. 224]. Так само нетривкою і маротною є уся людська істота, її існування: «Човек, як тїнь, сон, трава, як цвіт ув'ядаєт» [2, с. 224]. Смерть постає як явище неминуче – від неї не рятують ніякі ліки, не допоможуть і найкращі лікарі. Вона приходить за велінням Божим і чистим душею має принести спокій і відпочинок після земних трудів. «Одпочинь же в вічнім покою» – з такими словами звертається до гетьмана четвертий спудей-декламатор.

У другій частині твору (декламують 5 – 12 спудеїв) викладено постулати середньовічної науки доброго вмирання – *ars moriendi*, що подаються на прикладах з античної та християнської історії.

Так, щоб не захоплюватися марнотами земного життя і смиренно готувати себе до мандрівки у Вічність, мудрі можновладці різних епох намагалися постійно тримати перед очима образ Смерті. Таким чином у творі з'являється ще один поширений мотив – мотив *temento mori*. Так, володар Єгипту Птолемеї II Філадельф, що заклав Олександрійську бібліотеку, звелів, щоб йому на стіл клали череп, питаючи, чи впізнає він, кому той череп належить, натякаючи таким чином на те, що з часом і царська голова перетвориться на подібний череп.

Коли візантійські імператори після переможних походів входили у місто з тріумфом, до них одразу прямували муляри, пропонуючи їм зразки мармуру, щоб переможець вже зараз міг вибрати собі камінь для надгробку, бо «честь, і слава,/ і багатство проходять, як тїнь, сон і пара» [с. 226]. Взагалі, одним із найпоширеніших способів *temento mori* є готування місця останнього притулку ще за життя героя – фігурує він у декламаціях шостого, сьомого, десятого та одинадцятого спудея. Так, архієпископ Василь Великий, який провадив пишні служби у храмі, що збирали безліч світських та духовних осіб, мав від них велику повагу і шанування. І, щоб не впасти у гріх гордині, звелів ще за життя готувати собі труну. Іоанн Ялмужник теж почав готувати собі труну заздалегідь, проте не закінчував роботи з тим, щоб згадувати про смерть кожного разу, як його питатимуть, чи готова вже труна. Також загадано самітників, які жили у єгипетських скитах, де оселялися в печерах, і перебували там безвихідно, оплакуючи свої гріхи і очікуючи смерті. Таким чином, печера, у якій закривався від світу чернець, вже становила подобу труни, вимурованої для ще фізично живої людини.

Багатство і влада, те, що вивищує у земному житті, – усе це нівелюється смертю. Так, ілюструючи цю тезу, сьомий та восьмий спудеї, переповідають історії римського імператора Севера Люція Септимія та султана Саладдіна. Згаданий імператор спав у труні, проказуючи кожного разу, що прийде час, і чотири дошки замкнуть того, хто на цей момент володіє великим простором. Означивши як ключове поняття – «простір»,

бачимо, що смерть тут несе насамперед зменшення простору, його катастрофічне згортання:

О труно, як же мушу в тобі ся змістити,
Що ся не могу всього світу наситити?
Ти мя замкнеш своїми чотирма дошками,
Котрий тепер владну многими краями.
[2, с. 226].

Великий войовник султан Саладдін, коли захворів на смертельну хворобу, звелів носити по Каїру свою спідню сорочку, проголошуючи, що він є великим можновладцем, що володіє багатством і землями, проте, вмираючи, візьме з собою лише одну сорочку, в якій і буде похований.

Надзвичайною популярністю в бароковому культурно-історичному просторі користувався образ Олександра Македонського. Так, у декламації Саковича його згадано двічі. Як оповідає дев'ятий спудей, Філіп Македонський, батько Олександра, що здобув великі перемоги і підкорив могутніх монархів, щоб марно не пишатися своїм щастям, звелів слугі кожного дня промовляти йому:

Пам'ятай, кролю, же-сь єсть чоловік смертельний,
Прийде час, же будеш в землю погребенний,
Будуть ся кості твої по землі валяти,
Если суть царськії, ніхт їх не буде знати
[2, с. 227].

Згодом Олександр побачив Діогена, який перебирав кістки померлих. На запитання царя, що той чинить, філософ відповів, що шукає голову його батька, але все так перемішано, що неможливо вгадати, де чії руки-ноги: чи убогого, чи багатого, чи вченого тощо.

Дванадцятий спудей ще одну історію за участю Олександра Македонського розгортає у самостійний сюжет. Олександр Великий, шануючи мудрість, пообіцяв одному філософу, що дасть йому все, чого той забажає. Філософ попросив у царя клейнод, охоронну грамоту, якою міг би боронитися від смерті, коли та нагодиться. На що Олександр йому відповів:

Кождий, хто ся уродив, мусить і умерти,
Жаден ся чоловік смерті не может оперти,
Не маш на ню лікарства, не маш і оборони,
З самих царей здирає світнії їх корони,
Не боїться жовнірства, вкруг царя стоячого
З оружієм і стрільбою, його вартую чого,
Але берет зпосродку їх його сплячого,
О смерті своїй барзо мало мислячого
[2, с. 228 – 229].

Слід відзначити, що ремінісценції цього поетичного уривку фактично у вигляді неповної цитати можемо спостерігати у пісні 10-й «Саду божественних пісень» Григорія Сковороди. Закінчивши свою промову, Олександр відмовився давати філософу охоронну грамоту, бо вона все одно його не порятує. У відповіді філософа і полягає ідейний сенс декламації, він вказує Македонському на те, що той є так само смертним, як і усі люди, тому незрозуміло, навіщо йому панування, навіщо намагання підкорити якомога більше народів. На думку філософа, Олександр живе так, ніби і не збирається ніколи вмирати: хоче загарбати усі багатства і шукає «порожньої слави» на цій землі.

Тринадцятий та чотирнадцятий спудеї подають життєпис П. Конашевича-Сагайдачного фактично в канонах жанру агіографії: народження, дитячі роки –

виховання у вірі православної, навчання в Острозькій академії, гетьманування, великі перемоги, зокрема взяття Кафи; діяльність Сагайдачного на релігійних теренах – унія та її наслідки, і, врешті-решт, Хотинська війна, де власне і дістав полководець смертельне поранення. Гетьмана лікували, проте зусилля лікарів виявилися марними, і тоді він почав дбати про здоров'я душі:

Почав далей о душном лікарстві мислити,
Як би од змаз гріховних могл її очистити,
На которую плястри такії прикладав:
Жаль і сльози гойнії за гріхи виливав,
Ку смерті ся од кілька неділь готуючи,
Сповіддю і жалостю гріхи ветуючи
[2, с. 232].

Гетьман готується до смерті, очищуючи душу сповіддю і каяттям, приймаючи церковні таїнства – причастя, соборування, він роздає своє майно на шпиталі, церкви, школи та монастирі. Тут Сагайдачний визнається гідним для наслідування прикладом того, як потрібно зустрічати свою смертну годину: статки, роздані на справи благочесні, а не програні в карти та кості, не розтринькані марно, – є запорукою спокою душі, бо «од всіх повсюду богомолле маєт,/ Затим нех душа його в небі почиваєт» [2, с. 233].

Окремої уваги заслуговує Епілог, побудований у формі монологу-звертання «смертю пораженого» до живих. Ліричний герой розмірковує над проблемою смерті і умирання, пізнавши сутність явища, промовляючи до живих із потойбіччя. Серед висловлених постулатів можна визначити такі:

- усвідомлення смерті як Чужої – жива людина сприймає смерть як те, що відбувається з іншими. Так ліричний герой відзначає, що ніколи не думав про лихі часи. Бачив багато разів, як ховали інших людей, але ніколи не переймався їх долею;

- смерть є тою силою, що змагає все: знищила вона імператора Юстиніана, а разом з ним і премудрого царя Соломона, сильного Самсона, не відкупився від неї багатством Крез, не зміг оборонитися війнством і цар Ксеркс. Перед нею безсила уся запроваджена людиною державницька система: не зважає вона на бурмістрів та їх лавників, писарів та їх писарчуків, на сейм і трибунали, на декрети і кримінали. Смерть вільна забирати того, чий час прийшов, бо таким правом наділив її Бог. Маючи від Бога доручення, косить вона княжат із княгинями, каштелянів із воєводами, підтинає навіть «тверді дуби васанськії» і «кедри ліванськії» (тут можна згадати казку про солдата та Смерть. Солдат, вартуючи біля воріт Царства Небесного, передавав Смерті накази ніби від Бога, щоб гризла вона дуби – молоді, старші і столітні, замість того, щоб морити людей). В гроті Вулкана їй зроблено сокири і вигартовано гострі стріли. Не допоможе від неї славний лікар Гален Клавдій із своїми пігулками, ні інші лікарі з їх препаратами. Не відкупитися від смерті ніяким багатством, не допоможуть в смертний час людині і «скрині з талярами», «шкатулки важкії з португалами».

- ставлення живих до мертвих; страх перед мертвим, бажання відмежуватися від нього. Ліричний герой відзначає, що навіть найближчий приятель не буде терпіти його по смерті у своїй оселі, і не заспокоїться поки той не буде погребений. Акцентуються натуралістичні, відразливі подробиці тих процесів, що супроводжують смерть: процеси гниття, розкладання, тління тощо: «...если ся мя доткнет своєю рукою,/Внет її миєт, як од смердячого гною», «Тіло зась в землі будет од червії точено,/ Которое розкошне тут било тучено» [2, с. 237 – 238].

- готовність прийняти смерть кожної хвилини. Для цього потрібно провадити чесне і побожне життя, тоді можна заслужити Царство Небесне.

Таким чином ідейно-тематичний зміст української барокової поезії кінця XVI – початку XVII ст. у філософському аспекті визначається її християнізмом, ґрунтується на уявленні про дочасність і короткочасність людського життя на «цьому світі», яке передує вічному існуванню душі на «тому світі»; на переконанні в облудності «цього світу» і статечності «того світу», в тому, що земне життя є випробовуванням справжньої цінності людської душі. Тривалість часу, відведеного на це випробування, для випробовуваного невідома. Смерть може перервати іспит у будь-яку мить. Смерть є момент звільнення духу з кайданів плоті, а тому спокійно дивиться на смерть та людина, яка думає про вічність. Навпаки, боїться смерті той, хто захоплюється земними насолодами і радощами.

Список використаної літератури

1. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры / А. Я. Гуревич. – М.: Искусство, 1984. – 350 с.
2. Українська література XVII ст.: Синкрет. писемність. Поезія. Драматургія. Белетристика / Упоряд., прим. і вступна стаття В. І. Кречотеня; ред. тому О. В. Мишанич. – К.: Наук.думка, 1987. – 608 с.
3. Хейзинга Й. Осень Средневековья: исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах / Й. Хейзинга; сост. и пер. с нидерландского Д. В. Сильвестрова. – 4-е изд. – М.: Айрис-пресс, 2004. – 539 с.
4. Чижевський Дмитро Історія української літератури / Дмитро Чижевський. – К: Видавничий центр «Академія», 2003. – 568 с.

Стаття надійшла до редакції 19 березня 2012 р.

I. Melnychuk

MACABRE IMAGE AND MOTIFS IN UKRAINIAN BAROQUE POETRY XVI - XVII CENTURY

The article deals with a number of typical European Baroque art motifs and images associated with the ideological concept of ideas about life and death that emerged in the era of social and political instability that accompanied the Reformation and counterreformation processes. Discourse macabre reflected in Ukrainian baroque poetry XVI – XVII century.

УДК 821.111

О. О. Порядна

ЗНАЧЕННЯ ПЕРЕКЛАДАЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ І. ФРАНКА В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРНІЙ ПОЛІСИСТЕМІ

У статті пропонується огляд багатоаспектної перекладацької діяльності І. Франка, його підходи щодо значення перекладених творів для української мови, літератури та культури. Основна увага зосереджена на обґрунтуванні значущості творчого доробку І. Франка на основі рецепції наукових поглядів численних дослідників. Окреслено можливі шляхи подальшого дослідження.

Ключові слова: переклад, літературна мова, культура, діяльність, націєтворчість.

Художній переклад давно став важливою складовою у розвитку української літературної полісистеми, суспільно-естетичної свідомості, потужним чинником взаємодії літератур і культур, що здійснюється не тільки на рівні пізнання особливостей культури іншого народу, а й на рівні взаємовпливу та взаємопроникнення

проблематики, стилів, жанрів.

Перекладна творчість І. Франка вражає своєю масштабністю, глибиною та розмаїттям, адже вона охоплює історію, теорію, методику, редагування та критику перекладів, популяризаторську діяльність та дослідження іноземних літератур.

Більшість провідних учених, зокрема О. Домбровський, Г. Вервес, І. Журавська, Г. Коновалов, І. Дорошенко, Ф. Арват, М. Возняк, Р. Зорівчак, М. Стріха, Т. Шмігер, В. Матвійшин та багато інших, займалися питанням перекладацької діяльності І. Франка й у своїх дослідженнях неодноразово наголошували на досягненнях письменника, які вдалося йому зробити у цій сфері. **Актуальність** дослідження зумовлено потребою комплексного дослідження перекладацької діяльності І. Франка, урахуваючи історичну добу, в якій жив і творив автор, з метою осмислення значення його творчості в українській полісистемі.

Метою статті є узагальнити результати попередніх досліджень, актуалізувати думки науковців щодо особливостей багатоаспектної перекладацької діяльності І. Франка.

І. Франко був поліглотом, оволодівши п'ятнадцятьма мовами, розпочав працювати над перекладами ще гімназистом старших класів і не покидав цієї справи аж до останніх днів життя. Він невтомно перекладав чужоземну літературу, починаючи від шумеро-вавілонської до декаденської, від давньоіндійського епосу до європейського Середньовіччя, від античної літератури до сучасного йому натуралізму. Для І. Франка перекладацька діяльність була важливим засобом зближення народів, взаємозбагачення і розвитку їхніх культур. Але перекладач виступає не лише як просвітитель, він намагається познайомити українську громадськість з політично актуальними творами.

В англійській статті «Ivan Franko – a translator of German literature» («Іван Франко – перекладач з німецької літератури») професор Л. Рудницький, шукаючи відповіді на запитання про значну кількість перекладів, знаходить пояснення в тому, що І. Франко, знавець багатьох іноземних мов, був обізнаний із шедеврами світової літератури і перекладав їх з художньо-естетичних мотивів, щоб поділитися цими скарбами зі своїм народом. Поет усвідомлював, наскільки обмеженим був світогляд його земляків і намагався розвинути їхній інтелект за допомогою перекладів [1, с. 144]. Насамперед І. Франко розглядав переклад як націєтворчий чинник, він був переконаний, що становлення української нації, розвиток мови та культури в усій її цілісності можливі лише на певному культурному рівні.

О. Білецький високо оцінював перекладацьку діяльність І. Франка, порівнював навіть масштабність його творчої спадщини з досягненнями відомих зарубіжних митців: «Якби зібрати всі переклади Івана Франка (закінчені і незакінчені), вийшла б колосальна антологія світової поезії <...>. Це було б щось більше, ніж знаменитий в свій час збірник Гердера “Голоси народів”, і не менше, ніж величезна робота в галузі поетичних перекладів Я. Верхліцького, відомого чеського поета ХІХ сторіччя» [2, с. 163].

М. Москаленко також є одностайним у своїх поглядах з О. Білецьким, він зазначає, що «місце Івана Франка в історії українського перекладу унікальне. Мабуть, ніхто не вклав більше від нього енергії та праці у справу художнього відтворення українською мовою багатьох скарбів літератури і фольклору різних епох та народів» [3, с. 175]. Окрім цього дослідник говорить про інформаційно-просвітницьку мету перекладача, яка була невід'ємною від культуротворчої мети, усе це визначає потужні зусилля І. Франка як майстра слова, подвижника, першовідкривача.

Ф. Арват розглядає історичне значення діяльності Франка-перекладача. На його думку, письменник утвердився в цій галузі як новатор, першовідкривач нових шляхів у розвитку художнього перекладу. Діяльність І. Франка являє собою істотну цінність для

теорії та практики перекладу, оскільки предметом вивчення є не тільки його теоретичні настанови, але і його власні переклади [4, с. 7].

Діяльність І. Франка в царині художнього перекладу є предметом досліджень і сучасних вчених. Л. Григор'єва стверджує, що «за обсягом перекладених творів народів світу різних епох І. Франко взагалі не мав собі рівного перекладача у жодній літературі» [5, с. 43].

Дослідниця О. Хрустовська зазначає, що «Франко через переклад прилучив твори шістдесятьох письменників світу до української літератури» [6, с. 56]. Це є втіленням його послідовної і цілеспрямованої програми європеїзації української культури, яка мала на меті залучення українського читача до тем, моделей, окремих жанрів світового літературного процесу. Його програма європеїзації фактично була підпорядкована важливому культурологічному чиннику і ґрунтувалась лише на інформативному насиченні, а зовсім не на насадженні зарубіжних культур на терени національних традицій.

Перекладацьку діяльність І. Франка потрібно розглядати в контексті доби, слід ураховувати цілий ряд тодішніх несприятливих чинників: відсутність літературних норм української мови, нечисленність українського читача, значне – практично на сто років – відставання української літератури від інших у галузі перекладацтва (якщо російський досконалий переклад Шекспірового «Короля Ліра», здійснений М. Гнідичем, датується 1809 р., то український переклад П. Куліша побачив світ аж у 1902 р.).

Складна мовна ситуація склалась після появи Валуєвського циркуляру 1863 р. та Емського указу 1876 р., метою яких було заборонити друкування українською мовою оригінальних і перекладних творів, за винятком історичних документів і художніх творів, які дозволялося друкувати тільки російським правописом і після розгляду рукописів у Головному управлінні у справах друку.

Існування двох літературно-мовних традицій, зокрема на Галичині, де постійно не стихали мовні суперечки між «народовцями» і «москвофілами» між прихильниками «фонетичного» та «етимологічного» правопису, де була сильною і живою діалектна мова, тісні контакти з іншими, слов'янськими і неслов'янськими, мовами, мало певний вплив на І. Франка щодо єдності літературної мови.

У рецензії на переклад «Фауста» Гете, зроблений І. Франком, М. Драгоманов з гордістю наголошує, що за допомогою перекладацької діяльності митець має довести унікальність, винятковість рідної, а ніяк не відрубність та меншовартість, і тим самим відкрити шлях до свободи: «Перекладачу І. Франку належить честь доказати московським націоналістам, а разом з ними і всім великоруським літераторам, що українська мова за багатством, витонченістю і гнучкістю форм не поступається ні одній із сучасних літературних мов слов'янства <...>. Це не мова простолюду тільки, як стверджують московські неуди, а мова всієї нації, політичне майбутнє якої ще впереді» [7, с. 145].

Для І. Франка перекладацька діяльність була не тільки важливим засобом зближення народів, взаємозбагачення і розвитку їх культур, але й ствердження єдиної загальнонаціональної літературної мови. Митець виходив з того, що мова є важливим об'єднуючим, консолідуючим чинником будь-якої нації. Для тогочасної України, яка впродовж кількох століть була поділена і входила до складу різних держав, проблема літературної мови, спільної для всіх українців, була особливо актуальною і значущою. Літературну мову І. Франко вважав «репрезентанткою національної єдності».

О. Білецький зазначав, що «діяльність Франка і як перекладача, і як оригінального автора вцент розбила теорію літератури «для хатнього вжитку». Саме він прорубав для українського народу «вікно», але не стільки в Європу, а й в усі сторони світу» [2,

с. 163].

До І. Франка така галузь культури, як переклади художніх творів українською мовою, не ґрунтувалась на наукових засадах, теоретичним основам увага фактично не приділялась. Перекладанням займалися окремі письменники, вибір творів був випадковим, і, очевидно, ці переклади мали безліч хиб і недоліків, вони не могли становити щось цінне в українській літературній полісистемі.

Ще в 1929 р. О. Білецький у статті «Перекладна література в Україні» вказував на важливість видання творів світової літератури українською мовою. Автор дав характеристику перекладацької діяльності на Україні, де зазначає, що починаючи з І. Котляревського та П. Гулака-Артемівського в українській літературі встановилась традиція комедійно-травестійного переосмислення творів світової літератури, що нічого спільного не мало з художнім перекладом. У цій статті він також визначає вагомe місце й значення І. Франка як перекладача для української літератури та культури.

О. Домбровський теж високо оцінював перекладацьку діяльність І. Франка, зокрема він висловився про працю «Дещо про штуку перекладання» так: «Ця робота Франка є не стільки практичним порадиником для перекладачів, скільки справжньою теорією перекладу, створеною на основі його довголітньої перекладацької практики та творчих шукань у повному погодженні з його світоглядом та літературно-теоретичними поглядами» [8, с. 308]. Слід зауважити, що створена І. Франком теорія перекладу ще не проаналізована повною мірою, не досліджені його теоретичні принципи в практичній перекладацькій діяльності.

Не менш важливим завданням І. Франко вважав популяризацію української літератури. Він популяризував твори українських письменників поза національними кордонами, відтворюючи польською та німецькою мовами поезію Т. Шевченка. Низку власних творів І. Франко написав польською мовою (повість «Лель і Полель», деякі образки з життя «робучого люду»), німецькою («Галицька історія сотворення світа»).

Із самого початку своєї перекладацької діяльності І. Франко виступає як просвітитель, сприяючи виданням творів світової літератури українською мовою. Наприклад, митець працював над створенням збірки «Думи і пісні найзначніших європейських поетів», що вийшла у виданні «Дрібної бібліотеки» у 1878 р., яка містила твори І. Гете, Г. Гейне, М. Лермонтова, П.-Б. Шеллі, Г. Гервега та ін.

У тій самій серії «Дрібна бібліотека» вийшли сповідання Еркмана-Шатріана під назвою «Повісті Еркмана-Шатріана», куди увійшли «Добрі давні часи», «Бесідники нашого села» і «Виховання феодала» у перекладі І. Релея (під псевдонімом Розмарин), «Пастка» Е. Золя в перекладі О. Рошкевич, «Каїн» Байрона, а також «Війна за волю» Г. Іванова (Г. Успенського) в перекладі І. Франка [9, с. 17].

Діяльність Франка-перекладача тісно пов'язана з іншим не менш важливим аспектом – його редакторською діяльністю. Ця тема ще й досі недостатньо досліджена науковцями, оскільки мало перекладознавців мали змогу працювати над рукописами. Мабуть, найглибше вивчав цю тему Я. Гординський, який, опрацювавши рукописи П. Куліша драм Шекспіра та зіставивши їх з першодруками, дійшов висновку, що І. Франко вніс близько шести тисяч різних правок [10, с. 42].

І. Франко працював над редагуванням перекладів, здійснених М. Старицьким, С. Руданським, А. Кримським, П. Кулішем, П. Ніщинським, О. Маковесем, А. Крушельницьким, О. Шухевичем та ін. Ураховуючи те, що в епоху І. Франка перекладознавство як наука лише починало зароджуватись, йому доводилось обмежуватись рецензіями й передмовами, де він нагадував колегам елементарні речі, наприклад, перекладач повинен добре знати і мову, з якої він перекладає, і мову, на яку він перекладає.

І. Дорошенко зауважив: «рецензія була тим жанром, що започаткувала діяльність І. Франка-критика» [11, с. 170]. Діяльність І. Франка в галузі критики перекладів покликана боротись з негативними тенденціями та методами.

У статті «Дещо про штуку перекладання» І. Франко схвалює й дає високу оцінку багатьом перекладам із зарубіжної літератури українською мовою, зокрема це переклади С. Руданського («Іліада»), П. Ніщинського («Одіссея»), В. Самійленка («Тартюф» Мольєра), М. Старицького (із сербських дум і пісень).

В усіх своїх дослідженнях, пов'язаних з перекладами та вивченням зарубіжних літератур, І. Франко завжди користувався методом історичного аналізу, він розглядав кожне літературне явище у зв'язку з епохою і суспільством.

Найбільшою заслугою І. Франка С. Смаль-Стоцький уважав те, що він європеїзував українську літературу: «Із некультурного пустиру під його умілою, дбалою і старанною рукою зробився на наших таки очах чудовий парк. Франко – європеець в нашій літературі» [12, с. 19].

Такої ж думки був і О. Колесса, він стверджував, що І. Франко увібрав у себе всі знання європейської літературної критики та історії літератури від Н. Буало, Г. Лессінга, І. Тена, Ж. Леметра, Е. Геннекена, А. Геттнера, В. Белінського, М. Добролюбова, М. Михайлівського та ін. і це йде в нього «у парі із незвичайно багатим знанням європейських і орієнтальних літератур» [13, с. 263].

Зробивши загальний огляд величезної перекладацької спадщини І. Франка, слід зазначити, що достеменно невідомо, якій з іноземних літератур у галузі перекладознавства він надавав перевагу. На сьогоднішній день учені одноставно стверджують, що проблема «Іван Франко і російська література» належить до найбільш детально вивчених. Її досліджували М. Возняк, М. Пархоменко, І. Заславський, Ф. Погребник, Н. Крутикова та ін. Багато літературознавців стверджують, що І. Франко захоплювався російською літературою більше, ніж іншими. У передмові до «Нарисів про світогляд Івана Франка» М. Возняк висвітлює два основних джерела, які сприяли створенню світогляду І. Франка, надихали й давали йому ґрунт для нових ідей. По-перше, це праці класиків марксизму, які митець перекладав українською мовою для популяризації серед українського народу, а, по-друге, це передова російська культура. Безперечно, таке твердження неоднозначне і навіть дещо хибне, оскільки світогляд І. Франка формувався під впливом світової літератури, науки та культури. Якби І. Франко обмежився б тільки двома зазначеними вище джерелами, то його світогляд не був би таким різноманітним. Прикладом тому можуть послугувати не тільки його переклади, критичні статті, але й доповіді, виступи, висловлювання у спілкуванні.

Хоча, дійсно, не можна заперечувати той факт, що І. Франко виявляв інтерес до російської літератури і цікавився творами, що ідейно-тематичним спрямуванням імпонували йому, – це насамперед твори російських революційно демократичних письменників. З його листів до М. Драгоманова дізнаємось, що письменник зачитувався творами Л. Толстого, І. Тургенєва, М. Гоголя, М. Пом'яловського, М. Чернишевського, О. Герцена та ін., проте найбільшої уваги І. Франко приділяв О. Пушкіну.

Проте інші вчені вважають, що саме німецька література була тією літературою, яку І. Франко любляв найбільше. Митець захоплювався творчістю Й.-Ф. Гете, Ф. Шіллера, Г. Гейне, Н. Ленау, Ф. Фрейліґрат, Г. Гервега, Л. Брахман, Г. Келлера, К. Мейєра, Д. Лілієнкрона. Питанням зв'язків І. Франка і німецької літератури займались О. Маковей, В. Коптілов, Я. Ярема, Б. Бендзавр, Л. Осовецька та ін. Але найвагомий внесок у цій проблемі було зроблено Л. Рудницьким, який подав результати свого дослідження в монографії «Іван Франко і німецька література» (1974). У розділі цієї монографії «Німецька мова та література у творчості Івана Франка» автор

вказує, що у Франковій прозі, поезії, листах та статтях є численні згадки про німецьких письменників, філософів та культурних діячів. Також у своїй творчості І. Франко застосовує багато крилатих висловів з німецької мови, прислів'їв, поодиноких слів й речень. Безумовно не можна заперечувати той факт, що І. Франко проявляв неабиякий інтерес до німецької літератури протягом усього життя, проте чи можна однозначно стверджувати, що саме цій літературі митець надавав перевагу? Щоб дати відповідь на це питання потрібно, по-перше, звернути увагу на соціально-політичні умови, у яких жив і творив І. Франко: жителям Галичини, яка перебувала у складі Австро-Угорської імперії, примусово впроваджували вивчення німецької мови, а серед галицької інтелігенції була наявна поверхова обізнаність з німецькою літературою. Тож зв'язок українського письменника з німецьким світом, літературою й культурою є досить очевидним й органічним. По-друге, велика кількість перекладів з німецькомовних джерел зумовлена ставленням самого І. Франка не тільки до німецької літератури, але й до німецького народу: на його думку, цей народ, як жоден інший упродовж своєї 2000-літньої історії досяг у найрізноманітніших галузях науки, мистецтва і красного письменства таких успіхів, зрівнятися з якими не може «ні одна нація новочасного світу» [14, с. 23]. Беручи до уваги ці факти, можна припустити, що дійсно німецька література відіграла особливе місце у житті та творчості І. Франка.

А от М. Черемшина вбачав найулюбленишими письменниками митця представників англійської літератури – В. Шекспіра та Дж. Байрона. Оскільки на думку І. Франка «від сих двох велетнів зачинається взагалі література» [15, с. 283]. Питанням перекладів і зв'язків митця з англійською літературою займалися Д. Дорошенко, М. Шаповалова, І. Журавська, В. Річ, Е. Новосядла та ін.

Як бачимо, вчені не можуть дійти згоди й надати переконливих висновків. Гіпотетично припустимо, що мабуть і сам І. Франко не зміг би точно дати відповідь щодо власних вподобань, адже перекладач і дослідник іноземних літератур був перш за все людиною, якій властиве еволюціонування поглядів, зміна світогляду та світосприйняття. Не слід також забувати про вплив політичних, соціальних, економічних факторів, які безпосередньо були пов'язані із вибором творів світової літератури для перекладу.

І. Франко був різносторонньою людиною, як дослідник іноземних літератур завжди уважно стежив за розвитком громадської думки в зарубіжних країнах, постійно інформував українського читача про найкращі досягнення світової літератури і культури. Недарма одним з його критеріїв, який він висував перекладачам, був «фаховість», згідно з цією вимогою перекладач повинен бути добре ознайомлений з тією галуззю знань, яку перекладає.

Діяльність корифея української літератури в галузі перекладознавства ґрунтувалась на прогресивних ідеях і принципах. Упродовж усього свого життя він перекладав й популяризував найкращі досягнення світової літератури, постійно підтримував спільні для літератур всіх країн світу ідеї прогресу, правдиве відображення життя, служіння інтересам народу.

І. Франко осмислював процес європеїзації української літератури як запоруку її інтеграції у світовий контекст та пов'язував освоєння кращих літературних інонаціональних здобутків насамперед з перекладом.

У рамках дослідження було оглядово розглянуто перекладну творчість І. Франка як організовану художню цілісність, проте це питання ще не вивчено як слід і потребує подальших розвідок.

Список використаної літератури

1. Rudnytzky L. V. Ivan Franko – a translator of German literature / L. V. Rudnytzky // The Annals of the Ukrainian Academy. – 1984. – Vol. 6. – P. 143–150.

2. Білецький О. І. Світове значення Івана Франка / О. І. Білецький // Вінок Івану Франкові. Збірник. – К.: Радянський письменник, 1957. – С. 161 – 167.
3. Москаленко М. М. Нариси з історії українського перекладу / М. М. Москаленко // Всесвіт: Незалежний літературно-мистецький та громадсько-політичний місячник. – К., 2006. – № 5–6. – С. 174 –194.
4. Арват Ф. С. Іван Франко – теоретик перекладу (лекції із спецкурсу: «З історії Українського перекладу») / Арват Ф. С. – Чернівці: Чернів. дерд. ун-т., 1969.– 38 с.
5. Григор'єва Л. М. Погляди І. Франка на переклад та його перекладацька діяльність в аспекті ксенології / Л. М. Григор'єва // Вісник Харк. держ. ун-ту. – № 390: Актуальні проблеми теорії комунікації та викладання ін. мов. – Харків, 1997. – С. 43 – 46.
6. Франко І. Додаткові томи до Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – К., 2008. – Т. 51. – 987 с.
7. Драгоманов М. П. Гете и Шекспир в переводе на украинский язык / М. П. Драгоманов // Літературно-публіцистичні праці: У 2-х т. – К.: Наук. думка, 1970. – Т. 2. – 594 с.
8. Домбровський О. А. Іван Франко – теоретик перекладу / Домбровський О. А. // Іван Франко. Статті і матеріали. – Львів: Вид-во Львів. ун-ту, 1958. – Вип. 6.– С. 306–331
9. Журавська І. Ю. Іван Франко і зарубіжні л-ри / І. Ю. Журавська. – К.: Академія Наук, 961. – 380 с.
10. Зорівчак Р. П. Внесок І. Франка в розвиток перекладознавчої думки в Україні / Зорівчак Р. П. // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: матеріали Міжнар. наук. конф. – Львів: Світ, 1998. – С. 41–46.
11. Дорошенко І. І. Іван Франко – літературний критик / Дорошенко І. І. – Вид-во Львівського ун-ту, 1966. – 210 с.
12. Смаль-Стоцький С. Й. Характеристика літературної діяльності Івана Франка / С. Й. Смаль-Стоцький. — Львів : З друкарні Діла, 1913. — 20 с.
13. Колесса О. М. Наукова діяльність Івана Франка / О. М. Колесса // Літературно-науковий вісник. – 1913. – Т. 63. – Кн. 9. – С. 263–267.
14. Рудницький Л. В. Іван Франко і німецька література / Л. В. Рудницький. – Мюнхен: Logos, 1974. – 226 с.
15. Черемшина М. Фрагменти моїх споминів про Івана Франка // Спогади про Івана Франка ; упорядкування, вступна ст. і примітки М. Гнатюка. – Л. : Каменяр, 1997. – С. 283.

Стаття надійшла до редакції 4 квітня 2012 р.

О. Poryadna

THE VALUE OF I. FRANKO'S TRANSLATIONAL ACTIVITY IN UKRAINIAN LITERARY POLYSYSTEM

The article offers an overview the variety of I. Franko's translational activity, his approaches to the value of translated works for the Ukrainian language, literature and culture. The main focus is concentrated on significance of the creative works of I. Franko's activity, based on the reception of scientific views of many researchers. The possible ways of further researches are also outlined.

УДК811.162.1'255.4(045)

К. Р. Рикев

МИЛОШ: БОЛГАРСКИЕ КОНТЕКСТУАЛИЗАЦИИ

В статье приводится размышление о смысле и возможных интерпретациях

термина «мировой автор» посредством анализа присутствия в современной болгарской культуре лауреата Нобелевской премии Чеслава Милоша. Болгарские переводы и критические обзоры работ Милоша демонстрируют яркий художественный и интеллектуальный контекст, в некоторых случаях затрагивают конкретные национальные и культурные вопросы. Главный вывод статьи в том, что неожиданный вклад Чеслава Милоша, который породил дебаты по поводу сакральной функции болгарского языка, доказывает его «мировой» статус.

Ключевые слова: *мировой автор, болгарский контекст, автоинтерпретация, переводческая интерпретация.*

Действительно, несмотря на то, что фраза «мировой автор» не получила широкое признание среди профессиональных литературных критиков, она проникла в современный язык массовой культуры. Коммерческие показатели и популярность стали аргументами, чтобы кого-то объявить художником мирового класса. Сегодня, конечно, достаточно так называемого «субъективного фактора» в распределении таких оценок, особенно в гуманитарных науках, но дать хотя бы элементарное научное обоснование классификации «мировой» нужно искать надежную опору в конкретной культурной среде. Перефразируя известную фразу «думай глобально, действуй локально», одним из возможных вариантов «Милош – мировой писатель» является подтверждением его авторитетного присутствия в болгарском контексте. Что же делает Милоша действительно очень значимым для нас, близких национальной точке зрения и дающих его творчеству жизненные импульсы, которые стимулирует болгарская культурная авторефлексия?

Следует отметить, что в болгарском словесном пространстве Чеслав Милош появляется только после 1989 года. К сожалению, по очевидным причинам его довоенный дебют и, особенно, его стихи 60-х и 70-х годов были малоизвестны в Болгарии до настоящего времени. Даже после получения Нобелевской премии в 1980 году, Милош еще десятилетие будет практически полностью исключен из официальной родной литературной жизни. Конечно, его опосредованное присутствие, благодаря некоторым печатным работам на других языках, дискуссиям о его значении в средствах массовой информации, неоспоримо, но так или иначе масштабное появление Чеслава Милоша на болгарском горизонте произошло только в годы переходного периода. Это позднее вступление, естественно, приводит к ускоренному освоению болгарскими читателями текста польского авторитета – не так много зарубежных авторов, высокой литературы, у которых за последние 2 десятилетия вышло три книги и в ближайшее время предстоит издание избранных произведений в пяти томах (здесь опускаю внушительное количество опубликованных в сборниках и специализированных печатных изданиях отдельные его стихотворения, эссе и критические портреты о Милоше).

Смотря исторически, польская литература за послевоенный период получила очень высокий авторитет в Болгарии, а также были случаи, где она выступала в качестве примера для развития отечественной словесности. Есть два автора, которых в ряду русских, французских, немецких и англоязычных писателей мы можем с уверенностью определить как ключевые в сравнении болгарской традиции с европейской – Адам Мицкевич и Генрих Сенкевич. Во-первых, достаточно упомянуть лишь тот факт, что его крымские сонеты, не самые представительные из его произведений, присутствуют на болгарском языке в многочисленных переводах, отражая общий процесс адаптации наших рецептивных моделей восприимчивых к великому искусству. Лично я считаю, сонеты Мицкевича давно стали совершенно болгаризованными, благодаря болгарской школе по сопоставлению эстетических и

мировых вкусов, где оставили свой след в переводе-интерпретации Вазов, К. Христов, Л. Стоянов, Дора Габе, Стоян Бакырджиев [см. 6] ... Аналогичная ситуация и с красноречивым Сенкевичем, чей перевод на болгарский язык с названиями, которые отличаются от оригиналов, могут быть предметом серьезного отдельного исследования. Сенкевич постоянно болгаризировался из-за его популярности среди так называемых «простых читателей», – бесспорный факт, что первый польский писатель, лауреат Нобелевской премии стал мощным фактором привлечения студентов (конечно, в основном мужчин) на польскую филологию славянского факультета Софийского университета в течение нескольких десятилетий (конечно, сегодня эта тенденция ушла). Чрезвычайно красноречивым доказательством неожиданной и, конечно, незапланированной популярности Сенкевича в стране стал обзор, опубликованный в конфиденциальном Бюллетене (I) СБП (Союз болгарских писателей) в 1974 году, согласно которому этот поляк более читаем, чем Боккаччо, Толстой, Диккенс, Гюго, Достоевский, Бальзак ...

В конце прошлого и начале этого века происходит превращение Чеслава Милоша уже польского классика и международного авторитета в значимую фигуру болгарской культуры. В отличие от предшественников, своих соотечественников, которые появились в стране в русских переводах и оригиналах, Милош печатается со значительным опозданием и не только в переводе с польского (отдаю здесь должное деятелям родной полонистики), но и на английском, что закономерно, учитывая биографию писателя и резкую переориентацию отечественной культуры в последние годы. Подобно Мицкевичу и Сенкевичу, его тексты уже имеют несколько переводов – в частности, его небольшие по объему стихотворения получили в переводе несколько интерпретаций. Они наиболее показательны, как в авторедакции Милоша (так как автор лично делает перевод с польского на английский язык уже в зрелом возрасте), так и в творческой рефлексии болгарских переводчиков с использованием оригинальных и / или более поздних версий переводов автора на английский и другие иностранные языки. Прекрасный тому пример раннее стихотворение *Среща* (II), написанное еще в Вильно в 1937 году, которое впервые появилось на болгарском языке в мини-антологии Николая Георгиева *Три польских поэта* в 1997 году [5, с. 7] (III). Два года спустя эта же *Среща* появилась в переводе Кати Митовой в книге Войцеха Карпинского [3, стр. 214]. Привожу эти детали, потому что милошевский текст завершается кратким стихом-шуткой, что в оригинале звучит «*Nie z żalu pytam, ale z zamyślenia*». Несколько десятилетий после создания появляется текст перевода Милоша и Лилян Вали на английском языке, где фразе дали несколько иную форму: «*I ask not out of sorrow, but in wonder*». И теперь появление разночтений между оригиналом, его автоинтерпретацией Милоша и переводом Н. Кынчева (непонятно с какими из вариантов текста он был знаком, переводя его на болгарский язык) определили стремления энтузиаста, знатока и пропагандиста польской культуры актера Богдана Глишева и помогли задуматься о милошевском *Среще*, его настоящем и возможном будущем переводе. В двустороннем и-меил нападении самая атакуемая точка именно финальное «*z zamyślenia*» и возможные варианты на болгарском языке. Естественно, мы предложили свои решения загадки (к «*мисля си*» К. Митовой было добавлено «*чудя се*», «*питам се*», «*в размисъл*», а ожидаемый консенсус не найден). Споры охлаждаются признанием философской точки зрения, что неизбежно будут изменения и не один из болгарских переводов этой фразы не станет образцом. В результате Милош-переводчик самого себя был заподозрен в заговоре против себя молодого, так в английском «*in wonder*» представляется факт подавления собственного философского горизонта ради (я думаю – это возрастное) жизнерадостного «*чудене*», загадка бытия. На следующей неделе был предложен польский оригинал и английский авторский перевод для обсуждения среди студентов-

полонистов, которые, конечно, настаивали на своей собственной версии перевода и легком решении этой головоломки. Наконец у меня сложилось впечатление, что Милош действительно непереволим, неуловим, как сама поэтическая загадочность. Радостно убедиться, что ограничение свободы, действительно небольшие дилеммы и многообразие их решений болгарским контекстом превращает Чеслава Милоша в писателя, активно стимулирующего развитие собственного творчества в иноязычном, специфически национальном, совершенно разном контексте. Существование такой непереволимости превращает автора в принципиально значимую фигуру с международной славой в отличие от национального художника, невольно оставившего свой след в неожиданных интеллектуальных процессах. Это доказательство того, что теоретические клише из-за потерь в переводе на практике означают «*национализиране*» вопроса мировой величины, выходящей за рамки частной структуры в иное культурное пространство и время. Другими словами, чтобы подтвердить статус глобального автора, его «*svetovnost*» следовало бы ограничить рамками отдельной культуры, активным представительство в ней, которое должно быть разным, но не нарушить и в результате подтвердить изначальную и «*универсалната*» рецепцию автора.

С другой стороны, представление Ч. Милоша в предисловиях, антологиях и сносках необходимо выделить значительные неизбежно замалчиваемые якобы «*подремните*» достоинства, так постепенно кристаллизуется канонический образ автора с его ключевыми идеями и работами. Одним из наиболее распространенных упущений в изучении аспектов его творчества является игнорирование того, что Милош много лет занимался переводом библейских текстов с еврейского и греческого языков (IV). Я убежден, что рассмотрение этой части наследства автора будет особенно плодотворным в болгарском контексте. Интересны не только обсуждения художественных, стилистических или теологических аспектов перевода, но и сам факт того, что такой уважаемый поэт предпринял это грандиозное начинание. Да, в польской культуре, возможно, – и в XVI веке, и в наше время – один *par excellence* поэт специализируется на переводах священных текстов, именно, в качестве светского авторитета и носителя эстетической меры. С попыткой Милоша создать современный польский Псалтырь связано желание вместо непригодного для использования в священных писаниях современного языка создать польский язык «*висок, възвишен и същевременно прост и стегнат*» [10, с. 39]. Именно здесь стоит обратить внимание на возможность перевода сакрального на современный живой язык: то ли попытку адекватно (если не полностью) адаптировать древний текст к текущей языковой и культурной ситуации нации, что в присутствии нескольких других переводов на один язык скрывает больше рисков, чем возможностей для успешного результата. Желание сознательно отступить от живой словесной практики с целью добиться одного, чтобы специально создать достойное и эстетичное, между прочим, подписанное личностью с широко известной словесной эрудицией и мастерством переводчика, дает спорные результаты даже в случае Милоша. Вопреки доброжелательным или только восторженным отзывам об этой работе в современной Польше, его переводы Библии принимаются скорее как авторский вариант, а не надежный «*еквивалент*» священного слова.

Я хотел бы предоставить эти факты, относящиеся к Чеславу Милошу, в контексте современной болгарской дискуссии о существовании священного или возвышенного языкового регистра в церковнославянском языке. Потому что высокая оценка этой связи в данном контексте представлена голосами «за» замену церковнославянских богослужебных текстов на качественно новый болгарский перевод (V). Эти голоса говорят о всенародной тенденции к большей доступности священной сферы в повседневную жизнь, что привело бы к снятию старомодных (и практически

совершенно непонятных обычному потребителю) церковнославянских форм и замене их *«разбираемы»*, *«по евангелски»* широкодоступными словами болгарского языка, что вызвало опасение в самых престижных институтах в ходе обсуждения отечественными профессорами и теологами. Зарубежный опыт в этой области показал, что при создании одного свободного (хотя необязательно) перевода священного текста неизбежно возникают вопросы о стилистической адекватности, архаизации, эстетическом воздействии, буквальности и метафоричности в новом тексте.

Действительно, в библейских переводах Милоша следует отметить, что современный поляк, не знающий древних сакральных языков, таких как церковнославянский, а близость между польским языком XV, XVI веков и современным намного больше, чем в болгарской действительности. С другой стороны, в своей работе Милош не может игнорировать тот факт, что польские переводы библейских текстов, содержащие аспект, который может быть изображен в качестве самостоятельного поэтического перевода и как парафраз в стихах и прозе некоторых священных книг сделанные рядом авторов, сделан еще в Ренессансе Николаем Реем и Яном Кохановским. Факт того, что статус поэзии в западной традиции изначально высокий, высочайший, до определенной степени сакрален (даже в теорию был внесен глобальный вклад поляком Мачей Казимиром Сарбевским в XVII веке), создает дополнительные трудности в переводе библейских книг людям, которые понимают ответственность, которую несет поэт перед нацией и человечеством. Стоит подчеркнуть, что в прошлом, когда такие переводы являлись верными древнему оригиналу и требованиям церкви соблюдать канон, авторы декларативно отображали ее колебания при согласовании старинной меры поэтического (часто символизируют муз или Аполлона) с преданностью *«чистым»* библейским истинам.

Болгарский контекст переводов Библии, в свою очередь, содержит еще одну важную особенность – дело как раз в церковной традиции, стоящей как промежуточное звено между *«сакрализацией»* Старого и Среднего болгарских языков, с одной стороны, и современного, с другой стороны. Призывы к демократизации церковной жизни, доступности богослужения для всех христиан, сильные и даже смелые версии новоболгарских переводов, содержащие непонятные или искусственные формы-реликты на церковнославянском языке, рано или поздно приводят к необходимости стилизации и вторичной архаизации *«иначе коректните»* новых переводов. В этом смысле опыт с переводом Чеслава Милоша может снова поднять вопрос, в какой степени имеет смысл отказываться от традиции, которую мы имеем и которая как анахронизм, по-прежнему остается узнаваемой сегодня в живом болгарском языке. Один из самых вдумчивых критиков переводов Милоша Марек Пела [12, с. 213 – 239] (VI), подтвердил, что многие читатели почувствуют язык Псалмов Милоша как *«искусственный»* и *«потребуяют дополнительного перевода на собственный [читательский] язык»*. В связи с этим, я полностью убежден, что любой *«актуално»*, *«надмогнало»* церковнославянский архаичный перевод библейского текста или даже фразы на современный болгарский язык не найдет читателя свободного от необходимости сверять и уточнять последний перевод со славянской версией. С другой стороны, замена на *«достолепните»* стилизацию под церковнославянский язык с правильным современным литературным выражением очень сильно подчеркивает необходимость дополнительной архаизации, которая, хотя и не желает этого, воспринимается как внутреннее потребление. Например, теперь мы пользуемся совсем *«осветскостеният»* приветствием *«Христос воскресе»* или молитвенным зовом *«Господи, помилуй»*: люди, давайте (верующие и неверующие, но любящие болгарскую старину и *«милеец»*), введем в практику *«Христос възкръсна!»* и *«Господи, помилвай»*, а затем будем думать о том, как мы, в конце концов, решим проблему

«библейских переводов на новоболгарский доступный язык».

Потребность в сакральных стилистических и лексических регистрах в современном болгарском литературном языке не ограничивается обсуждением богослужебной практики. Не будем забывать, что подобный слой языка нужен и родной литературе (не только художественной). Наверно таковы опыты, сознательно или нет, предпринятые Пенчо Соловейковым и нашими символистами (можем вспомнить *Кървава песен* и *Епически песни* в такой перспективе, а почему не Яворовите *Безсъници*). Сегодня, однако, имея в виду наследие великих поэтов (от Вазова до социалистических поэтов) и церковнославянскую традицию, легко определить, какая из двух словесных практик имеет больший вес, даже если цель состоит в том, чтобы сохранить торжественность и ритуал в совершенно светском контексте. Есть мнение, что в абсолютной практике сложилась преобладающая техника стилизации языка сообщения, содержащего элемент сакральности. Примером могут служить работы, не получившие одобрения у поклонников высокого слога, но ставшие одними из самых читаемых текстов в стране в последние десятилетия – *Властелин Колец* и *Сильмариллион* в переводе Любомира Николова. Позвольте мне попытаться сравнить структуры и выражения, приведенные в книгах, которые имеют церковнославянскую основу с любой другой эстетической моделью, доступной на болгарском языке, и подумать о последствиях в двух направлениях: эстетическом воздействии и буквальном прочтении.

Какие мысли нам приходят о преславутом *Пане Тадеуше* Мицкевича и его болгарском звучании? Последняя двенадцатая книга в великолепном переводе Блага Димитрова озаглавлена «*Да се обичаме*» (в оригинале – «*Kochajmy się*»), что безусловно с точки зрения буквальности. В словарной статье читаем «*Традиционна наздравница в старополските пирове*» [7, с. 340]. Переводческое решение и болгарская рецепция звучат адекватно и контекстуально уместно. С одним неизбежным упущением – вопрос «*Kochajmy się*» является отголоском литургической практики в болгарском языке, добровольный отказ от церковнославянского пласта нашей речи и мышления, побуждает к поиску более подходящего, с большим соответствием, идущего еще от первого перевода *Пана Тадеуша* Ефремом Карановым «*Да възлюбим друг друга!*» [8, стр. 290]. Даже в условиях XXI века мы должны «осовременить» фразу, возможно «*Да се възлюбим*» будет звучать в духе современного болгарского языка и сохранит исторический контекст, который актуализируется в XII главе польского эпоса. Так бы звучало, если бы церковнославянская языковая реальность, увы, не воспринималась, по определениям забытое, чуждое и непригодное в современных условиях.

Опыт переводов библейских еврейских и греческих книг в Польше дает предупреждение нам, болгарам. Поляки имеют долгую и обширную национальную поэтическую традицию и много прекрасных специалистов, что привело к повторным изданиям не отдельных книг, а целого Писания на родном языке. Мы издавна культивировали чувство культурной недостаточности, постоянно ощущаем ее в области искусства, не может наш академический потенциал (количественно и исторически) сравниться с польскими успехами. Тем не менее, болгары имеют церковнославянскую словесность – источник литургической, стилистической, лексической, синтаксической, эстетической моделей, что вопреки мнению большинства по-прежнему присутствуют (узнаваемые или нет), и влияют на болгарский язык сегодня. Стоит ли отказаться от этой совершенной и проверенной модели, и лишиться потенциала национальную культуру? Только от болгарской интеллигенции зависит желание в дальнейшем развивать церковнославянское влияние на язык (вопреки тому, что это воспринимается, как церковное и недостаточно светское, и как славянское,

поэтому недостаточно болгарское и современное).

Чеслав Милош, его творчество, включающее библейские переводы, еще будет порождать дискуссии и реинтерпретации на родине и в мире. Возникшие общие и специфические польские вопросы, его успехи и неудачи могут быть очень полезными и поучительными для болгарского контекста. Поэтому можно утверждать, что Милош стал действительно мировым автором, по крайней мере, с болгарской точки зрения.

I. [9, стр. 14]: «самые популярные представители современной мировой классики: Джек Лондон, Николай Островский, Максим Горький, Генрих Сенкевич ...» (материал представлен в качестве работы Научного центра Комитета по печати, 1973).

II. *Срещя* несомненно присутствует среди «мировых» по славе стихотворений Милоша буквально, поскольку они смогли стать плакатом поэтического творчества, установленным между рекламой в Нью-Йоркском метро (благодарю Б. Глишева за подсказку; см. антологию *Поэзия в движении* ... [11], в антологии представлены стихотворения и Вислава Шимбровского). Также материализовалась, но в настоящее время стационарно, версия *Срещи* при встрече с плакатом Репертуара театра в Беркли. Мы не должны забывать, что София не стоит в стороне от этого сенсорного выражения «световности» Милоша: 6 декабря 2005 года по инициативе *Поэзия на стенах* стихотворение *Това*, в оригинальном переводе Н. Георгиева стало украшать вход в 30 школу «Братъев Миладиновых».

III. Я полагаю, что переводчик использовал главным образом английский и другой иностранный перевод поэмы.

IV. В 1977 году Милош переводит Екклесиаста, Псалмы, Иова, Песню Песней, Руфь, Плач Иеремеев, Естир, Евангелие от Марка, Апокалипсис, Премудрости Соломона. Эта часть его работы собрана в книге *Księgi biblijne* [10].

V. Один из самых разумных и систематизированных критических взглядов на «народный язык» в богослужении можно найти в статье монаха Евтимия [2], хотя и с спорными предположениями. См. также аргументы Николая Антонова [1]. Интересный шаг в противоположную перспективу делает Андрей Кураев в интервью БНР [4].

VI. Статья ценна своей основной критической позицией, многочисленными примерами и ссылками сказанного на этот счет. Интересный подход дается в другой статье того же автора [13].

(Перевод с болгарского Педченко Е. В.)

Список использованной литературы

1. Антонов Н. На какъв език се моли българинът? / Антонов Н. // Култура. – София. – 2000. – № 15 (21.04.2000).
2. Евтимий, инок. Култовото отношение към църковнославянския език. Последният като естетико-идеологически идол. Възражения във фрагменти. // <http://www.pravoslavie.bg/Анализи/Култовото-отношение-към-църковнославянския-език> (29.01.2010; достъп на 02.03.2012).
3. Карпински В. Книги бунтовни (прев. Б. Лингорска) / Карпински В. – София: Карина М, 1999. – С. 214.
4. Кураев А. Интервью с дякон Андрей Кураев по Българското народно радио. / Кураев А. // http://www.pravoslavieto.com/docs/intervju_kuraev.htm (5.12.1999; достъп на 02.03.2012).
5. Кънчев Н. Трима полски поети. Чеслав Милош, Збигнев Херберт, Адам Загаевски / Кънчев Н. – София: Аб, 1997.
6. Мицкевич А. Кримски сонети / Мицкевич А. – София: Захарий Стоянов, 2009.
7. Мицкевич А. Пан Тадеуш (прев. Бл. Димитрова) / Мицкевич А. – София: Народна култура, 1979.

8. Мицкевич А. Пан Тадеуш (прев. Е. Каранов) / Мицкевич А. – София: Придворна печатница, 1901.
 9. П. М. Книгата и читателят в България. Социологическо изследване. // Бюлетин на СБП – Център за литературни изследвания. – София. – 1974. – № 6.
 10. Miłosz Cz. Księgi biblijne./Miłosz Cz. – Kraków: Wyd. Literackie, 2003.
 11. Neches N. Poetry in Motion: 100 Poems from the Subways and Buses./Neches N. - NY: W. W. Norton & Company, 1996.
 12. Piela M. Czesław Miłosz jako tłumacz Biblii hebrajskiej./Piela M. // Studia Judaica 8. – Kraków. – 2005. – № 1–2 (15–16). – S. 213–239.
 13. Piela M. Jakiego przekładu Biblii hebrajskiej brakuje w Polsce. / Piela M. // Studia Judaica 10. – Kraków. – 2007. – № 2 (20). – S. 235–250.
- Стаття надійшла до редакції 30 квітня 2012 р.

К. Рікев

МІЛОШ: БОЛГАРСЬКІ КОНТЕКСТУАЛІЗАЦІЇ

У статті наводиться роздум про сенс і можливі інтерпретації терміна «світовий автор» за допомогою аналізу присутності в сучасній болгарській культурі лауреата Нобелівської премії Чеслава Мілоша. Болгарські переклади та критичні огляди робіт Мілоша демонструють яскравий художній та інтелектуальний контекст, в деяких випадках зачіпають конкретні національні і культурні питання. Головний висновок статті у тому, що несподіваний внесок Чеслава Мілоша, який породив дебати з приводу сакральної функції болгарської мови, доводить його «світовий» статус.

К. Rikev

MIŁOSZ: BULGARIAN CONTEXTS

The paper reflects on the meaning and possible reinterpretations of the cliché term „world author” through analysis of Nobel prize winner Czesław Miłosz’s presence in contemporary Bulgarian culture. Bulgarian translations and critical reviews of Miłosz’s works reveal vivid artistic and intellectual contexts that in some cases depict specific national cultural issues, rather than the author’s universal messages. The paper’s leading conclusion is that Czesław Miłosz’s unexpected contribution to debates over the sacral function of Bulgarian language validates his “world author” status.

УДК 821.161.2: 929 Кармалюк (О43.3)

Л. В. Романенко

ІСТОРИЧНА ТЕМАТИКА В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ ПРО ПОДІЛЬСЬКОГО ВАТАЖКА НАРОДНИХ МЕСНИКІВ – УСТИМА КАРМАЛЮКА)

У статті здійснюється аналіз сучасних творів про відомого в ХІХ столітті подільського народного месника. Образ Устима Кармалюка представлений досить широко і в сучасній українській прозі історичної тематики, і в драматичних творах, але художнє осмислення його відрізняється від інтерпретації цієї теми у творчості письменників ХІХ – ХХ століть. Устим Кармалюк у варіації І. Лагунова, зокрема, постає як виключно фольклорний образ, що символізує свою епоху, часи боротьби за свободу українського народу, за його звільнення з-під гніту українських, польських і російських поміщиків.

Ключові слова: літературна кармалюкіана, белетристика, образ, творча

інтерпретація, розбійництво, символ, етнос, поетика, драматична поема.

Сучасна наука про літературу дедалі активніше долає кон'юнктурні підходи до фахового осмислення широко представленої у письменстві історичної тематики. Із огляду на це сьогочасним убачається дослідження творів словесності про національного героя України, ватажка месницьких загонів першої третини XIX століття Устима Кармалюка.

З'ясування специфічних ознак художнього моделювання цієї постаті не втрачає своєї актуальності. Адже в умовах становлення молододі української держави вчені здобувають можливість пізнати художню історію, звільнену від заангажованого тлумачення справді лицарських сторінок минулого. Багатий фольклорний матеріал про отамана «дивних розбійників», як і твори письменників XIX – XX століття (Марка Вовчка, М. Старицького, Л. Старицької-Черняхівської, В. Гжицького, М. Зарудного, А. Малишка), так і сучасних авторів (О. Гижі, А. Гудими та інших) потребують сучасного наукового прочитання, а то й першоатестації, що зумовлюється необхідністю цілісного, системного аналізу художньої історії України.

Окрім того, літературні твори про Кармалюка ще не розглядалися під кутом зору втілення концепцій героїчних і трагічних відтінків нашої історії, визначення співмірності історичних і художніх конфліктів, з'ясування поетикальної специфіки творення характеру видатної історичної особи. **Актуальність** обраної теми зумовлюється й тим, що літературна кармалюкіана має своє специфічне завдання – виформовувати національну свідомість, примножувати й розвивати історичний духовний досвід етносу, передавати моральні уроки прийдешнім поколінням.

Слід зауважити, що в розвідках Л. Барабан, Л. Мельник, М. Сиротюка, В. Сокола, В. Тищенко, І. Цуркана, І. Чернової та інших дослідників розглянуто окремі аспекти порушеної проблеми. Однак донині відчуваємо брак її концептуального інтегративного осмислення. Відтак сьогочасним вважаємо аналіз художнього матеріалу про Кармалюка і кризь виміри ідеї націєтворення як домінантної, залучення його до ширшого ідейного простору задля декодування історичної та художньої правди про українську націю.

Українська література – національна модель загальноєвропейського літературного процесу – має у своєму арсеналі поважну кількість високохудожніх творів історичної тематики. Чільне місце з-поміж них належить творам про національно-визвольну боротьбу нашого народу. Одне з чільних місць кармалюкіана посідає і в новітній українській літературі. Найбільш значними, на нашу думку, творами є романи Василя Кучера «Устим Кармалюк» (1954), Володимира Гжицького «Кармалюк» (1971), Олександра Гижі «Облога Кармалюка» (1990), Андрія Гудими «Устим Кармалюк» (1992). Характерною їх ознакою є зображення історичної величі народного героя, відтворення боротьби народних мас за соціальне і національне визволення. У творах новітнього письменства схрещуються найбільш суспільно вартісні національні, соціальні й моральні координати історії України. Вдумливий читач проймається гордістю за свій народ, його героїв, що є носіями високих моральних цінностей, мужності та відваги.

Аналіз літературної кармалюкіани у статті спирається на положення, найбільш поширене серед дослідників. Його центром є теза про співвідношення історичного факту з художнім вимислом і художнім домислом. Відповідно до цього твори поділяються на художньо-історичні, художньо-документальні та історико-художні. Твори про Кармалюка органічно поєднують у собі ознаки всіх трьох груп.

Одне слово, висвітлення повстансько-визвольної діяльності Кармалюка в польській, російській і частково українській історіографіях, із зрозумілих причин, мало

тенденційний характер – «вибілювалася» політика загарбників України. Спроби вітчизняних істориків об'єктивно простежити найпосутніші детермінанти руху часто зустрічали відчутний опір шовіністичних ідеологій.

Усі тенденційні тлумачення пережила історія Кармалюка, створена в українському фольклорі. Вона відбиває погляди тих, хто підтримував народного оборонця, повсякчас звертався до нього, шукаючи захисту від гноблення. Українська ж літературна кармалюкіана сприймається нині як вираження національної самосвідомості народу. Її ідеї, образний лад акумулюють суспільні настрої доби, передають величне за сенсом почуття, що нині кваліфікуємо як національну гордість українця.

Антикріпосницький рух, очолений Устимом Кармалюком, за своєю значимістю, тривалістю, кількістю учасників і територіальним розмахом по праву належить до числа найвизначніших у вітчизняній історії. Незважаючи на поразку, він справив великий вплив на соціально-економічне та суспільно-політичне життя України. Народний месник закінчив свій життєвий шлях неподалік від рідного села Головчинців, де колись гнув спину на поміщика Пігловського, одружився з кріпачкою Марією Щербою, звідки розпочав свій шлях борця за справедливість і волю. Офіційна реляція Летичівського повітового суду 16 жовтня 1835 року з приводу вбивства Кармалюка свідчила: «Так закінчив життя своє уславлений лиходійствами Кармалюк, який був покараний три рази шпіцрутеню і три рази батогами, стільки ж разів утікав з каторжної роботи, непокоїв багато років тутешню округу, мав надзвичайні і навіть неймовірні майже зв'язки, який зробився, сказати можна, водрузителем усього зла і цим ввів багатьох простолюдинів у пагубну і в найбільшу навіть забобонну загальну про його сили і могутність думку» [1, с. 58].

Зрозуміло, що звістку про смерть ватажка можновладці сприйняли з радістю. Як свідчить церковний літопис села Коричинців-Шляхових, «Рудковский за убийство Кармалюка был лично вызван ко двору государя императора Николая Павловича, где имел личное свидание с императором и всемилостивейше награжден золотым перстнем с императорской короной» [2, с. 36]. У цьому ж документі зазначалося, що Кармалюк був похований у Летичеві – «поза кладовищем і без християнського обряду». Напевно, це було зроблено з відома церковної верхівки, бо ще в березні 1822 року летичівський протоієрей Григорій Левицький під час засідання комісії Літинського нижнього земського суду робив Кармалюкові «напучення духовне», виступаючи заодно з офіційними властями.

Окремі друковані матеріали про Кармалюка як історичну особу з'явилися ще в 60-х роках позаминулого століття.

Одним із перших це ім'я згадує краєзнавець М. Бідерман у листах з Поділля. Він, зокрема, заакцентує благородство вдачі народного захисника й щире ставлення до нього трудівників [3]. Відомий дослідник сибірської каторги – письменник-етнограф С. Максимов – зазначав, що Кармалюк був широко знаний серед арештантів і засланих [4]. Про популярність славетного українця (особливо серед солдатів) не лише в Сибіру, а й в інших місцевостях Росії писав Д. Ахшарумов [5].

Викладач духовної семінарії М. Симашкевич у своїй книжці «Римское католичество и его иерархия в Подолии» (1872) потрактував визвольницьку діяльність Кармалюка виключно як помсту польським панам-католикам за гніт над православним українським селянством. Автор не був добре обізнаний із фактичним матеріалом, а тому скористався лише польською енциклопедією, виданою 1863 року у Варшаві, і повторив помилки цього джерела. Зокрема, місцем народження Кармалюка названо село Коричинці, а початком боротьби – 1836 рік. На думку Симашкевича, саме шляхтичі «зробили» Кармалюка «державним злочинцем» і разом із поліційними

урядовцями жорстоко переслідували, глумлячись навіть над його прізвищем, називаючи Карманюком, тобто карманником, дрібним злодієм [6].

Думку М.Симашкевича підтримав і сучасник Кармалюка Ю. Олтаржевський, який у своїх спогадах зауважував, що «незвичайний розбійник» керувався «недосяжною на той час ідеєю соціальної реформи, точніше сказати, протестував проти гніту й насильства польських панів над беззахисним українським народом» [7, с. 371 – 372]. Характерно, однак, що цей автор натякає на нібито благополучне становище українського селянства після реформи 1861 року.

Журнал «Киевская старина» у березневій книжці за 1886 рік опублікував переклад нарису про Кармалюка, що належить перу польського історичного письменника Й. Ролле. Це – скорочений варіант белетризованої розвідки під назвою «Опришок». Тут уміщено, зокрема, коротку біографію Кармалюка, актуальну й дотепер, позаяк автор спирався насамперед на документальний матеріал. «Не з усних переказів ми черпали подробиці справи, але з актів кримінальної подільської палати, записаних на 9.375 аркушах», – писав він [8, с. 101].

І. Гуржій та О. Компан в історико-біографічному дослідженні про Кармалюка згадують нарис польського автора. Із їхнього погляду, Ролле не подав адекватної картини життя покріпаченого селянства, з середовища якого вийшов отаман. Засуджуючи діяльність ватажка, він спирався на поодинокі, другорядні факти. Так, у «суворому» тоні описано випадок зустрічі на лісовій дорозі якоїсь пані та її дочки із загоном Кармалюка. Розпитавши матір, чого навчали дочку в пансіоні, і довідавшись, що серед іншого вона вивчала танці, Кармалюк начебто наказав дівчині танцювати тут же, на дорозі. Після того, як дівчина виконала наказ, ватажок із миром відпустив «полонянок». Описуючи переляк обох жінок, Ролле обурюється «жорстокістю» Кармалюка. Утім, коли б подібний випадок насправді мав місце, то він був би невинним жартом порівняно з тими знущаннями, яких зазнавали українські селяни від панів. Не обмежуючись експлуатацією праці селянина-кріпака, поміщик фізично карав його за найменшу провину, а іноді – для потіхи. «В маєтку поміщика Абрамовича хлопчик-кріпак, що працював за лакея, прислужуючи панові під час обіду, розбив тарілку. Розлючений пан, схопивши нагайку, почав його бити. Вся кімната, де відбувалася ця дика сцена, була залита кров'ю катованого... Втопившись, поміщик наказав розіп'ясти вмираючого хлопчика під столом, на якому лежала розбита тарілка» [9, с. 12].

В архівах міститься багато справ «Об угнетении крестьян помещиками». Разом із ними зберігаються справи з підсумковими річними звітами про самогубства селян після тяжких катувань. Із-поміж архівних матеріалів миколаївської доби часто трапляються справи з такими заголовками: «Про розбещене поведження володаря з селянськими дівками», «Про згвалтування поміщиком Н. шести селянських дівчаток» тощо. Це є свідченням безмежної сваволі поміщиків. Робота для селянина була теж безпросвітною каторгою: «Найтяжчий для селян час – це були «уроки». Наставала косовиця – і на одного справжнього косаря відмірювалися покоси, і на його дружину, і на його дітей, якщо вони вже ходили на панщину. Під час жнив було те саме. І не раз траплялося бачити, що на двох-трьох десятинах, відміряних як «уроки» для всіх членів сім'ї, жне одна людина, чоловік або жінка; з понеділка до суботи вони не закінчували роботи, а з понеділка призначалися вже нові «уроки». На себе люди працювали тільки ночами» [10, с. 9]. Й. Ролле, окрім того, не розрізняв профанних грабіжників і селян, які взяли до рук зброю в оборону власного права на життя. Тим часом він сам не раз дивується, чому народ так високо цінував Кармалюка, називаючи своїм захисником. Треба думати, що місце і роль легендарного ватажка в історії українського народу Ролле цілком не міг усвідомити через свою ідеологічну заангажованість.

Вітчизняний історик Ф. Ястребов твердить, що Ролле оцінював діяльність Кармалюка з позицій польської шляхти – як кримінального злочинця, отамана шайки грабіжників, тому спотворив образ народного героя.

На думку українського літературознавця й фольклориста В. Тищенко, багатий фактаж, художня форма викладу привернули до роботи польського автора чималу увагу як його сучасників, так і наступників – передовсім істориків і письменників. Хоча Й. Ролле всіляко намагався переконати читача в об'єктивності, все ж твір його – наскрізь тенденційний. Польський історик суворо дотримувався архівних джерел, але документалізм у даному випадку не сприяв об'єктивності висвітлення подій, позаяк судочинці ставилися до народного месника вороже, фіксували події тенденційно, а свідченням людей, причетних до справи, не завжди можна було вірити [11, с. 137–138].

Описи зовнішніх прикмет народного ватажка в судових актах зустрічаються дуже часто. Прикметно, що Кармалюк лише в поодиноких випадках змінював вигляд свого обличчя, тому його пізнавали дуже швидко. Наведемо для прикладу опис його зовнішності за одним із судових актів 1822 року: «Лет от роду 30, росту два аршина 6 вершков, лица круглого, носа умеренного. Волоса на голове, бровях и усах светлорусые, глаза голубые, бороду бреет. Говорит по-русски чисто; с рыжими на голове волосами» [12, с. 221]. Тоді ж дружина Кармалюка розповіла на суді, що в нього немає двох зубів, «которые он выбил, надеясь, что поэтому не возьмут в солдаты». У цьому ж судовому засіданні сам ватажок свідчив, що йому 30 років, але суддям здавалося, що більше («по лицу 36»).

А ось який опис знаходимо в журналі Подільського губернського управління, де йдеться про покарання Кармалюка та його побратима Д. Хрона: «Устин же, Михайлов сын, Карманюк, примет таковых: лет от роду 20, росту 2-х аршин 6,5 вершка, лица круглого, носа умеренного, волосов на голове, бровях, усах и бороде светло-русых, глаз голубых, бороду бреет, говорит по-русски чисто...» [2, с. 38]. У царських судах ставилися до зовнішніх прикмет підсудних уважно. Хоча й у цьому описі є принаймні дві помилки. За метрикою Устим – Якимович, а не Михайлович. Що ж до прізвища, то в офіційних документах Кармалюка (зі зрозумілих причин) уперто називали Карманюком.

Наведемо й характеристику ватажка, дану очевидцем Г.Риндиком з-під Кам'янця-Подільського (запис був здійснений І. Єрофеївим 1908 р.): «Дуже добрий був, що пішов би, здається, за ним у світ. Як сердитий, – блисне очима, то протне. Виразні очі були, сині. Був кремезний, дуже широкий у плечах. Голова стрижена «під макітру». Був прозорливець, розумів людей» [1, с. 58]. У численних судових актах наводяться прикмети Кармалюка, які багато в чому повторюють цей опис.

Легендарний народний герой був людиною міцного здоров'я, залізної волі, несхитної віри у справедливість своєї справи. Адже далеко не кожен зміг би знести ті тортури й катування, які витримав Кармалюк. Тисячі ударів шпіцрутенами і канчуками, триразове заслання до Сибіру, три втечі. Він подолав понад тринадцять тисяч верст, аби повернутися на рідну землю, щоб захищати скривджених і бідних, мститися гнобителям. Була ще й особиста драма – непогамована туга за дружиною та синами. Дружина ватажка також багато пережила. Так, у 1823 році за переховування чоловіка вона була засуджена до покарання п'ятдесятьма ударами різок і ув'язненням терміном на чотири тижні. Екзекуція відбувалася привселюдно – на міській площі в Літині, аби застрахати, упокорити селян.

І. Єрофеїв, автор історичного дослідження «До питання про Кармалюка», полемізує з Якимовичем щодо його бачення народного героя. Зокрема, Єрофеїв заперечує тенденційно негативні оцінки Кармалюка, дані на основі судових документів, вважаючи, що саме фольклорні твори про нього «часом відповідають дійсності».

І. Єрофеїв не лише схарактеризував особу Кармалюка, а й показав середовище, в якому він зростав, формувався. Чимало місця відведено з'ясуванню соціально-економічного становища тогочасного подільського селянства, акцентовано його рабське становище, повну залежність від волі як «своїх», так і чужоземних гнобителів. Окрім того, спираючись на документальні матеріали, дослідник відстежує особливості вдачі Кармалюка, його взаємини з родиною, побратимами. Викликає інтерес і його спроба з'ясувати родовід Кармалюка. По материнській лінії він походив із роду Одудюків. На одному з допитів свідків був оприлюднений такий факт: коли заарештованого отамана везли до тюрми, біля корчми, що знаходилася недалеко від села Васютинців, селянин Іван Одудюк назвав Устима по імені, посилаючись на родинні зв'язки. Одружений Кармалюк був двічі. Про першу дружину відомо лише те, що вона мала сина Івана й померла 1808 року, невдовзі після народження дитини. Від другої дружини (Марія Щерба) у Кармалюка було троє синів. Як свідчать судові акти, всі вони були схожі на батька.

Характерно, що І. Єрофеїв відкидає звинувачення ватажка в надмірній жорстокості, хоча й апелює до деяких негативних фактів (вчинок з Іваном Салом, низка вбивств орендарів). У зв'язку з цим слід пам'ятати, що, як свідчать документи, Кармалюк дуже часто обмежувався погрозами. Скажімо, рекрутка Марія свідчила на суді: Кармалюк забороняв їй говорити про зустріч із ним («наживеш смерти»); Костя Черківа отаман попередив на випадок, коли той надумає зрадити: «когда ты де меня узнаешь, сделаю с тебя красные сапоги» (натяк на смерть Івана Сала, якого було забито за відступництво – «по мщению»). Це лише деякі факти. У судових актах зафіксовано ще чимало відповідного матеріалу. Дослідження І. Єрофеїва, на жаль, залишилося незакінченим [12]. Слід завважити, що ще в середині ХХ століття історична наука не могла похвалитися жодною ґрунтовною монографією про життя та діяльність подільського месника. Лише після смерті Сталіна історики і літератори одержали можливість доступу до більшості архівних документів.

Звичайно, численні селянські повстання, в тому числі рух, очолюваний Устимом Кармалюком на Поділлі, мали переважно стихійний і загалом неорганізований характер. Селяни не мали політичної програми дій, не ставили завдання цілковитого знищення існуючого феодально-кріпосницького державного ладу, самої основи експлуатації, національного гніту. Проте це жодною мірою не применшує значення руху під орудою Кармалюка в історії нашої країни насамперед тому, що він, поза сумнівом, мав національно-визвольний характер і був продовженням гайдамаччини. Ім'я уславленого народного ватажка тривалий час було символом нескореності, волелюбності українців. Упродовж понад двадцяти років мобільні загони месників, очолювані ним, здійснювали сміливі напади на панські фільварки, гнізда шкуродерів-орендарів, адміністративні осередки завойовників-окупантів.

Навіть донині діяльність Кармалюка залишається найменш висвітленою історичною наукою і найбільш міфологізованою в історіографії. Пріоритет у негативній атестації боротьби під проводом Кармалюка належить польським історикам (Й. Ролле). Стихійними заколотами «черні» вважали визвольні потуги кармалюківців і російські історики (С. Соловйов, Г. Померанц). На польські або російські стандарти спиралися часом і деякі вітчизняні дослідники. Радянські історики (Ф. Ястребов, С. Якимович, І. Гуржій, В. Голобуцький) змушені були свідомо замовчувати істинні мотиви визвольної діяльності Кармалюка, надаючи їй передовсім антифеодального, соціального спрямування. Об'єктивну (хоча й не вичерпну) оцінку руху знаходимо в дослідженнях В. Антоновича, В. Вериги, М. Грушевського, О. Єфименко, П. Лаврова, Ю. Олтаржевського тощо.

Одним із останніх літературних творів про діяльність Устима Кармалюка є твір

Ігоря Лагунова «Серце Кармалюка» (Драматична поема у 30 сценах), що побачив світ 2003 року. Твір можна охарактеризувати як розважальний, спрямований на те, щоб зацікавити читачів тими перипетіями, які висвітлюються у поемі, але, в свою чергу, він має низку невідповідностей з історичною дійсністю, і відзначається необізнаністю автора в літературознавчій термінології. Якщо звернути увагу на те, як автор визначив жанр свого твору, то виникає питання, на якій підставі він назвав твір драматичною поемою.

Проте оригінальною є інтерпретація подій, що пов'язані з ім'ям головного героя. Оповідь починається із нагородження російським царем Миколою I шляхтича Рудковського за вбивство Устима Кармалюка. У цій сцені автор відтворив образ уже померлого на той час подільського месника, в якому було втілено головну думку усього твору: «Я в народе, а народ бессмертен. Он дает мне силы, и в этом счастье, иного не желаю» [13, с.7]. Далі події описуються із того моменту, коли парубок активно почав проявляти спротив пану. І. Лагунов фрагментарно подає шлях боротьби У. Кармалюка, звертаючи увагу на маловідомі факти з життя героя, а то й вдаючись до художнього вимислу. Знахідкою автора є згадка про зв'язки Кармалюка із циганами, які показані не такими, якими звикли їх бачити читачі. Цигани тут показані як благородні, добрі та гостинні люди. Не менш важливим є віщування циганки про долю, яка чекає Кармалюка. Утікши від рекрутчини, Кармалюк не мав наміру розгортати масштабне повстання, та циганське пророкування здивувало його, але не злякало, підштовхнувши до активних дій: «Широкий шлях стелиться, маєш робити три великих переходи, багато буде тобі перешкод, але вогонь вийде переможцем! Стережись підступності жіночої, будеш мати від них лихі вісті!... Ти ще не був в жіночих лабетах, вогонь вогонь гасить. Знай, що твій останній день прийде від жінки, але твоя душа може бути спокійною, ти не вчиниш зла дарма, твої вороги будуть тебе ненавидіти, але до того часу, поки не зроблять з святого хреста кулю і не освятять її, тобі все байдуже!» [13, с. 35]. Вказівка на зброю, якою можна вбити месника є суто фольклорним.

Загалом весь твір не відповідає історичній достовірності. Автор вдається до фольклорної інтерпретації діяльності Устима Кармалюка, не замислюючись над історичною достовірністю подій. Основним завданням автора є показ національної та соціальної несправедливості того часу, що підсилюється залученням образів польських і російських панів, котрі відзначилися своєю надзвичайною жорстокістю і винахідливістю у вигадуванні тортур, які застосовувалися для знущань із кріпаків. Ставлення до українського народу, зокрема, яскраво показане у діалозі поміщиків про українських дівчат:

«Балакін. ...Досконале, хлопское сословие должно знать место. Однако, господа, хлопки довольно смазливые бестии, доложу?..»

Янчевський: Це вже доведено не одним. Байстрят доволі!..» [13, с. 12].

Історична тематика – від козацьких літописів до сучасних історичних творів – посідає помітне місце в українському письменстві. Митці повсякчас прагнули художньо осмислити найважливіші віхи історичного буття народу. Саме тому наша література має в своєму арсеналі справді поважну кількість високохудожніх творів на історичну тему. До осягнення минулого співвітчизників зверталися Пантелеймон Куліш, Михайло Старицький, Іван Нечуй-Левицький, Богдан Лепкий та інші. Помітний внесок в українську історичну романістику належить Павлові Загребельному, Роману Іваничуку, Юрію Мушкетіку, Дмитру Міщенку, Миколі Вінграновському, багатьом іншим белетристам.

Чільне місце у вітчизняній історичній літературі належить творам про національно-визвольну боротьбу українського народу. Національне й економічне гноблення породжувало народний спротив, найпотужнішими виявами якого були

козаччина, гайдамаччина, опришківство і, поза сумнівом, визвольницька діяльність Устима Кармалюка. Остання спрямовувалася проти польського панства, яке встановило свій лад в Україні. Та в діяльності легендарного отамана вбачаються не лише соціальні мотиви, а й прагнення звільнити народ від чужоземної влади, яка пригнічувала великий етнос.

Епітет «легендарний» стосовно Кармалюка варто розуміти буквально. Ще за життя героя склалися легенди та пісні, а обсяг художніх творів про нього в десятки разів перевищує обсяг документальних джерел.

Офіційна історіографія тривалий час замовчувала справжню історію народу, підганяючи її до потреб «загребущих сусідів», які здійснювали антидержавну політику щодо України. Огляд історіографічних джерел про національно-визвольну боротьбу під проводом Устима Кармалюка дозволяє виокремити три точки зору в її трактуванні: польську, російську й українську. Українські історики (М. Грушевський, Є. Черкаський, І. Єрофеїв, І. Гуржій та інші) відстоювали народний погляд на діяльність ватажка, тому їхні спостереження розходяться з трактуванням польської та російської історіографій, де висвітлення подій мало тенденційний характер, бо виправдовувало політику загарбників.

Представник польської історичної науки XIX століття Й. Ролле в своєму белетристичному нарисі описав Устима Кармалюка з погляду польської шляхти, показавши його кримінальним злочинцем, ватажком зграї грабіжників, цілком спотворивши діяльність народного героя. Проте у своїй тенденційній роботі автор мусив віддати належне й історичній правді. Тоді постать Кармалюка постає перед читачем у її справді героїчному вигляді. Саме від Ролле довідуємося про безкорисливість отамана, його надзвичайне завзяття в боротьбі з панами, любов до України тощо. У російській, а згодом і радянській історіографії діяльність Кармалюка пов'язувалася з декабристським рухом. Із часта українського героя порівнювали з Омеляном Пугачовим, який вважався «власць імущими» розбійником і бунтівником (С. Соловйов, І. Померанц). Радянські історики (Ф. Ястребов, С. Якимович, І. Гуржій, В. Голобуцький) змушені були свідомо замовчувати істинні мотиви визвольної діяльності Кармалюка, надаючи їй передовсім антифеодалного, соціального спрямування. Із відомих причин українські історики були обмежені в трактуванні перебігу минулих подій, повинні були оминати гострі кути в потлумаченні численних реалій (О. Бойко, О. Скиба та ін.). Україна довго чекала слушного часу, щоб почути правду про визвольну боротьбу Устима Кармалюка та його товаришів у XIX столітті на Поділлі. Лише після Другої світової війни відкрилося багато фактів із його життя, діяльності, які раніше замовчувалися. Нині постать Кармалюка в історії України стоїть на одному рівні з визначними борцями за національну незалежність.

Твір І. Лагунова можна розглядати як данину традиції, оскільки відсутність історичного підґрунтя свідчить лише про те, що цікавою для сучасного читача може бути лише вигадка, яка черговий раз підтверджує легендарність героя.

Список використаної літератури

1. Стахович В. Ім'я, навіки овіяне славою / В. Стахович // Людина і світ. – 1985. – № 10. – С. 54 – 59.
2. Голованенко В. За кривду людську / В. Голованенко // Наука і суспільство. – 1985. – № 10. – С. 36 – 38.
3. Бидерман М. Из Каменец-Подольской губернии. Письмо 1. / М. Бидерман // День. – М., – 1861. – № 4. – С. 13 – 15.
4. Максимов С. В. Сибирь и каторга: В 3 ч. Ч.1. Несчастные / С. В. Максимов. – Изд. 3-е. – СПб.: Изд. В. И. Губинского, 1900. – 487 с.
5. Ахшарумов Д. Из моих воспоминаний / Д. Ахшарумов. – СПб, 1905. – 244 с.

6. Симашкевич М. Римское католичество и его иерархия в Подолии / М. Симашкевич. – Каменец-Подольский, 1872. – 460 с.
7. Олтаржевский Ю. Воспоминания старожила о Кармелюке / Ю. Олтаржевский // Киевская старина. – 1886. – Т. XV. – С. 371 – 378.
8. Ястребов Ф. Повесть про Кармалюка / Ф. Ястребов // Молодий більшовик. – 1941. – № 2. – С.99 – 103.
9. Єрофєєв І., Лавров П. Устим Кармалюк. Зб. Документів / І. Єрофєєв, П. Лавров. – 1948. – 168 с.
10. Гуржій І. О., Компан О. С. Устим Кармалюк: Історико-біографічний нарис: До 125-річчя з дня смерті/ І. О. Гуржій, О. С. Компан. – К.: Рад. школа, 1960. – 80 с.
11. Тищенко В. І. Устим Кармалюк в історичній літературі/ В. І. Тищенко// Український історичний журнал. – 1974. – № 6. – С.137 – 140.
12. Єрофїїв В. До питання про Кармалюка (Родина та родичі Кармалюка) / В. Єрофєїв // Червоний шлях. – 1924. – № 8 – 9. – С.213 – 223.
13. Лагунов І. Серце Кармалюка: Драматична поема у 30 сценах / І. Лагунов. – Жмеринка, 2003. – 127 с.

Стаття надійшла до редакції 12 квітня 2012 р.

L. Romanenko

**HISTORICAL TOPICS IN MODERN UKRAINIAN LITERATURE
(ON THE WORKS OF PODILLYA LEADERS OF
PEOPL'S AVENGEES – USTIM KARMALUK)**

The article is the analysis of contemporary works of famous nineteenth century Podolski national avenger. The image Ustim Karmaluk widely represented in modern Ukrainian literature of historical themes, and dramatic works, but his artistic interpretation differs from the interpretation of this theme in the works of writers of XIX - XX centuries. Ustim Karmaluk in I.Lahunova variations, in particular, appears as a purely folk image that represents your age, times of struggle for freedom of the Ukrainian people for liberation from the yoke of Ukrainian, Polish and Russian landlords.

УДК821(477.7=14) (045)

К. Г. Сардарян

**ШЕВЧЕНКІВСЬКІ МОТИВИ У ТВОРЧОСТІ
ГРЕЦЬКИХ ЛІТЕРАТОРІВ ПРИАЗОВ'Я
(А. ШАПУРМИ, Л. КІР'ЯКОВА)**

Стаття присвячена дослідженню особливостей літературної спадщини румейських поетів А. Шапурми, Л. Кір'якова. Автором досліджено витоки творчості грецьких літераторів, висвітлено тематичну спрямованість, підкреслено, що грецьким поетам Приазов'я був близький творчий досвід Т. Шевченка. У статті вказано на наявність в ліриці таких мотивів, як любов до Батьківщини, підвищений інтерес до долі свого народу, роль поета у житті суспільства.

Ключові слова: література греків Приазов'я, поетична творчість, джерела творчості, мотив, зв'язок з фольклором, українська література.

Після здобуття Україною державної незалежності здійснено чимало спроб трактування й переосмислення спадщини приазовських греків, однак загальна картина літературного розвитку України буде неповною, якщо поза увагою залишити

функціонування інонаціональних культур, які формують неповторні контури української культури. Література греків Приазов'я має тривалу усну традицію.

Актуальність дослідження зумовлена недостатнім висвітленням у вітчизняному літературознавстві художнього доробку греків Приазов'я. Вивчення творчості грецьких письменників дозволяє скласти цілісне уявлення про еволюцію етнокультурної самоідентифікації цієї гілки грецької діаспори в Україні з найдавніших часів.

Слід зазначити, що сьогодні існують окремі праці, які висвітлюють проблеми мови, культури, літератури, історії греків Приазов'я. Заслужують на увагу дослідження літератури К. Костан, Е. Хаджинова, А. Білецького, Т. Чернишової, К. Балабанова, Л. Яруцького, С. Пахоменко. Але на сьогодні цілісного уявлення про літературну спадщину греків Приазов'я, зокрема, поетичного доробку А. Шапурми, Л. Кір'якова, поки не представлено. Більшість праць орієнтована на висвітлення культурологічних, історичних явищ. Також є праці публіцистичного характеру, але практично недослідженими є питання поетичної спадщини приазовських греків.

Поетична творчість греків Приазов'я не має повного й усебічного літературно-критичного та історіографічного висвітлення, хоча окремі розвідки такого характеру з'являлися. У зв'язку з цим **метою** нашої студії є дослідження творчого доробку грецьких поетів Приазов'я.

Досягнення сформульованої мети здійснюється шляхом вирішення наступних **завдань**:

- дослідити витоки творчості румейських поетів А. Шапурми, Л. Кір'якова;
- вивчити тематичний діапазон, жанрово-стильове розмаїття їхніх творів;
- дослідити питання про характер зв'язку грецької літератури з національним корінням і з'ясувати особливості взаємодії літератури греків Приазов'я з українською літературою.

Сучасна зацікавленість літературною спадщиною греків Приазов'я зумовлена необхідністю наукового осмислення творчості цих письменників в контексті української літератури ХХ ст. Після здобуття Україною державної незалежності здійснено чимало спроб трактування й переосмислення спадщини приазовських греків, однак загальна картина літературного розвитку України буде неповною, якщо поза увагою залишиться функціонування культур, які формують неповторні контури української культури. Греки Приазов'я створили самобутню літературу, біля витоків якої стояли Леонтій Хонагбей та Дем'ян Богадиця. Художні традиції цих народних рапсодів продовжили Георгій Костоправ, Амфіктіон Димитріу, Василій Галла, Данііл Теленчі, Олімпіада Ксенофонтів, Димитрій Папуш, Антоній Шапурма, Леонтій Кір'яков, Павло Саравас, Василь Бахтаріс, Григорій Меотіс, Валерій Кіор, Віктор Борота та інші.

Українська література ХІХ сторіччя подарувала нам безліч надзвичайних творів, що назавжди увійшли до скарбниці української культури. Творчість Тараса Шевченка — чи не найпомітніше явище за всю історію нашої літератури. Геніальний письменник, він був і геніальним мислителем: його жага до свободи, щирі переживання за долю своєї країни надзвичайно вплинули на свідомість нації, сформували прагнення до свободи та незалежності, яку вдалося здобути майже півтори сотні років потому.

Свої життєві принципи та переконання, найбільші прагнення Т.Шевченко висловив у поезії «Заповіт». Рядки цього твору відомі кожному від шкільних років. Зараз «Заповіт» є однією з найвідоміших поезій Шевченка, його вивчають у школі, часто декламують на урочистих зборах, для читачів він є вічним гімном патріотизму та силі духу.

Наш край – Приазов'я дав світові чимало визначних митців, що успадкували Шевченкові заповіді. Серед них помітне місце належить Антонію Шапурмі, Леонтію

Кір'якову, творчість яких тісно пов'язана з народними джерелами, про що свідчать твори, стилізовані під народний ліро-епос. Ці поети зробили значний внесок у розвиток літератури і культури греків Приазов'я.

Антоній Амвросійович Шапурма – один з найвідоміших поетів Маріупольщини, увійшов у румейську літературу разом із літературною групою, яку очолював основоположник грецької літератури на Україні, поет Георгій Костоправ. Народився А. Шапурма 29 січня 1911 року в селищі Сартана. Перші його поетичні вправи відносяться до років навчання в школі. Перші публікації з'являються на шпальтах заснованої Г. Костоправом газети «Колективістис» під псевдонімом Ромеос. Молодий поет стає активним учасником літературного осередку при газеті. В спілкуванні з колегами, і зокрема, з Г. Костоправом, шліфується, набирає впевненості його творчість.

З 1934 р., і до закриття грецької преси добутки Антонія Шапурми регулярно друкувалися в газеті «Колективістис» та в альманасі «Неотита». Репресії 1937 року спричинили припинення розвитку національної культури греків Приазов'я. Була знищена майже вся інтелігенція, закриті видавництва, грецький театр і педтехнікум, ансамбль пісні й танцю, припинилося викладання грецької мови в школах. У часи хрущовської відлиги А. Шапурма разом з Л. Кір'яковим стає біля джерел відродження румейської літератури. Вони пишуть вірші румейською мовою, літературознавчі статті, виконують переклади українських і російських класиків (Т. Шевченка, Л. Українки, І. Франка, В. Маяковського, М. Некрасова та ін.).

У 1964 році, до 150-річчя від дня народження Т.Г. Шевченка, Антоній Шапурма редагує й видає рукописний «Кобзар» румейською мовою. У нього увійшли добутки, перекладені А. Шапурмою та Л. Кір'яковим.

Говорячи про оригінальну творчу діяльність Антона Шапурми, необхідно відзначити різноманітність жанрів його творів. У творчості румейського поета переважають ліричні вірші, поеми, віршовані тости, поетичні казки, гуморески. Багато віршів – це замальовки з натури, узяті з життя. У своїй творчості Антоній Шапурма звертається до жанру балади.

За мотивами фольклору греків Приазов'я написано «Баладу про доньку», в якій розповідається про злиденне життя вдови-одиначки з красунею-дочкою. Мати намагається вирішити проблему злиднів, віддавши доньку заміж за багатія. Пан, який віддав вдові за доньку шапку золотих виявився їй рідним сином. Цей сюжет перегукується з відомим мандрівним сюжетом балади. У баладі А. Шапурми присутні характерні для жанру прикмети, передчуття, трагічне впізнавання. «Балада про доньку» яскраво стилізована під народний ліро-епос. У зачині: «С невестой-дочерью жила / в селе вдова когда-то»[3, с. 61] нема конкретизації місця події, часу та імен героїв. Горе і нужда змушують матір вийти на базар:

Шумит базар. И мать кричит,
хоть сердце леденеет:
– Кто даст мне шапку золотых,
красою завладеет!.. [3, с. 62].

Для матері розпочинається трагедія у момент розлуки з дочкою: «– Верните дочь! Верните дочь! / не надо ваших денег»[4, 63]. Трагедія підсилюється усвідомленням матері невинної помилки. Вона звертається до Бога з питанням: «– Ответь, откуда и когда / кровинку ждатель родную?...»[2, с. 63]. Автор підсилює негативну забарвленість мовчанням неба та землі, акцентує увагу на кольорі моря, яке було чорним. Вся увага зосереджена на передачі відчаю матері. У баладі А. Шапурми вчасно відбувається впізнавання брата та сестри:

И сразу вскрикнул пан: – Сестра!
ведь я твой брат пропавший!

Я очень долго шел домой
через пустыни, чащи... [3, с. 64].

В інтерпретації А. Шапурми «Балада про доньку» є повчальним твором, в якому автор висловлює думку про те, що навіть виняткові життєві ситуації не повинні призводити до пагубних вчинків.

Наступний твір, на який звернемо увагу – легенда «Кипариса». У легенді «Кипариса» зображено кохання дівчини та хлопця, які мріяли побратися. Красуня чекає на милого, який поїхав за море, аби заробити, та не повертається. Дівчина біля моря навечно залишилася виглядати свого милого та перетворилася на кипарис. Таке перетворення сприймається як своєрідне художнє зіставлення для більш яскравого зображення людського характеру. Перетворившись на дерево, дівчина ніби назавжди зберігає свою чистоту, молодість, красу, почуття любові. В легенді А. Шапурми «Кипариса» ми вбачаємо типологічну подібність із баладою Т. Шевченка «Тополя», в якій відбивається перетворення дівчини на тополю.

Отже, для творчості А. Шапурми характерне використання елементів фольклорної традиції. Поет звертається до народних жанрів, тем, образів, але, звичайно, він трансформує їх у своїй творчості, надає їм власного осмислення. Це проявляється насамперед в образній системі, мовному багатстві (використання епітетів, метафор, порівнянь), у композиції. Всі накреслені елементи надають творам румейського поета неповторності.

Не менш значну роль у літературі й культурі Приазов'я відіграв Леонтій Несторович Кір'яков. Майбутній поет народився у с. Сартана, вірші почав писати рідною (румейською) мовою під час навчання в Маріупольському педагогічному технікумі, а трудову діяльність розпочав сімнадцятирічним юнаком у газеті «Коллективістис», де працював Георгій Костоправ. Він і став першим учителем Леонтія Несторовича в літературі, любов і добре ставлення до якого Кір'яков проніс через усе своє життя, як і любов до рідної мови греків Приазов'я. В оточенні Георгія Костоправа, серед поетів та літераторів маріупольських греків, Леонтій Кір'яков був наймолодшим. Професор А. Білецький писав про Л. Кір'якова: «...Життя Леонтія Кір'якова, скільки він себе пам'ятає, пов'язане з поезією, що завжди жила в його рідному домі. Тут знали і любили пісню, казку, твори народного румейського поета Леонтія Хонахбея і з особливою любов'ю зберігали, як священну реліквію, Шевченків «Кобзар». Шевченкова поезія назавжди стала супутницею поета в його творчому житті. І він віддає всю силу свого таланту, відтворюючи Шевченка румейською мовою: у його перекладацькому доробку «Причинна», «Катерина», «Наймичка», «І мертвим, і живим, і ненародженим землякам моїм в Україні і не в Україні моє дружнєє посланіє», «Іржавець», «Варнак», «Кавказ», «Відьма», лірика Кобзаря [2, с. 6].

Творчість Леонтія Кір'якова була відома в перекладах українською та російською мовами (вийшло п'ять збірок його поезій: «Завжди в дорозі» (1976 р.), «Травнева пісня» (1979), «Україна» (1981), «Слава тебе найдет» (1985), «Конь мой златокрылый» (1989). Румейською мовою видано «Слово про Ігорів похід» (1987), «Амфора» (1988), «Арион» (1992), «За три моря» (1993).

Характерною рисою творчості Л. Кір'якова є зв'язок з народною творчістю греків Приазов'я, про що свідчать балади за народними джерелами. Використання Л. Кір'яковим фольклорних образів та засобів є органічним для його творчості, бо зростає він в атмосфері національної культури, одним із найважливіших чинників якої є фольклор. У своїй творчості митець синтезував дві системи: фольклор та літературу, *що характерно для митців, які міцно стоять на ґрунті національної самосвідомості*. Фольклорні уподобання Л. Кір'якова були помічені ще професором А. Білецьким і акцентувалися самим поетом.

У творчому доробку Л. Кір'якова є балади за народними грецькими мотивами, головним героєм яких є Кустандин: «Голос с гор», «Беда Кустандына», «На поле ратном», «Возвращение».

Балада «Беда Кустандына» заснована на відомому фольклорному мотиві – нещасливе кохання. Герой балади – чабан Кустандин, кохану якого забрали яничари. Серед найпоширеніших сюжетних мотивів балад можна назвати – нещасливе кохання, спричинене вчинками злих людей, ворогів. Той самий сюжет, пов'язаний з турецьким пануванням, присутній у слов'ян. Л. Кір'яков обрав предметом зображення мотив нещасливого кохання Кустандина, який чабанував, та кожного дня до нього в гори приходила його кохана («калицей милая звалась»). На душі героя передчуття трагічного, він поспішає додому: «Вошел: дверь – настезь, никого... / А сердце – словно рана» [4, с. 33]. Поет зображує найвищу психологічну напругу. Висловом «земля задрожала» автор передає емоційне потрясіння героя, нагнітання. Скеля почала розмовляти до Кустандина, певний час сюжет не рухається, емоційно насичений переживаннями Кустандина (життя героя без коханої неможливе) та образом його «калицы» (в основному змалювання епітетами). Відбувається діалог між скелею та Кустандином, з якого читач дізнається, що кохану забрали яничари. Недомовленістю досягається емоційний ефект, який підсилює почуття безнадії, висловлені в останніх рядках твору: «И долго на берег ходил / Свет Кустандын в печали, / Но лишь собаки чабана / Толпились на причале...» [4, с. 33].

Балада «На поле ратном» має узагальнений характер, нема конкретизації ні місця події, ні часу, читачеві відомо лише ім'я героя – Кустандин: «Кто от меча, кто от огня – / Побиты смертным градом, / И Кустандын, упав с коня, / Лежал со всеми рядом» [4, с. 34]. Те ж саме спостерігаємо у баладі «Голос с гор», героєм якої є Кустандин. Автор не конкретизує, які саме історичні події покладено в основу сюжету, читачеві залишається тільки здогадуватися. Тяжкість бою змальовується автором словами «был враг не скуп на раны». Смертельно поранений Кустандин починає діалог із голосом з гір. Герой не хоче помирати, він чіпляється за будь-яку можливість залишитись жити. Останні рядки твору: «Кружили волки вдалеке, / А в небе ворон-птица...» [4, с. 32] свідчать про смерть героя.

Менталітет приазовських греків відбивається у фольклорі та літературі. Балади Л. Кір'якова за народними джерелами «Манулис и Янычар», «Верная любовь» торкаються проблеми вірності почуттів подружжя. Грекиня у поезії постає вірною, духовною, кришталеву чистою, розумною. Чоловік – емоційним, ревним. У баладі «Манулис и Янычар» через втручання заздрісної людини у подружнє життя, відбувається трагедія – чоловік вбиває дружину та себе. Припущення яничара про можливе зрадянство дружини Мануліса розбудили ревності в душі емоційного та запального героя. Мануліс не повірив словам дружини, яка переконувала у своїй вірності: «Клятве той не внял Манулис, / Задымилась сабля ало. / А калыца пошатнулась / И к ногам его упала» [5, с. 113]. Герой усвідомлює свій злочин, але змінити наслідки ревності вже неможливо: «В иступленье стал молиться. / Но желания жизни слаби. / Но мертва была калыца – / И себя сгубил он саблей» [5, с. 113].

Балада «Верная любовь» оспівує вірність жінки, яка десять років очікує повернення з чужини коханого. Чоловік вирішує випробувати дружину на вірність, він постає перед нею переодягнений та повідомляє про те, що друга вбили вороги, просить повернути гроші, витрачені на похорон, а також поцілунок, яким друзі нібито обмінялися. Розумна жінка відповідає на ці слова: «– Я за мужа, как велел он, / Оплачу и гроб, и саван. / Поцелуй же и объятя / Пусть вернет при встрече / Сам он» [5, с. 114]. Щасливе упізнавання відбувається після випробування жінкою чоловіка. У творі підкреслюється вірність дівочого кохання.

Відчутна тематична суголосність творчості Кобзаря: намічені мотиви патріотизму, любові до рідного народу, рідної землі реалізуються у поезії Л. Кір'якова «Завещание».

Поетичний твір Л. Кір'якова «Завещание» тематично перегукується із «Заповітом» Т. Шевченка. Простежується виразна спільність теми, Л. Кір'яков висловлює бажання бачити своїх співвітчизників (сартанців) вільними. Автор акцентує на відповідальності митця перед людьми, все життя для нього, наче боротьба, поетичним словом він підносить культуру свого народу, втілює в життя бажання бачити своїх співвітчизників на одному рівні з іншими народами:

Всю жизнь я жил борьбой своею...
Всю жизнь мою хотелось мне,
Чтоб земляки мои – ромеи
С другими встали наравне [4, с. 26].

Для Леонтія Кір'якова бути поетом означає бути борцем, самовіддано служити Батьківщині та народу. Тарас Шевченко у своєму знаменитому «Заповіті» звертається до своїх сучасників, спонукає їх до повстання, він непохитно вірить, що його народ здобуде довгоочікувану волю. Жага поета до свободи, щирі переживання за долю своєї країни надзвичайно вплинули на свідомість нації, сформували прагнення до свободи та незалежності наступних поколінь.

Через усе життя Леонтій Несторович Кір'яков проніс любов до рідної землі й свого народу. Оспівував він їх так щиро й сильно, що надихнув своїм словом земляків, пробудив у них патріотичні почуття. Любов Л. Кір'якова до свого народу, концепція патріотизму розкривається у його творчості та поєднує його із класиками української літератури. Можна констатувати, що Л. Кір'якову був близький творчий досвід Т. Шевченка. Один з наскрізних мотивів у творчості Л. Кір'якова – шевченківський. Постає геніального Кобзаря є для автора зразком у мистецькій і громадській діяльності.

Отже, А. Шапурма та Л. Кір'яков зробили значний внесок у розвиток літератури і культури греків Приазов'я. Творчість грецьких поетів тісно пов'язана з народними джерелами, про що свідчать їхні твори, стилізовані під народний ліро-епос. На наш погляд, деякі добутки Антонія Шапурми та Леонтія Кір'якова близькі до творчості Т. Шевченка. А питання фольклоризму творчості Кобзаря є одним з найгрунтовніше розроблених. Фольклоризм також був властивий румейським поетам, він проходить крізь усю їхню творчість.

Тематичний аналіз текстів грецьких поетів свідчить про наявність у ліриці таких національних мотивів, як любов до Батьківщини, підвищений інтерес до долі свого народу, роль поета в житті суспільства; поети акцентують увагу на єдності між греками й українцями. Вагому стильову роль у творчості грецьких поетів відігравав фольклор. Вони збирали народну творчість і з неї черпали образи, мотиви, жанри.

Грецькі поети Приазов'я формувалися не лише на національному ґрунті, а й під впливом української культури, яка вже тривалий час є рідною для греків Приазов'я, вони синтезували у своїй творчості національний історичний досвід, традиції і здобутки українського письменства, зберігаючи свою творчу індивідуальність.

За межами розгляду залишилось чимало питань поетичної спадщини приазовських греків, які вимагають подальшого вивчення. Щодо подальших перспектив, то тільки комплексне дослідження літературних, фольклорних матеріалів допоможе розкрити характер і особливості функціонування літератури греків Приазов'я на українському ґрунті. Ця стаття є фрагментом монографічного дослідження поетичної спадщини приазовських греків.

Список використаної літератури

1. Балабанов К. В. Національно-культурне та громадське життя греків України в другій половині ХХ – на початку ХХІ століття / К. В. Балабанов, С. П. Пахоменко – Маріуполь, 2006. – 260 с.
2. Білецький А. А. Передмова / А. А. Білецький // Кір'яков Л. Лого пас Ігор ту стратию Слово про Ігорів похід : пер. на грецьку (румейську). – К. : Дніпро, 1987. – С. 6 – 9.
3. Від берегів Азова : твори грецьких поетів України / упоряд. Д. Демерджи. – К. : Дніпро, 1979. – 222 с.
4. Моя Эллада – Украина : стихи, проза, публицистика : сб. греческих литераторов. – Донецк : Китис, 1998. – 206 с.
5. Сардарян К. Г. Поетична творчість греків Донецького Приазов'я / К.Г. Сардарян // Монографія. – Донецьк : Норд-Прес, 2010. – 171 с.
Стаття надійшла до редакції 30 квітня 2012 р.

К. Sardaryan

TARAS SHEVCHENKO REASONS OF POETIC LEGASY OF THE GREEK LITERATI (A. SHAPURMY, L. KIRIAKOV)

The article is systemic generalisation of poetic works of Pryazov'ya Greeks whom groundwork is not interpreted practically by critique. In research for the first time in native literary studies a try of complex conceptualization of literary works of the Greek artists is carried out, classification of works of the Greek poets is developed.

УДК 82.091 : 821.161.2"19"+821.111(73)"19"

А. Ю. Хаджи

МОТИВ СВОБОДИ У РОМАНАХ В. ДІБРОВИ «БУРДИК» ТА ДЖ. КЕРУАКА «В ДОРОЗІ»

Стаття присвячена аналізу особливостей художнього осмислення екзистенційного мотиву свободи у романах «Бурдик» В. Діброви та «В дорозі» Дж. Керуака. Зроблено висновок, що головні герої романів обирають різні форми прояву своєї свободи. В обох творах пошук героями свободи сприймається як засіб боротьби з недосконалістю навколишнього світу.

Ключові слова: екзистенціалізм, екзистенційний мотив, свобода, протест, самовираження.

Прагнення до свободи та незалежності, до захисту своєї самостійності та вільного вибору світоглядних орієнтирів є характерними ознаками людського буття.

«Філософією свободи» називають екзистенціалізм – напрям західної філософії, який виник внаслідок руйнування всіх ілюзій щодо нескінченного прогресу. На зміну мріям і очікуванням прийшло відчуття безперспективності та безглуздості людського існування, що особливо посилювалося після Другої світової війни. Екзистенціалізм став «одним з найбільш впливових і продуктивних факторів епохи», визначив «інтелектуально-духовні пошуки широких верств інтелігенції», здійснив «сильний вплив на літературу, літературознавство, мистецтво тощо» [1, с. 1305] (тут і далі переклад наш – А. Х.). Екзистенціалізм акцентує на розумінні людиною специфічності свого місця, статусу і значення у світі, на визначенні свободи і відповідальності.

Проблема свободи – одна з головних у філософії екзистенціалізму – досліджувалася такими видатними мислителями, як М. Бердяєв, С. К'еркегор,

Ж.-П. Сартр, К. Ясперс та ін. Так, данський філософ і теолог С. К'еркегор стверджував, що свобода може бути тільки внутрішньою. Шлях до звільнення індивіда лежить у його заглибленні в самого себе. Французький філософ і письменник Ж.-П. Сартр вважав, що людина не може бути або рабом, або вільною людиною: вона завжди вільна, оскільки сама обирає себе, і навіть відмова від вибору є теж вибором.

У сучасній філософії існує декілька визначень поняття «свобода»: «універсалія культури суб'єктного ряду, яка фіксує можливість діяльності та поведінки в умовах відсутності зовнішнього цілепокладання» [2, с. 935]; «можливість робити так, як хочеться» [3, с. 406]; «одна з основоположних для європейської культури ідей, що відображає таке ставлення суб'єкта до своїх актів, при якому він є їх визначальною причиною і вони, отже, безпосередньо не обумовлені природними, соціальними, міжособистісно-комунікативними, індивідуально-внутрішніми або індивідуально-родовими чинниками» [4, с. 501]. Таким чином, ядром усіх запропонованих дефініцій виступає суб'єкт, здатний здійснити акт вибору і досягти поставленої мети.

Онтологічна проблема свободи знайшла своє вираження й у художній літературі. Не стали виключенням і твори американського письменника Дж. Керуака та українського прозаїка й публіциста В. Діброви. Близькість філософсько-естетичних концепцій цих письменників обумовлена характером їх трагедійного світовідчуття і способами вирішення ними проблем людського існування. У творах названих авторів чітко виражено прагнення досягнути й осмислити глибинні основи людської екзистенції. Обом письменникам цікавий образ героя, сповненого відчуття вичерпаності та розчарованості, героя, здатного заради власної свободи піднятися проти системи. Саме такий герой є засобом осмислення дійсності, розкриття сутності людського існування, адже через характеристику переживань протагоністом свого буття письменники визначають основні онтологічні конфлікти. Провідним мотивом творів американського і українського прозаїків є мотив пошуку свободи, і перш за все – свободи внутрішньої. Письменники, зазнаючи впливу екзистенціалізму, у своїх творах тяжіють до соціальної критики й прагнуть досягнути актуальні проблеми сучасності: існування людини у суспільстві, абсурдність буття, страх, відчай, відчуженість та самотність людини. Тому проведення типологічних паралелей між творами українця Володимира Діброви та американця Джека Керуака є **актуальним** і перспективним у річці компаративних студій.

Типологічна близькість обраних для компаративного аналізу творів – «Бурдик» В. Діброви та «В дорозі» Дж. Керуака – виявляється у параекзистенціальних мотивах, які домінують у обох творах. **Мета** даної статті – на основі порівняльного аналізу визначити специфіку художнього осмислення мотиву свободи авторами названих творів.

Мета роботи зумовлює розв'язання ряду **завдань**, головними з яких є:

- висвітлити теоретичний аспект проблеми;
- визначити параекзистенціальні мотиви у романах «Бурдик» В. Діброви та «В дорозі» Дж. Керуака;
- з'ясувати риси подібності і відмінності художньої трансформації мотиву свободи у романах В. Діброви «Бурдик» та Дж. Керуака «В дорозі».

Роман «Бурдик», написаний сучасним українським письменником, представником «задушеного покоління», чії книги сьогодні друкуються англійською у американському видавництві Northwestern University Press, лауреатом престижних літературних премій і водночас – викладачем Гарвардського університету – Володимиром Дібровою. Цей роман – своєрідний життєпис парадоксальної особистості, історія нонконформіста, людини, що є абсолютно непристосованою жити за звірячими законами від народження до смерті. Паралельно із соціальним

відчуженням герой відсторонюється і від самого себе. Так, І. Булкіна, автор статті «Портрет героя на сірому тлі», зауважує: «Передусім маємо перед собою “роман покоління”, таку собі “історію сина віку”, портрет “людини 70-х” – втраченої і, отже, “маргінальної”» [5].

Ідейно суголосним українському твору є роман «В дорозі» американця Джека Керуака, знакової фігури 60–70-х років, «апостола бітництва», який першим увів поняття «beat generation» – «розбите покоління». Роман став символом цілого покоління, презентувавши його принципи та цілі. «В дорозі» – історія подорожей по американським і мексиканським дорогах Сала Парадайза, прототипом якого був сам письменник, і його друга Діна Моріарті. Роман і до цього часу входить в усі списки найважливіших творів англomовних авторів ХХ століття. Критики порівнюють його з Біблією і поемами Гомера: «“В дорозі” – не просто роман, це програма і пропаганда світогляду, це Євангеліє бітництва. А Дін – не просто герой цікавого роману, він міф, уособлення життєвого ідеалу» [6] – зазначає польський дослідник Є. Коссак.

І Дж. Керуак, і В. Діброва у своїх романах виводять на перший план образ екзистенціального героя-аутсайдера, що втікає від суспільства, порушуючи його закони. Стан відчуження, перш за все – відчуження від суспільства, є визначальним у їхній характеристиці.

Відчуженість Бурдика має свої підстави: він не може прийняти закони і правила суспільства, тому й не хоче поводитися згідно його моральних норм, бо усвідомлює їх абсурдність: «Відмовляюся! – кидає їм герой. – Геть із цього запідкладдя! Назад до кишені!» [7, с. 95]. Так навколишній абсурд породжує обурення, гнів, бунт, у якому проявляється і стверджується особистісне начало. Бунт – це спроба людини довести свою соціальну значущість, в основі якої знаходиться усвідомлення себе як особистості, що заслуговує уваги, визнання і поваги. Він спрямований на тотальне знищення старих принципів і ціннісних настанов. Метою бунту є свобода. Бурдик відкрив таємницю вільного життя: вона полягала у тому, що свобода, як і повітря, ввійде в тебе настільки, наскільки ти впустиш її у себе. Для Бурдика свобода власного «я» – це першооснова буття, тому навколишній абсурд не може не породжувати бунт героя: «...я, ти, усі ми обмежені власним тілом. Поза ним і далі нього ми майже нічого не бачимо і не знаємо, а йому, тобто повітрю, відкрите все. Бо воно скрізь» [7, с. 203]. Однак свобода повинна бути відносною: гранична, абсолютна свобода є вседозволеністю.

Головний герой культової книги Дж. Керуака «В дорозі» – Дін Моріарті – теж знаходиться у стані постійного опору й протесту, які виникають через небажання підкорятися законам американського суспільства. Він і його товариш Сал Парадайз живуть за правилом – «життя заради життя». Дж. Керуак пише про свого героя: «Он был всего лишь юношей, до умопомрачения опьяненный жизнью, и, будучи мошенником, мошенничал только потому, что очень хотел жить...» [8, с. 9]. Герої роману сперечаються, розмірковують, тікають від суспільства та обов'язків, нав'язаних ним, почуваються непотрібними та відчувають самотність. Їхній протест не підкріплений ніякою політичною ідеєю, адже у них немає ніякої ідеології, крім однієї – самого життя. Герої завжди перебувають у пошуках – у вічній дорозі, вічній подорожі, у пошуках неіснуючого міста, в якому їм буде добре. Дорога для них виступає способом пізнання і набуття досвіду, пошуком істини і самих себе, подорож героїв – своєрідний варіант духовного ескапізму.

Проте, як і Бурдик, вони швидко розчаровуються і розуміють, що велика американська мрія стала ілюзією: «А впереди была суровая выпуклая громада моего Американского континента. Где-то далеко, на другом краю, выбрасывал в небо свое облако пыли и бурого дыма мрачный, сумасшедший Нью-Йорк. В Востоке есть что-то

бурое и священное; а Калифорния бела, как вывешенное на просушку белье, и легкомысленна...» [8, с. 97] – розмірковує Сал Парадайз, який виконує у романі функцію оповідача.

Основною мотивацією самотності героїв, їхньої відчуженості, приреченості та відчаю є страх, який, на думку С. К'єркегора, стає для людини «послуговуючим духом, який навіть проти власної долі повинен вести її туди, куди вона, полонена страхом, хоче йти» [9, с. 245].

Так, у Бурдика постійний страх викликала Боровадянка – всюдисуще око тоталітарної радянської системи – «правильна» вчителька, згодом лекторка й комсомольська апаратниця з промовистим прізвиськом: «Вчителька Боровадянка була тут для того, щоб ліпити форми за кращими з кращих зразків. Вона теж була певна, що все перекрито і схоплено» [7, с. 103]. Вона все життя переслідувала Бурдика: «Де б вони не потикалися, скрізь була Боровадянка. “Так, – попереджала вона, – щоб ніякої самодіяльності! Все, що вам треба, вже вирішено на найвищому рівні”» [7, с. 110], але вона не могла дозволити йому свободи у будь-яких діях: це означало б, що система більше неспроможна контролювати вчинки людей.

У Діна викликає страх можливість залишитися самотнім, зупинитися на одному місці. Як слушно зазначають російські вчені В. А. Пронін та С. П. Толкачов, «стає ясно, що героїв Керуака жене по дорогах не жага життя, а страх порожнечі, страх смерті» [10].

Отже, переживаючи страх, головні герої названих романів обирають свій шлях до свободи, і таким чином визначають свою долю.

Моделюючи ситуації життєвого шляху й вибору Бурдика і Діна, письменники зосереджують увагу на індивідуальному самовираженні героїв, виходячи з того, як вони бачуть і розуміють абсурдність життя. Філософи-екзистенціалісти переконували, що тільки свобода і вільний вибір дають людині можливість надати сенсу своєму існуванню, водночас такий вибір пов'язаний із відповідальністю перед собою та перед іншими. Іспанський філософ Х. Ортега-і-Гассет стверджує, що життя – «це, перш за все, наше можливе життя, те, чим ми здатні стати, і як вибір можливого – наше рішення, те чим ми дійсно стаємо. <...> Нас не пускали в світ, як кулю з рушниць, по ретельній траєкторії. Неминучість, з якою зводить нас цей світ – а світ завжди цей, зараз і тут – полягає у протилежному. Замість єдиної траєкторії нам задається сила-силенна, і ми відповідно приречені... вибрати себе» [11, с. 123].

Однак, незважаючи на подібність прагнень героїв – пошук свободи і кращого життя – шлях, який вони обирають, у кожного свій. Так, Дін Моріарті не приймає суспільство з його законами та мораллю. Він вірить у любов без обмежень та наркотики, і навіть стає на сторону злочинців. На думку Є. Коссака, піддаючись впливу гри почуттів, герої роману відроджуються духовно. І це підтверджується словами Дж. Керуака: «пылающий, содрогающийся и вселяющий ужас демон, с чудовищной скоростью тучей вырастает передо мной на дороге, неотступно, точно закутанный в саван Скиталец, преследует меня на равнине <...> Вновь он мчался через величественный стонущий континент на запад и очень скоро должен был прибыть. <...> Похоже было, что надвигается прибытие Гаргантюа, и к нему следовало подготовиться: расширить трущобы Денвера и отменить действие кое-каких законов, чтобы вместить его громоздкое истрадавшееся тело, переполненное иступленным восторгом» [8, с. 316].

Для Діна Моріарті свобода – це швидка їзда на автомобілі, це секс у його оргастичних формах і «як швидкоплинне досягнення жаданої повноти відчуттів, крайнє розхитування нервів і одночасне їх одурманення мелодією, ритмом, рухом» [6]. Так, Діна Моріарті можна віднести до тієї категорії людей, яку французький філософ

А. Камю у роботі «Міф про Сизифа. Есе про абсурд» [12], назвав «найнижчим рівнем», тобто до тих, для кого не існує проблеми сенсу буття, бо їх життя зводиться до механічного існування, а їх девіз – «життя заради жаття», «рух заради руху».

На відміну від героя американського роману, Бурдик шукає себе у різних видах мистецтва. Героя мучить ситуація життя без свободи: все відбувається за певним зразком, кожен виконує свою роль, яка зрежисована системою. Тому він намагається змінити себе, створити навколо нову дійсність. Літературна творчість, якою він починає займатися, – це і є спроба реалізувати себе і таким чином врятувати. В кінці кінців, Бурдик знаходить відповідь на питання: «Що є свобода?» Для нього – це повітря: «Збагачені ним [повітрям – прим. А. Х.], вони прочистять ніздрі і впустять у себе дух справжнього життя. Якщо ж вони того не зроблять із власної волі, воно прийде, не питаючи їх. І усе за них зробить. Але вже ціною їхнього нерозумного життя» [7, с. 200].

Проте, шукаючи свободу, він стає заручником своїх надій і, в результаті, руйнує себе як особистість і залишається в полоні ілюзій про омріяну свободу. В. Діброва пише: «як комунізм був при силі, тоді і його опонент Бурдик, хоча й не процвітав матеріально, зате весь час рухався вгору. І як міг змагався з владою. Варто ж було прогресивному ладові занепасти, як Бурдик помер» [7, с. 208]. Так стає очевидною безглузда і страшна гра у самому існуванні, про яку автор говорить з неприхованою іронією.

Бурдика можна віднести до такого типу людей, які усвідомили весь абсурд навколишнього життя та безглуздість власного, але не змогли далі жити у такому стані, тому й закінчили своє життя самогубством, що є, на думку А. Камю, ознакою слабкої людини. Проте, на нашу думку, Бурдика не можна назвати слабким, адже він, знаючи про безглуздість людського буття, вже не може жити однією надією на вихід з такого існування, тому робить свій останній вибір – покинути це життя. На думку Л. Толстого, обраний шлях, тобто суїцид, є шляхом виходу сили і енергії, а Х. Ортега-і-Гассет називає таких людей вибраними, відносячи їх до тих, хто «вимагає від себе більше, навіть якщо вимога до себе непосильна» [11, с.120].

Не фізичною, але духовною смертю поволі закінчується життя Діна. Так, В. А. Пронін та С. П. Толкачов зазначають: «За зовнішньою бравадою і невгамовним бажанням жити раптом виявляються безмежний егоїзм, повне невміння і небажання рахуватися з друзями і близькими. Внутрішній світ Моріарті виявляється потворним і надламаним.» [10].

Таким чином, погляди Дж. Керуака та В. Діброви суголосні основним поняттям екзистенціалістів і обумовлені в значній мірі політичним дискурсом їх країн. Герої американського та українського прозаїків відчують ідейно-світоглядне протистояння, соціальну нерівність та фальш навколишнього світу. Автори обох творів беруть за основу постулат екзистенціалізму – людина відповідає за свої дії лише тоді, коли діє вільно, має свободу волі, вибору і засобів їхньої реалізації. Головні герої романів обирають різні форми прояву своєї свободи: для Бурдика – це творчість та постійний пошук сенсу життя, а для Діна – це кохання без обмежень, наркотики та подорожі. Проте обидва герої не знають, що робити з отриманою довгоочікуваною свободою: герой В. Діброви вчиняє самогубство, а для Діна, героя Дж. Керуака, вона виявляється руйнівною і знищує його як особистість.

Список використаної літератури

1. Грицанов А. А. Экзистенциализм // Грицанов А. А. История философии : [энциклопедия / науч. ред. А. А. Грицанов]. – Минск : Интерпрессервис ; Книжный Дом, 2002. – С. 1305.
2. Грицанов А. А. Свобода // Грицанов А. А. История философии : [энциклопедия /

- науч. ред. А. А. Грицанов]. – Минск : Интерпрессервис ; Книжный Дом, 2002. – С. 935.
3. Губский Е. Ф. Свобода // Губский Е. Ф. Философский энциклопедический словарь / [сост. Е. Ф. Губский]. – М. : Инфа, 2001. – С. 406.
 4. Апресян Р. Г. Свобода / Р. Г. Апресян // Новая философская энциклопедия : В 4 т. / [ред. совет: В. С. Степин, А. А. Гусейнов, Г. Ю. Семигин, А. П. Огурцов и др.]. – М. : Мысль, 2010. – Т. 3. – С. 501.
 5. Булкина И. Вся правда абсурда [Электронный ресурс] / И. Булкина. – Режим доступа : <http://polit.ua/articles/2010/11/15/dibrova.html>.
 6. Коссаk Е. Экзистенциализм в философии и литературе [Электронный ресурс] / Е. Коссаk. – М. : Политиздат, 1980. – 360 с. – Режим доступа : <http://lib.co.ua/phylos/kossak01/Kossak01.txt>.
 7. Діброва В. Бурдик / В. Діброва // Опудало : українська прозова сатира, гумор, іронія 80–90-х р. ХХ ст. / [упоряд., передмова В. Даниленка]. – К. : Генеза, 1997. – С. 90–246.
 8. Керуак Дж. В дороге : [роман] / Дж. Керуак ; [пер. с англ. В. Когана]. – СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2012. – 384 с.
 9. Кьеркегор С. Страх и трепет / С. Кьеркегор. – М. : Республика, 1983. – С. 245.
 10. Пронин В. А. Современный литературный процесс за рубежом [Электронный ресурс] / В. А. Пронин, С. П. Толкачев. – М. : Изд-во МГУП, 2000. – 168 с. – Режим доступа : <http://www.hi-edu.ru/e-books/xbook026/01/eabout.htm>.
 11. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс / Х. Ортега-и-Гассет // Вопросы философии. – 1989. – № 4. – С. 119 – 155.
 12. Камю А. Миф про Сизифа. Есе про абсурд / А. Камю // Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство. – М. : Политиздат, 1990. – С. 23 – 100. Стаття надійшла до редакції 23 березня 2012 р.

A. Khadzhy

**THE MOTIF OF FREEDOM IN THE NOVELS «BURDYK» BY V. DIBROVA
AND «ON THE ROAD» BY J. KEROUAK**

The article analyzes the specifics of artistic embodiment of the existential motif of freedom in the novels «Burdyk» by V. Dibrova and «On the Road» by J. Kerouak. It is concluded that the protagonists of novels chosen the different forms of manifestation of their freedom. In the both novels the search heroes of freedom is perceived as a manner of expression of struggle with the imperfection of the surrounding world.

УДК 821.161.2-32.09 "189/191" (045)

М. М. Хорошков

**ЛІТЕРАТУРНІ ДИСКУСІЇ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТ. ЯК СПОСІБ
ГЕНЕРУВАННЯ НОВИХ МИСТЕЦЬКИХ ІДЕЙ**

У статті розглядаються основні ідейно-естетичні концепти літературно-критичних виступів і дискусій, представлених іменами І. Нечуя-Левицького, І. Франка, С. Єфремова, Б. Грінченка, М. Грушевського. Окрім того, автор робить спробу охарактеризувати філософсько-світоглядні параметри літературно-критичного дискурсу другої половини ХІХ ст., що реалізувався як певна система поглядів на призначення мистецтва слова, завдання і цілі літератури, її сутність.

Ключові слова: літературна дискусія, літературно-критичний дискурс.

Історія письменства мислиться нині не лише як сукупність художніх текстів, об'єднаних у певні періоди хронологічно або ж у відповідності до певних поетикально-стильових рис, напрямків і методів, але і як історія ідей, як неперервний процес формування й відозміни певних уявлень про мистецтво. Потужним джерелом генерування ідей (останні сприймаються як специфічні форми пізнання, виявлення найсуттєвіших рис і закономірностей мистецьких процесів і, водночас, як засіб перетворення, моделювання нової художньої реальності) є численні літературні дискусії – спроби осмислити, переосмислити й активно вплинути на формування літературно-мистецького процесу, видозмінити існуючу тенденцію розвитку тощо.

Таким чином, літературні дискусії та суперечки вбачаються тим теоретико-методологічним та естетичним підґрунтям, на основі якого формувалася мистецька картина кожної епохи. Характерний приклад – літературна дискусія 1925 – 1928 років, яка оприявнила ідейно-естетичне та ідеологічне підґрунтя нової української радянської літератури. Йдеться, властиво, про осмислення системи естетичних критеріїв оцінки літературних явищ і фактів, філософсько-світоглядної бази та способів літературно-критичного осмислення мистецького процесу (методологія критики, способи прочитання та тлумачення художніх текстів).

Мета статті осмислити особливості вітчизняного літературно-критичного дискурсу другої половини ХІХ ст., що формувався під потужним впливом ідеології народництва в її світоглядно-філософському та художньо-естетичному проявах. **Актуальність** статті зумовлена потребою наукового аналізу літературно-критичного дискурсу цього періоду, а також літературних дискусій як потужного чинника формування системи художньо-естетичних поглядів та методів осмислення мистецтва слова.

В історії вітчизняного мистецтва слова літературні дискусії відігравали виняткову роль своєрідних «рушіїв» мистецького розвитку; вони увиразнювали кризу літературних цінностей, напрямів і стилів, естетичних канонів і, водночас, окреслювали шляхи подальшого мистецького поступу. Так, скажімо, суперечки щодо цілей і завдань літератури порубіжжя ХІХ – ХХ віків означали кризу народницького етапу української культури з її реалізоцентризмом, домінуванням етичного і, в той же час, свідчили про народження (зародження) вітчизняного варіанту модернізму. А вже згадувана літературна дискусія 20-х років минулого століття відбивала не лише світоглядні та мистецькі (художньо-естетичні) пошуки письменників тієї епохи, але й окреслила потребу цивілізаційного вибору (не кажучи вже про політичний).

Літературна дискусія (хоча тут термін «дискусія» варто вживати в множині, позаяк єдиного центру чи кола учасників, навколо яких розгорталася дискусія не було) помежів'я ХІХ – ХХ ст. свідчила про кризу народницької ідеї літературної творчості й пошук нових ідей. Маю на увазі спробу подолати суто утилітарний погляд на мистецтво, згідно з яким «функціональне призначення» літератури – служити громадській справі, справі нації- та державотворення. Література, отже, мислилася як «громадська справа». На цьому базувався народницький дискурс літератури другої половини ХІХ ст. Його чільні представники (і водночас теоретики, критики та активні творці) – І. Нечуй-Левицький, С. Єфремов, М. Грушевський, Б. Грінченко, І. Франко та інші сформували цілісну методологію критичного осмислення літератури, систему мистецьких (естетичних) та позамистецьких (морально-етичних, суспільно-політичних, громадських) цінностей. В епіцентрі літературної творчості (й відповідно критики) перебували концепти народу, відродження, культури, ідеї державотворення (не в політичному сенсі, а радше в метафізичному, спроектованому на майбутнє). Ця проблема досить ґрунтовно осмислена в монографії Соломії Павличко «Дискурс

модернізму в українській літературі». Тут дослідниця аналізує уявлення про українську літературу як постійне відродження, культурні коди та систему цінностей, плеканих письменством, мету мистецтва слова тощо [5].

Погляд на мистецтво слова як громадську справу отримав теоретичне оформлення ще в працях М. Драгоманова. Зокрема, в розвідці «Література російська, великоруська, українська і галицька» вчений прагнув простежити взаємозв'язок літератури із соціальними та національними потребами і запитамі народу. Фактично М. Драгоманов виступав за поглиблення взаємозв'язку мистецтва слова з соціальною (громадською) сферою буття індивіда: «Треба шукати законів життя людського і провідних ідей громадської праці не в тих чи інших метафізичних системах, а в соціально-психологічних основах громадського і індивідуального життя» [1, с. 428]. Йдеться, отже, про конкретизацію мети і завдань літератури – відтворення актуальних проблем соціального і національного буття народу (причому народ тут слід сприймати у франковому трактуванні цього поняття – «нижчі верстви, які найменш зазнали цивілізаційних змін» [8, с. 254]). Водночас, мова йшла і про завдання української критики, яка, на переконання І. Білика, має спрямовувати літературу на шлях «щирого реалізму» з метою стати «показником громадської потреби» та «проводирем живої правди» [2, с. 8 – 9].

Логічне продовження цих думок зустрічаємо у статті І. Нечуя-Левицького «Сьогочасне літературне прямування», в якій знаний письменник сформулював три принципи вітчизняного письменства: реальність, національність, народність. Перший принцип, властиво, стосувався необхідності дотримуватися ідейно-естетичної системи реалізму (причому реалізм І. Нечуй-Левицький часто ототожнює з натуралізмом) з його зорієнтованістю на детальне відтворення об'єктивних процесів навколишньої дійсності: «Реальна література повинна бути дзеркалом, в котрому б одсвічувалась правдива жизнь...» [3, с. 215]. Другий принцип передбачав творення літератури народною мовою, яка, на думку митця, є «тілом національності», «національним психічним характером народу». Тут письменник категорично й безапеляційно стверджує: «Реальна (мається на увазі нова, реалістична література. – М.Х.) українська література повинна бути на народній мові. [...] На основі принципа національності, українські писалники повинні обписувати жизнь української громади тільки по-українськи» [3, с. 217]. Натомість третій принцип – принцип «народності» – передбачав і «народний язик» (відразу конкретизую, що «народний» у розумінні І. Нечуя-Левицького дорівнює живій, народнорозмовній мові), і опертя на фольклор (слідування в річищі народнопоетичних форм і засобів художнього осмислення дійсності), і наслідування епічних і ліричних форм народної поезії, і зорієнтованість на «дух народної поезії». Цікавими видаються роздуми письменника про призначення літератури, заґрунтованої, ясна річ, на трьох завважених принципах: «Така література буде правдивим, нехибним дзеркалом, в котрому громада побачить себе, яка вона є, роздивиться на себе, оцінує себе. [...] Тільки така література матиме великий вплив, як на розумове розвиття, так і на соціальну реформу громадянства, бо вона покаже соціальні відносини вищих верств до середніх та нижчих, панства до мужицтва. [...] Вона повинна обсягати етнографічну границю української породи і на тім ґрунті добувати собі матеріал і впливати на громадянство; вона повинна промовляти до нації її природним живим язиком...» [3, с. 220]. Ідеї І. Нечуя-Левицького, як бачимо, виглядають на позір доволі чіткими і недвозначними, до того ж його теоретичні роздуми про естетичну природу нового українського письменства, його роль у соціумі були підкріплені й власною творчістю класика другої половини ХІХ ст.

З огляду на предмет дослідження цікавою вбачається й інша стаття І. Нечуя-

Левицького – «Українська декадентщина». Її лейтмотив – боротьба з «модним модернізмом, декадентством в усяких його складових частках: еротизмом, символізмом, еротоманією, соромітчиною і сливе порнографією» [4, с. 229]. Цей перелік епітетів і загалом інвективний тон статті адресований насамперед галицьким митцям нового покоління («молодомузівцям»), а також Ользі Кобилянській, Наталі Кобринській, О. Плющу, Г. Хоткевичу, В. Винниченкові, Олександрю Олесю. В їх оповіданнях автор (загалом визнаючи письменницький талант цих митців) побачив незрозумілі йому «символічні образи», «відсутність ідей», «головної мислі й думки», «нахильність до декадентства». Стаття засвідчила принципову несумісність світогляду різних поколінь митців. Спостерігаємо фактично конфлікт всередині культури, зіткнення різних ідей і протилежних ідеологій.

Остаточне оформлення народницького літературного дискурсу на більш високому теоретико-методологічному та філософському рівні пов'язано з науковою діяльністю І. Франка. Так, у статтях «Чи вертатися нам назад до народу?», «Найновіші напрямки в народознавстві», «Література, її завдання і найважливіші ціхи» та ін. кристалізується й уточнюється розуміння народу в якості селян (власне народницьке уявлення), інтелігенції, яка повинна «зідентифікуватися, злитися з народом» й літератури, завдання якої – просвіщати народ, пробуджувати самосвідомість, закріплювати певні етичні й ідеологічні настанови тощо. Водночас, І. Франко відкидав поверхову правдоподібність в зображенні людини і соціуму (в цьому він полемізував з І. Нечуєм-Левицьким); натомість обстоював метод «наукового реалізму». «Література, – зауважував вчений, – так як і наука сьогочасна, повинна бути робітницею на полі людського поступу. Її тенденція і метод повинні бути наукові. Вона громадить і описує факти щоденного життя, вважаючи тільки на правду, не на естетичні правила, а разом аналізує їх і робить з них виводи, – се її науковий реалізм. Вона через те вказує хиби суспільного устрою там, де не все може добратися наука (в житті щоденнім, в розвитку психологічним страстей та нам'єтностей людських), старається будити охоту і силу в читателях до усунення тих хиб – се її поступова тенденція» [6, с. 13]. З часом Франко частково видозмінює свої погляди на літературу, її завдання та зв'язок із життям, доповнюючи їх теорію «ідеального реалізму». Однак суть залишається одна – література має відтворювати дійсність в усіх її соціальних проявах і протиріччях та водночас бути вихователем народу.

Крім того, в межах народницького літературно-критичного дискурсу були вироблені й відповідні критерії оцінки літературних текстів. З-поміж основних зазначу вимогу відтворювати життя народу з позицій самого народу, його соціальних ідеалів і прагнень і, одночасно, давати аналіз провідним соціальним явищам і фактам доби. Цю вимогу досить точно сформулював І. Франко в своїй полемічній статті «Література, її завдання і найважливіші ціхи» (полемічний – адже написаний як своєрідна відповідь-заперечення окремих положень статті І. Нечуя-Левицького «Сьогочасне літературне прямування»): «Вона (література. – М.Х.) при всім реалізмі в описуванні також аналізувати описувані факти, вказувати їх причини і їх конечні наслідки, їх повільний зріст і упадок. До такої роботи не досить уже вправного ока, котре підглядить і опише найменшу дрібницю, – тут вже треба знання і науки, щоб уміти доглянути саму суть факту, щоб уміти порадкувати і складати дрібниці в цілість не так, як йому злюбиться, але по яснім і твердім науковім методі. Така робота ціхує найкраще всю нову реальну літературну школу, втягаючи в літературу і психологію, і медицину та патологію, і педагогію, і другі науки. Тота наукова підкладка і аналіз становить іменно найбільшу вартість сеї нової літератури проти усіх давніших» [6, с. 16]. Взірцевими авторами такого гатунку реалістичної літератури автор називає Діккенса, Бальзака, Флобера,

Золя, Тургенева, Гончарова, Толстого та інших. Водночас у цитованій роботі Франко окреслює і ще одне завдання письменства – наблизити інтелігенцію до народу і «загрівати» її до служби народові. Характерно, що питання естетики й естетичної вартості художнього твору критик фактично не ставить, адже для нього «єдиний кодекс естетичний – життя».

Попри певну тенденційність і суперечливість своїх висловлювань Франко-критик досить послідовно відстоював принцип взаємозв'язку літератури з життям, причому особі письменника відводив виняткову роль – осмислювати сучасність, переживати її та максимально правдиво втілювати це у власному творі. Цікаві думки з цього приводу містяться у статті «Слово про критику», в якій Франко осмислює основні положення теорії і практики літературної критики та літературознавства. «Нехай особа автор, – стверджує вчений, – його світогляд, його спосіб відчуження зовнішнього і внутрішнього світу і його стиль виявляється в його творі якнайповніше, нехай твір має в собі якнайбільше його живої крові і його нервів. Тільки тоді се буде твір живий і сучасний, справжній документ найтайніших зворушень і почувань сучасного чоловіка, а затим і причинок до пізнання того чоловіка у його найвищих, найсубтильніших змаганнях та бажаннях, а затим причинок до пізнання часу і суспільності, серед яких він постав. Повна емансипація особи автора з рамок схоластики, повний розрив з усяким шаблоном, якнайповніший вираз авторської індивідуальності в його творах – се характерний, пануючий оклик наших часів» [9, с. 101]. На перший погляд ідеться про обстоювання принципу повної свободи творчості, однак тут же Франко застерігає від «втечі від соціальних тем», від «хоробливих вибриків зіпсованого смаку», від «декдентизму» (останній, до речі, він кваліфікував як симптом психічної хвороби). Словом, митець має залишатися в межах соціальних тем, його творчість має бути соціально значимою, корисною суспільству (власне, народові у вузькому (народницькому) розумінні цього слова). Аналогічна позиція простежується і в статті «Маніфест «Молодої Музи», написаній в межах полеміки з Остапом Луцьким з приводу публікації статті «Молода муза», яку з подачі І. Франка стали називати маніфестом українського модернізму. Відчувається, що автор категорично не сприймає естетичні уподобання «молодомузівців» (почасти і через їх теоретичну необґрунтованість, окресленість лише загальними фразами-метафорами на кшталт «облака нового містичного неба»), як не сприймає і заклику О. Луцького подолати реалістичну традицію вітчизняної літератури, представлену іменами І. Нечуй-Левицького, Панаса Мирного, І. Франка, Івана Карпенка-Карого. Аргументи Луцького для Франка виглядають надто революційними, неприйнятними й образливими, адже те, що для першого видається «утилітаризмом», «літературою для недалеких хоч би днів», для другого – є письменством, яке «надихане високим ідеалізмом (мається на увазі високими ідеалами. – М.Х.)», літературою, в якій проголошується «ідеал чоловіка діяльного і повноправного, суспільний устрій опертий на справедливість, гаряче бажання усунути той «боляк всього сучасного суспільного ладу»...» [8, с. 143]. Принципова несумісність позицій – характерна риса чи не всіх дискусій того періоду (варто згадати, хоча б, публіцистичні виступи С. Єфремова з приводу творів Ольги Кобилянської).

Окреслені світоглядні концепти народницького етапу вітчизняної культури стали теоретико-методологічним підґрунтям літературної критики другої половини ХІХ ст. Її найпослідовніші представники й ідеологи – І. Франко, І. Нечуй-Левицький, С. Єфремов, М. Грушевський, М. Павлик, Б. Грінченко. Ці знакові для української культури постаті, по суті, задавали тон літературно-критичного осмислення художніх текстів і формували тенденції творення корпусу текстів (варто згадати тут, хоча б, ті настанови,

які давав Франко письменникам-початківцям). У цій ситуації критик ставав своєрідним вчителем літератора. Водночас критика відігравала роль головного ідеолога культури (з огляду, хоча б, на суспільний авторитет таких критиків як І. Франко чи С. Єфремов), що позбавляло можливостей для повноцінного діалогу, для відкритої внутрікультурної та міжкультурної комунікації.

Тим часом, наприкінці ХІХ ст. в літературу прийшла когорта молодих митців, які прагнули творити літературу якісного нового ґатунку, закладали підвалини модерної теорії і практики мистецтва, а також формували нові підходи в літературно-критичному осмисленні мистецького процесу. Своєю художньою практикою й літературно-критичною діяльністю Ольга Кобилянська, Леся Українка («Малорусские писатели на Буковине», «Новейшая общественная драма»), М. Євшан («Проблеми творчості», «Суспільний і артистичний елемент в творчості»), М. Сріблянський («Боротьба за індивідуальність»), О. Луцький («Молода Муза»), М. Яцків та інші провокували численні літературні дискусії, сприяли формуванню повноцінного діалогу всередині української культури, творили основу модерного бачення мистецтва.

Численні публіцистичні виступи і дискусії засвідчують досить високий рівень розвитку літературно-критичної думки, дають можливості осмислити сучасний стан культури, а відтак – і поштовх для подальшого її розвитку. Слушним у зв'язку з цим видається висновок П. Федченка щодо стану літературно-критичної думки кінця ХІХ ст.: «Кожен із названих елементів літературно-критичного процесу (йдеться про статті, публіцистичні виступи, публічні дискусії. – М.Х.) і їх сума, що зреалізувалась у певній наскрізній тенденції, засвідчували невинне зростання ідейно-естетичної зрілості української літературної критики та естетичної теорії, що плідно позначилося й на прогресі національної літератури» [2, с. 19].

Список використаної літератури

1. Драгоманов М. Н. Літературно-публіцистичні праці / М.Н. Драгоманов. – К., 1970. – Т. 2. – 561 с.
2. Історія української літературної критики та літературознавства. Хрестоматія. У трьох книгах. Книга друга: Навчальний посібник / Упоряд. П. М. Федченко. – К.: Либідь, 1998. – 352 с.
3. Нечуй-Левицький І. Сьогочасне літературне прямування / І. Нечуй-Левицький // Історія української літературної критики та літературознавства. Хрестоматія. У трьох книгах. Книга друга: Навчальний посібник / Упоряд. П. М. Федченко. – К.: Либідь, 1998. – С. 212 – 222.
4. Нечуй-Левицький І. Українська декадентщина. / І. Нечуй-Левицький // Історія української літературної критики та літературознавства. Хрестоматія. У трьох книгах. Книга друга: Навчальний посібник / Упоряд. П.М. Федченко. – К.: Либідь, 1998. – С. 229 – 237.
5. Павличко Соломія. Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія / Соломія Павличко. – 2-е вид., перероб. і доп. – К.: Либідь, 1999. – 447 с.
6. Франко І. Література, її завдання і найважливіші ціхи / І. Франко // Франко І. Твори: В 50 т. – К., 1980. – Т. 26.
7. Франко І. Маніфест «Молодої Музи» / І. Франко // Історія української літературної критики та літературознавства. Хрестоматія. У трьох книгах. Книга друга: Навчальний посібник / Упоряд. П. М. Федченко. – К.: Либідь, 1998. – С. 139 – 145.
8. Франко І. Найновіші напрямки в народознавстві / І. Франко // Франко І. Твори: В 50 т. – К., 1986. – Т. 45.
9. Франко І. Слово про критику / І.Франко // Історія української літературної критики та літературознавства. Хрестоматія. У трьох книгах. Книга друга: Навчальний посібник / Упоряд. П.М. Федченко. – К.: Либідь, 1998. – С. 98 – 102.

Стаття надійшла до редакції 26 квітня 2012 р.

M. Khoroshkov

**LITERARY DISCUSSIONS OF THE SECOND HALF OF THE XIX-NTH
CENTURY AS A WAY OF GENERATING NEW ARTISTIC IDEAS**

The article reviews the basic ideological and aesthetic concepts of I. Nechui-Levitsky's, I. Franko's, S. Efremov's, B. Grinchenko's M. Hrushevsky's literary and critical presentations and discussions. The author also attempts to describe the philosophical and ideological parameters of literary and critical discourse of the late nineteenth century.

ЛІНГВІСТИКА

УДК 811.161.1'373

Е. С. Крючкова

СПОСОБЫ СОЗДАНИЯ ИМИДЖА ПОЛИТИЧЕСКИХ ДЕЯТЕЛЕЙ (НА МАТЕРИАЛЕ ЕЖЕНЕДЕЛЬНИКА «2000»)

Лексемы, содержащие оценочную (имиджевую) характеристику известных личностей, являются неотъемлемой частью любого современного печатного издания и представляют собой обновляемый материал, требующий постоянных исследований. Классификация подобного рода языковых единиц помогает определить не только вектор развития проблемы, но и лучше оценить политику самого издания, так как именно при помощи имиджевой характеристики создаётся впечатление читателей об основных свойствах и характеристиках известной личности.

Ключевые слова: имидж, имиджевая характеристика, известная личность, политический деятель, язык СМИ, лексические средства.

Средства массовой коммуникации в современном мире все чаще становятся не только и не столько источником сообщения, то есть информации, сколько средством воздействия на сознание людей, средством манипулирования другими людьми [1, с. 1]. Роль СМИ, в том числе и печатных, особенно значима в формировании в сознании адресата определенного ценностного представления о том или ином политическом деятеле. Лишенный возможности личного восприятия, читатель воспринимает политика через описание журналистом, то есть полагается на субъективную оценку другого человека (журналиста), создающего так называемый имидж политика. Вслед за А. Б. Наумовым под *имиджем политического лидера* мы будем понимать специально или непреднамеренно создаваемое представление о его носителе, которое воспроизводится самим лидером или в средствах массовой информации [2, с. 11].

Целью настоящей работы является анализ лексических средств создания имиджа политика, осуществленный на материале русскоязычного еженедельника «2000» (в дальнейшем при подаче иллюстративного материала будем указывать только год, номер и раздел газеты. – Е. К.).

В **задачи** работы входит:

- 1) определение понятия «имидж»;
- 2) классификация способов создания имиджевой характеристики.

Актуальность работы обусловлена изменчивостью фактического материала и необходимостью хронологического отслеживания основных тенденций в создании имиджа известных личностей.

В своем исследовании мы исходим из того, что имидж личности невозможно представить вне категории оценки. «Ориентация на оценку человека, его качеств, достоинств или недостатков, – отмечает Ю. Г. Лозовский, – предназначение имиджа, тем более когда речь идет о конкретных задачах, например, о завоевании авторитета, уважения, симпатии, привязанности, благодарности (имидж руководителя, бизнесмена, преподавателя) либо о победе на выборах (имидж политика)» [1, с. 4].

Ю. Г. Лозовский в своем исследовании рассматривает имидж как сложную, многоуровневую систему, включающую в себя всю информацию о человеке. Эта система может быть представлена в виде языковой модели, содержащей четыре

важнейшие характеристики человека: визуальную, индивидуально-личностную, социальную, символическую [1, с. 5]. Анализ выпусков украинского русскоязычного еженедельника «2000» за 2011 г. показал, что в материалах этой газеты чаще всего встречаются индивидуально-личностные и социальные характеристики политических деятелей, в то время как внешние и символические характеристики в них фактически не представлены.

Проведенное исследование позволило выделить такие наиболее частотные способы репрезентации имиджевых характеристик в газетном тексте:

- 1) выбор определенных лексических элементов;
- 2) метафоризация;
- 3) обращение к языковой игре;
- 4) использование прецедентных текстов.

Остановимся на характеристике каждого из них более подробно.

Выбор лексических элементов. Чаще всего при оценке какой-либо личности используется эмоционально-экспрессивная лексика, но и нередко случаи вовлечения в сферу оценки нейтральной лексики, которая при взаимодействии с контекстом приобретает коннотацию, сохраняя при этом нейтральную сему. В чистом виде характеристика личности может быть дана лишь одной лексической единицей (зачастую именем прилагательным), имеющей эмоционально-экспрессивную окраску. Такие случаи (исходя из проанализированного материала) в современных печатных СМИ Украины встречаются чрезвычайно редко. Зачастую для характеристики известной личности используются словосочетания или же развернутые определения. Среди них можно выделить такие основные лексические единицы:

1. Лексемы, значение которых сводится полностью к выражению оценки. Подобные языковые единицы включают в себя лишь знак оценки (возможно использование собственных имён в той же функции), чаще всего негативной: «Владимир Жириновский заявил, что Тимошенко *«аферистка, украинский Гайдар и Чубайс в одном коктейле»*» (2011, №34, F5), «...Арсений Петрович *самым беспардонным образом передрал*, иначе и не скажешь, все основные параметры, нормы и положения уже существующего закона...» (2011, №34, A4), «...наш «фронтовик» *чихвостит* именно те действия...» (2011, №45, A6), «Юлия Владимировна ... как ни в чём не бывало *заявляется* в студию программы «Шустер Live»...» (2011, №49, B1), «...иначе как *вызывающим, провокационным* поведение Тимошенко во время судебного процесса назвать нельзя» (2011, №32, A2), «Президент страны — *тиран и деспот* — независимым медиа-профсоюзом, который при подобных исходных данных (повторяю — в стране *правит тиран и деспот*, а его властные структуры ессесно тиранят всё и вся) объявлен *главным врагом независимой прессы*, которой опять по указанным исходным данным просто в стране существовать не должно» (2011, №18 – 19, F6), «И относятся они, разумеется, к периоду первой *«отсидки»* Юлии Тимошенко в 2001 г.», «...*напортачили* и Тимошенко, и Ющенко» (2011, №33, A4), «А то ведь как-то нелепо звучит: *«политически репрессированная Тимошенко»* — *подельница «коррупционера и казнокрада Лазаренко»*...» (2011, №44, A6), «особа, *много раз обманувшая* свое (и не только свое!) государство и его граждан» (2011, №26, F6) », «...с легкой руки Пискуна в премьерском кресле Украины дважды сидела *особа, которой место на тюремных нарах* [Ю. Тимошенко]» (2011, №44, A6), «Судя по интервью, Н. Королевская *на «отлично» окончила школу Юлии Владимировны и научилась лгать без стеснения»* (2011, №32, F7), «Тимошенко *втравила* Виктора Ющенко в политическую линию расшатывания законности» (2011, №1 – 2, A2).

2. Реализация оценочной характеристики одним из лексико-семантических вариантов многозначного слова. В некоторых случаях возникновению оценочного

эффекта способствует сдвиг значения на основе переноса общего признака с узуального наименования на окказиональное наименование: «Она [Ю. Тимошенко] спокойно *продала* Павла Лазаренко.... Она *продала* Леонида Кучму, который позволил ей *раздерибанить* «Громаду».... Она дважды *продала* Виктора Ющенко.... Она человек без принципов и моральных ограничений. Вокруг неё *гибнет всё*, что её окружает. Её окружение большей частью или *сидит*, или находится под следствием, или в бегах» (2011, №34, F5), «Юля *попала в камеру*» (2011, №51, A1), «...за всю свою жизнь ЮВТ *содержательно не ответила ни на один журналистский вопрос*» (2011, №34, F5), «...*законодательный подвиг* Арсения Петровича нашёл соответствующее отражение на сайте этой партии» (2011, №34, A4), «В принципе Арсений Петрович является *одним из лучших знатоков популизма* в украинской политике. Первым, увы, не получается» (2011, № 34, A4), «...«законодательной» попыткой «фронтовика» [Яценюка] привлечь внимание к своей *персоне*» (2011, №34, A4), «Юлия Владимировна по-прежнему *хвораєт. Как не синими пятнами покроется, так ангину подхватит*» (2011, №38, A8), «И лишь Сергей Тигипко, этакий *политический «камикадзе*», режет правду-матку», «...предыдущие ставленники Запада — Ющенко и Тимошенко — *политические банкроты...*» (2011, № 32, F1), «А в апреле 2006-го Ющенко *посмеялся над доверчивыми избирателями*» (2011, №42, B4), «Она [Ю. Тимошенко] — *человек с высокой выживаемостью, очень целеустремленный и собранный*» (2011, №17, F7), «Звездный час «леди Ю» — позади, она исчерпала существовавшие у нее исторические возможности» (2011, №1 – 2, A2).

3. Единицы языка, обозначающие признак, действие или явление, которое не имеет в своём предметном содержании оценки, но в сознании читателя уже приобрело положительное или отрицательное значение. В некоторых случаях появление оценки при восприятии читателем провоцируется контекстом, реже создаётся при помощи окказиональной лексики. Иногда лексемы со знаком оценки выделяются кавычками: «В принципе Арсений Петрович является одним из лучших знатоков популизма в украинской политике. *Первым, увы, не получается*» (2011, № 34, A4), «Сегодня Арсению Петровичу *37 годиков*» (2011, № 34, A4), «...после *лопнувшего пузыря в исполнении одиозного главного голодоморца...*» (2011, №34, F5), «...где *славословия «газовой принцессы»* настолько *превышают допустимые в каноническом православии пределы*» (2006, №8, F2), «*Особая гражданка* Тимошенко» (2011, №27–28, B6), «Из уст Януковича прозвучала такая *ремарка*» (2011, №44, A7), «...в августе Власенко *вещал о...*» (2011, № 49, B1), «...предыдущие *ставленники Запада — Ющенко и Тимошенко — политические банкроты...*» (2011, № 32, F1), «Не удивительно, что такой *«принципиальный»* генпрокурор [С. Пискун], *твердо стоявший «на страже закона»* на выпрямленных «оранжевым» шабашем коленях» (2011, №44, A6), «...ситуацию, сложившуюся после выборов в России, и ее *«освещение»* на наших главных ток-шоу, в первую очередь *«господами»* Шустером и Киселевым...» (2011, № 50, A8).

Для усиления оценки определённого политического лидера или же лидеров журналист может на протяжении всего материала статьи повторять похожие по смыслу и оценке конструкции, которые будут направлять оценочное восприятие читателя в определённое русло (при этом могут использоваться все приведённые выше типы языковых единиц): «...*экс-премьер-министр* Юлия Тимошенко – *тяжело больна, экс-министр* внутренних дел Луценко – *тяжело болен. Бывший исполняющий обязанности министра* обороны Валерий Иващенко *тяжело болен*. <...> Я вовсе не утверждаю, что Тимошенко *банальная симулянтка* (а равно и Луценко с Иващенко), хотя об *артистических талантах* Юлии Владимировны, *умении сыграть любую роль в какой угодно ситуации* хорошо известно. <...> А уж если возбуждено уголовное дело, да ещё

в качестве меры пресечения избрано содержание под стражей, *захворать, причём тяжело* – это уже давно стало на Украине, можно сказать, *классикой жанра*. Пока в *высоких креслах – здоровы*, извините, *как быки*. Чуть что – *едва не самые больные на свете*. <...> ...часто *хвори Юлии Владимировны* попадали под диагноз, называемый в народе «*воспаление хитрости*». <...> ...*якобы больной человек* (а именно Юлия Тимошенко)... <...> «Правда «*болела*» Юлия Владимировна *по другому поводу*...» (2011, №49, В1).

Необходимо отметить, что во всём представленном выше языковом материале немалую роль играют собственные имена, зачастую именование политических деятелей происходит по фамилии, но в некоторых случаях используется имя с отчеством, что при обращении к молодым политикам создаёт дополнительное оценочное значение. Некоторые же фамилии (например, Тимошенко) приобретают статус компонента имиджа личности, носящей данную фамилию, и теперь воспринимаются уже не в качестве нейтральной, а эмоционально окрашенной лексемы. В некоторых случаях оценочность достигается благодаря свободной трансформации имён, фамилий и отчеств политических лидеров, а иногда и окказионализмов имеющих оценочное значение: «По словам Бондаренко, в результате разбавления... ну т.е. не водки водой, а Партии регионов *Тигипкой*...», «*Хавьер Соланыч*, например, заявил», «Но тут вмешался шведский Карла [Карл Бильдт] и на пальцах разъяснил, почему фунт демократии» (2011, №38, А8). В некоторых же случаях возникают окказиональные наименования политиков: «вышеназванный прогноз астролог сопроводила пророчеством, что «*влиятельность к «Леди Ю»* вернется только через 2 года»» (2011, №52, А8), «В дальнейшем *Ген Геныч* [Геннадий Москаль] намерен доработать свой законопроект и предложить освободить Луценко по неликвидности» (2011, №38, А8), «И если Пискун давал этому антиконституционному действию такие высокие положительные оценки <...>, то можно было представить, как будет «*блюсти закон*» *майданноиспеченный генпрокурор* на новом-старом поприще» (2011, №44, А6), «Благодаря таким вот *пискунам* [отсыл к С. Пискуну] — карьеристам и конъюнктурищикам (если не сказать больше)...» (2011, №44, А6).

Еще одним средством создания имиджевой оценки может стать использование местоимений, в силу определенных причин соотносящихся с тем или иным политиком. Так возникают дейктические обозначения, которые закрепляются в языке в виде шаблонов с определённой экспрессивной окраской (зачастую негативной): «Господам из ЕС и др. европейским политикам, которые считают, что *Вона* (Тимошенко) спасла Европу» (2011, №47, F7), «Дескать, не трогайте Тимошенко, она «*наша*», *Вона* за США?» (2011, №22, F1). Подобное именование может являться приёмом некоей языковой игры, которая способствует формированию необходимого впечатления об описываемом лидере у адресата речи.

Языковая игра. В чистом виде она представлена (на страницах еженедельника «2000») в статьях журналиста под псевдонимом Критикан Политиканов, которые полностью построены на использовании данного приёма. В других статьях он используется достаточно редко: «Да хотя бы *Юлины наличные*... бр-р-р... *научные достижения* взять», «Особенно расстарался некто *Виктор Федорович Тимошенко*», (2011, №52, А8), «*Новый старый лузер*... т.е. лидер Соцпартии Александр Мороз поведаль», «*Маразм*... бр-р-р... Мороз не пояснил», «Так и запишем: между *Маразмом* и Тягнибоком... тьфу ты!.. между Морозом и Тягнибоком политических расхождений нет», «Продолжает радовать глава ЕНП... как бишь его?.. *фамилия еще такая крепкоалкогольная*... *Мартини*... *Мартель*... Мартенс (вспомнил!)» (2011, №38, А8), «...без такого дня ни общественность, ни органы государственной власти и местного самоуправления... бр-р-р... самоуправления не догадаются обратить внимание на

проблемы социальной справедливости», «И это в то время, когда идет борьба практически *не на жесть, а на смех... т. е. не на жизнь, а на смерть*», «будет создана группа *манитыринга... простите, никто ничего тырить не будет... мониторинга*», «Но это, сами видите, *инсинуации чистой водки*» (2011, № 45, А8), «...сторонники «Батьківщини», прийдя на избирательные участки в октябре 2012 г., увидят в бюллетене, образно говоря, вместо *Тим Юл Бют Тим Жен Бют* [о Ю. Тимошенко и Е. Карр (Тимошенко)]» (2011, №51, F7).

Метафора особенно активно используется в политическом дискурсе в целом, но и в создании имиджа она играет не последнюю роль. Для определения метафоры мы будем опираться на определение, приведённое А. П. Чудиновым в его монографии «Метафорическая мозаика в современной политической коммуникации» [3]. Он представляет метафору как основную ментальную операцию, являющуюся способом познания, структурирования и оценки мира. Такое, достаточно общее, определение в большей мере подходит не только для характеристики метафоры с точки зрения когнитивистики, но и для определения её роли в создании имиджа. Согласно А. П. Чудинову, метафоры делятся по сферам-источникам на:

– военные метафоры: «*Верховной руководительнице* [Ю. Тимошенко] нужны не способные специалисты, а преданные подданные» (2011, №32, F7), «Юлия Владимировна – *боец*, это ее не сломило, и она готова к *борьбе до последнего*» (2011, №45, А8);

– зооморфные метафоры: «Истории *Юлии-Тигрицы* нет больше места в прессе» (2012, №3, А5);

– театральные метафоры (также метафоры, связанные с кинематографом): «...хотя об *артистических талантах* Юлии Владимировны, *умении сыграть любую роль* в какой угодно ситуации хорошо известно» (2011, № 49, В1), «Любое *ее выступление* [Ю. В. Тимошенко] в каком-нибудь западном СМИ – это просто *сценарий триллера с захватывающим сюжетом*», «Юлия Владимировна в очередной раз подтвердила свое *реноме хорошей актрисы*», «В начале интервью Тимошенко *переиграла*» (2011, № 22, А6).

Приведённый список можно продолжать и уточнять, так как сферы-источники и сферы-магниты в современной политической метафоре достаточно разнообразны и затрагивают все области жизни человека [3]. Таким образом, можно прийти к выводу, что отличие политической метафоры в целом от метафоры, создающей имидж человека, состоит в том, что использование последней более узконаправленно и фактически исключает использование фреймов и слотов, связанных с человеческим телом (организмом) и конкретными органами, которые частотны в политических метафорах. Также метафоры при характеристике политических деятелей не находят должного распространения на страницах еженедельника «2000».

Прецедентные тексты. При характеристике известных личностей журналисты еженедельника обращаются к наиболее расхожим прецедентным феноменам, которые можно классифицировать как языковые штампы, например: «Характеристика Юлии [Тимошенко] объективных бытописателей: «Моложе своих лет, миниатюрная и хрупкая, бунтарка с тягой к прекрасному, дамское лукавство, тяга к лидерству, детство в «хрущевке», остроумна, *комсомолка, спортсменка* и см. выше» (2006, № 51, С6), «— Да, да, — сказал он, — *живешь так в одиночестве, не зная наслаждений*» («Золотой теленок»). «Потому что я *очень мало имею времени для наслаждения, очень мало*. Вчера, например, я около трех часов ночи приехал домой и сегодня встал в шесть утра. *Позавчера было несколько раньше*» (пресс-конференция президента Виктора Януковича 21 декабря 2011 г.)» (2011, №52, А8), «Тогда же *«вставший с колен» Пискун...*» (2011, №44, А6), «*Звездный час «леди Ю»* — позади, она исчерпала

существовавшие у нее исторические возможности» (2011, №1 – 2, А2).

Таким образом, можно прийти к выводу, что имидж как система, представляющая собой набор различных признаков личности, в современных печатных СМИ представляется в виде языковой модели, которая выражается при помощи лексических средств, изначально содержащих оценку в одном из своих значений, а также приобретших эмоционально-экспрессивное значение в контексте или под влиянием личностного восприятия реципиента. Использование языковой игры с подобной целью зачастую узконаправленно и встречается лишь в определённых материалах, которые при помощи данного приёма завуалировано выражают мнение читателей не только о попавших в опалу политических лидерах, но и о деятельности всей политической системы в целом. В создании оценочных характеристик политического деятеля применяются метафоры, относящиеся преимущественно к сфере театра или военных действий.

Список использованной литературы

1. Лозовский Ю. Г. Языковые средства создания имиджа известной личности (на материале СМИ Приморского края) : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : спец. 10.02.01 «Русский язык» / Ю. Г. Лозовский. – Владивосток, 2009. – 24 с.
2. Наумов А. Б. Структура установок восприятия и оценки политических лидеров : автореф. дисс. ... канд. психолог. наук / А. Б. Наумов. – Ярославль, 2008. – 24 с.
3. Чудинов А. П. Метафорическая мозаика в современной политической коммуникации [Электронный ресурс]: монография / А. П. Чудинов – Екатеринбург, 2003. – 248 с. – Режим доступа: <http://www.philology.ru/linguistics2/chudinov-03a.htm>. – Название с экрана.
4. Литвинникова О.И. Функциональное поле оценочности на страницах русскоязычных газет современной Украины / О.И. Литвинникова // Функциональная лингвистика. – Симферополь, 2010. – №1, т.2 – С. 35 – 38.
Стаття надійшла до редакції 5 квітня 2011р.

К. Крючкова

ЗАСОБИ СТВОРЕННЯ ІМІДЖУ

ПОЛІТИЧНИХ ДІЯЧІВ (НА МАТЕРІАЛІ ТИЖНЕВИКА «2000»)

Сучасні друковані ЗМІ суттєво впливають на своїх читачів, найчастіше це відбувається через створюваний (згідно політики видання) імідж відомих особистостей. Під іміджем ми розуміємо спеціально або випадково справлене враження про його носія, яке відтворюється самим лідером або засобами масової інформації. Найчастіше така оцінка створюється за допомогою вибору певних лексичних елементів, метафоризації, а також використання прецедентних текстів; різноманітних засобів мовної гри. Висновки зроблені на основі дослідження матеріалів газети «2000» за 2011 рік, деякі засоби уточнені прикладами з видань інших років.

К. Kriuchkova

POLITICIANS IMAGE CREATION LEXICAL MEANS (ON WEEKLY JOURNAL «2000» MATERIALS)

Modern print media make considerable impact on readers, often it occurs through created (according to edition policy) celebrated personalities image. We understand as image specially or inadvertently created idea of its carrier that is reproduced by the some leader or in mass media. Often the similar assessment is created by means of a certain lexical elements choice, a metaphorization and case texts using; various language game receptions. Conclusions are made based on research of the newspaper «2000» materials for 2011 year, some ways are specified by examples from other years editions.

УДК 81-115(045)

Н. Є. Леміш

ЗІСТАВНИЙ АНАЛІЗ СКЛАДОВИХ КАУЗАЛЬНОГО КОМПЛЕКСУ В РІЗНОСТРУКТУРНИХ МОВАХ

Стаття, що пропонується, присвячена аналізу складових каузального комплексу в різноструктурних мовах (українській, російській, англійській, нідерландській, іспанській). Описано компоненти каузального комплексу в сучасному мовознавстві, виокремлено синоніми до його складових із словників за мовами дослідження, зіставлено кількісний та якісний склад мікроструктур із семою причини.

Ключові слова: каузальний комплекс, концепт, семантика каузальності.

Проблема виділення складових каузального комплексу (далі – КК) не є новою для сучасної науки, оскільки причинно-наслідковий зв'язок з давніх часів привертав увагу широкого кола лінгвістів, філософів, фізиків, психологів, соціологів, політиків. Каузальність – всезагальна, універсальна, вона охоплює всі без винятку явища. В світі не існує безпричинних явищ, і кожне явище, в свою чергу, породжує наслідок. Категорія причинності в мовознавстві сьогодні описується як у межах каузального комплексу (О. Комаров, М. Ляпон, інші), так і з позицій когнітивної семантики (Ю. Степанов, В. Яценко, інші). Це пояснюється фундаментальністю та високою значимістю каузальних відношень для картування мовцями навколишньої дійсності. Складові каузальності розглядаються не тільки як мовні (філософські, логічні) категорії, але й як окремі концепти, що перехрещуються при реалізації за певних умов. Розмаїття репрезентації каузальних відношень сприяє виділенню закономірностей функціонування мовної системи та її зв'язку з процесами мислення. Доцільність досліджень специфіки концептуалізації й категоризації мисленням дійсності, а також вивчення результатів цих процесів у мові й визначають **актуальність** нашої статті.

Об'єктом представленої розвідки є каузальний комплекс у різноструктурних мовах, а **предметом** – саме його складові (причина, умова, ціль, поступка, наслідок).

Метою дослідження виступає аналіз складових каузального комплексу в українській, російській, англійській, нідерландській, іспанській мовах, що зумовило виділення та розв'язання таких **завдань**: 1) описати компоненти КК в сучасному мовознавстві; 2) виокремити синоніми до складових із словників за мовами дослідження; 3) зіставити кількісний та якісний склад мікроструктур КК.

Кількість складових мікроструктур КК у працях різних мовознавців варіюється, проте більшість виділяють *причину, умову, ціль / мету, наслідок і поступку*. Щодо домінуючої категорії (концепту) – єдиного погляду теж не існує: одні вважають за таку – *причину* (Комаров 1973), інші – *умову* (Ляпон 1986), ще інші – *ціль* (Михайлова 2010).

За О. П. Комаровим, категорії мети, умови, поступки підпорядковуються категорії каузальності та включаються до її складу, утворюючи єдиний каузальний комплекс [1]. Отже, причинність безпосередньо пов'язується з цільовими, умовними, допустовими, наслідковими відношеннями, виступаючи категорією вищого порядку, будуючи їх основу.

Ю. В. Баклагова у системі мови виділяє каузальність і каузативність, зауважуючи, що каузальність виражає причинну залежність у більшому ступені на синтаксичному рівні, а каузативність є лексико-граматичною категорією, яка відображає суб'єктно-об'єктні відношення [2, с. 28]. При цьому дослідниця нагадує про тлумачення каузальності у широкому смислі в РГ, коли у її значення включається цільове

мотивування. Умовні («віртуальні», припущені у думках події) та цільові (заздалегідь мислимий результат) речення відносяться Ю.В. Баклаговою до «каузального блоку». Причинні, умовні, допустові, цільові речення згадуються лише як каузальні генеративні конструкції, тобто без об'єднання в КК. Окремо зазначено, що причинно-наслідкові відношення проектують хід розвитку людського мислення від більш простого до більш складного розуміння дійсності, з чим погоджується й Г. Глушук, підкреслюючи, що КК «відображає більш високу, більш абстраговану ступінь мовного мислення» [3, с. 211]. Щодо каузального блоку, то його єдність полягає в ідеї породження (генеративності) – одна ситуація породжує / детермінує іншу.

На думку М. В. Ляпон, каузальність – прагматично однозначне вираження принципу достатньої підстави, тобто обумовленість, «позбавлена альтернативи» [4, с. 168]. Каузальний принцип об'єднується з такими видами залежності як цільова, наслідкова, темпоральна (послідовність).

Отже, різні лінгвісти трактують КК по-різному. Ми *каузальність* вважаємо синонімом *каузального комплексу*, який є сукупністю таких відношень як причина – наслідок, підстава – висновок, умова – наслідок, допуст – наслідок, засіб – мета. У наших попередніх розробках за базову категорію ми визнавали саме причинність.

Перші два підходи (причина / умова як доміанти КК) – достатньо розповсюджені і мають чимало прихильників, останній базується на визначенні категорії «цілепокладання» з Філософського енциклопедичного словника. Зазначається, що саме витлумачення *ціль* як основної категорії КК є найбільш достовірним у межах актуального для сьогодення когнітивного підходу [5, с. 133]. Ми не можемо не погодитися із З. Ф. Михайловою, що усі складові КК безумовно органічно та діалектично пов'язані між собою, але чи є ієрархія у межах КК настільки жорсткою, щоб стверджувати про домінантність мікроструктури *ціль* для всіх випадків мовної реалізації, для нас залишається сумнівним.

Останнім часом у мовознавстві все активніше вживається термін *концепт*. Така тенденція особливо характерна для лінгвокультурології та когнітивістики, де лінгвістичні категорії відповідають або формують певні культурні концепти. За Т. В. Яценко, «культурний концепт розуміється як мовна реалізація ментальної одиниці, детермінованої світовою та національною культурою» [6, с. 72], при цьому підкреслюється проблема фіксації індивідуальних концептів у лінгвістичному концептуалізмі. Дослідниця також виділяє основні ознаки *ціль* як концепту російської культури, наголошуючи на високому рівні абстракції, глобальному характері, наполегливому пошуку істинної мети [6, с. 74]. *Ціль* ототожнюється з *мотивами*. Також акцентовано, що уявлення про концептосферу національної мовної свідомості у цілому можна розширити через звернення до індивідуальної концептосфери. До того ж, зазначено, що для концептосфери російської мови *ціль* може бути ключовим концептом, який перехрещується із концептами *причини*, *призначенням*, *щастям* і *гордістю* [6, с. 74].

Так, Т. А. Яценко вважає, що до культурних концептів можуть бути зараховані тільки *причина* і *мета* (синонім до *ціль*) з додаванням *наслідку* як невід'ємної поняттєвої складової. *Умова* і *поступка*, при всій їх важливості для мовної свідомості, не відносяться до культурних концептів. Концептуалізація *причини* і *мети* обґрунтовується, крім даних еволюціоністського підходу до їх вивчення, такими положеннями: а) наявністю національної специфіки в осмисленні цих концептів та особливостей їх мовної презентації; б) існуванням системного зв'язку між ціннісною та образною складовими концептів, а також аксіологічним характером *причини* і *мети*, що реалізується через мовну модальність і конотативний фон слів із семантикою *причини* та *мети*.

Н. Д. Арутюнова та Т. А. Яценко виокремлюють *ціль* як самостійний концепт, хоча остання й наголошує на «подвійності» семантики як *цілі*, так і *причини*. Ю. С. Степанов розглядає *ціль* і *причину* в межах одного культурного концепту [7].

Причинно-цільові відношення пов'язані зі сприйняттям людиною світу, отже їх розмежування у сучасній лінгвістиці є однією із складних проблем. Аналізуючи концепт *причини*, необхідно враховувати й характеристики близькоспоріднених концептів. Цінним є зауваження, що *причини* мають свою проекцію в минуле, а *цілі* – в майбутнє (Н. Д. Арутюнова, А.А. Бабаджанян) [8]. Охарактеризування *цілі* як безпосереднього мотиву, який спрямовує й регулює людську діяльність, співвідносить цей концепт з активним боком індивідуальної свідомості, з об'єктивними законами, реальними можливостями докідля. Специфічною рисою *цілі* виступає парадоксальність, оскільки кінцевий результат (котрий передбачається і є бажаним «ідеальним образом» реалізації *цілі*) може збігатися з очікуваним, не збігатися при вимушеній зміні її наповнення і навіть не співвідноситися з передбаченим образом, якщо дію було перервано. Факти *цілі* не є реальними, вони – бажані. Отже, *ціль* передуює діям, які призводять до її реалізації – кінцевому результату. У різноструктурних мовах існують різні синтаксичні структури та відмінне трактування ситуацій, проте семантичною спільністю є не реальність позначуваних фактів *цілі*, а їхня бажаність.

О. М. Ламухіна зазначає, що, незважаючи на спрямованість лінгвістичних і культурологічних досліджень на детермінацію концепта «причина» наприкінці ХХ ст., проблема реалізації складових КК в мові, і в мовленні ХХІ ст. зокрема, не є ще достатньо вивченою [9, с. 8].

М. О. Пахомова наголошує на доцільності комплексного підходу до аналізу лінгвальних репрезентантів концептів як однієї з характерних рис когнітивістики сьогодення, що в межах антропологічної парадигми зумовлює розгляд інтралінгвістичного континуума у зв'язку з ментальними процесами носіїв мови і врахуванням екстралінгвістичних корелятивів його складових [10, с. 3]. Авторка тлумачить концепт *причини* як бінему «причина – наслідок», де структурні компоненти знаходяться у відношенні взаємообумовленості (а взаємообумовленість, у свою чергу, включає умову й поступку).

На нашу думку, структура КК і співвіднесеність його складових з культурними концептами має безпосередню залежність, таким чином, доцільним видається огляд словникових статей й аналіз даних із тлумачних словників і словників синонімів / антонімів різноструктурних мов, що повинно звзвити проблему впорядкування складових КК.

Словник іношомовних слів (1989) подає лише 2 лексеми, які мають відношення до КК: каузальність і мотив. «*Каузальность* [< лат. *causa* причина] – причинность, причинная обусловленность» [11, с. 227]. («*Каузальный* [лат. *causalis* < *causa* причина] – причинный»). «*Мотив* [фр. *motif*] – 1) побудительная причина, повод к какому-либо действию; довод в пользу чего-л.; ...». Проте саме ці одиниці можна вважати основоположними для нашого дослідження, оскільки походження *каузальності* з латинської мови говорить про запозиченість цього терміну в усі мови нашого вивчення, а наявність в його значенні семи *причинної обумовленості* імплікує більш ніж одну складову. Тлумачення *мотиву* як спонукальної *причини*, щонайменше, натякає на зв'язок цільової настанови з *причиною*.

Психологічний тлумачний словник (2004) теж містить цікаву інформацію, виділяючи *мету* (*ціль*), *мету*: *утворення* (+ різні види мети сексуальної). На особливу увагу заслуговує твердження, що «мета завжди свідома» [12, с. 246], а її «утворення – процес породження нових цілей у діяльності людини, один із проявів мислення. Буває і мимовільним, і довільним; характеризується тимчасовою динамікою» [12, с. 247].

Окремо виділено, що «утворення або виникнення мети – центральний момент у ході виконання дії і головний механізм формування нових ідей» [12, с. 247], а також зазначено, що «дослідження процесу утворення мети – один з важливих напрямків психологічного аналізу індивідуальної та спільної діяльностей» [12, с. 248]. Акцент зроблено на необхідності вивчення залежності утворення мети від мотивації діяльності, оскільки «образ результату, що передбачається, здобуває спонукальну силу, стає метою, починає спрямовувати дію і визначати вибір можливих способів здійснення, лише пов'язуючись з певним мотивом або системою мотивів» [12, с. 247]. Отже, мета (ціль) пов'язана з мотивом, а через мотив з причиною (спонукальною).

Longman Dictionary of English Language and Culture (2006) подає кілька тлумачень *причини* та *цілі* (наводяться лише основні, виокремлені нами за частотністю перекладу з російської / української):

Cause (причина) – 1 something which produces an **effect**; a person, thing, or event that makes something happen; 2 something that provides a satisfactory **reason** for an action; justification; grounds; 3 a principle, **aim**, or movement that is strongly defended or supported; 4 (law) the **reason** for action in a court of law; a matter over which a person takes legal action; 5 make common cause (with) fml to take action together for a particular **purpose** [13, с. 211].

Reason (причина) – 1 the **cause** of an event or situation; a fact, event, or statement that provides an explanation or excuse for something; 2 the ability to think, understand, and form opinions or judgments that are based on facts; 3 good sense; 4 a healthy mind that is not mad [13, с. 1148]. [Usage 2 Compare *cause* and *reason*. A *cause* is something which produces a result: *The cause of the accident was the fact that he was driving too fast*. A *reason* is something which explains or excuses an action: *The reason he was driving so fast was that he was late for an important meeting*.] [13, с. 1149]

Purpose (ціль) – 1 an intention or plan; a person's **reason** for an action; 2 a use; **effect**; **result**; 3 steady determined following of an **aim** [13, с. 1122].

Aim (ціль) – 1 the act of directing a weapon, shot etc; 2 the desired **result** of one's efforts; intention or **purpose**; objective [13, с. 24].

Goal (ціль) – 3 one's **aim** or **purpose**; a position or object one wishes to reach or obtain [13, с. 593].

З ілюстрацій, представлених вище, робимо два головних висновки: 1) *причина* і *ціль* тлумачаться одне через інше, обидва поняття пов'язані з *результатом* / *наслідком*; 2) *причина* має, як мінімум, два різновиди в англійській мові: причина, як те, з чого неминуче впливає результат, і причина, що пояснює або виправдовує дію.

Електронний словник синонімів російської мови для мікроструктури *причина* виділяє такі лексеми як: «первопричина, повод, основание, вина, виновник, источник, корень, **мотив**, предлог», а для отримання детальнішої інформації подає посилання на "предлог, придирка, происхождение, без всякой причины, по той причине, что". Зауважимо, що подібна послідовність спостерігається й в українській мові.

Синонімічний ряд до складової КК *ціль* включає такі одиниці: «мета, мишень; види, **намерение**, конец, мечта, идеал, стремление» [14].

Thesaurus англійського словника Вебстера [15] подає синонімічні ряди до різних значень ядерного компонента, проте ми вибрали лише ті, що безпосередньо пов'язуються зі значенням каузальності:

cause – agent, antecedent, determinant, inducement, **motive**, origin, originator, principle, reason, source (ANT. – consequence, development, effect, end, result) [15, T-5];

reason – account, aim, argument, basis, cause, design, end, foundation, ground, **motive**, object, purpose, sake, view [15, T-48];

aim – aspiration, design, end, endeavour, goal, **intention**, purpose. ANT. – aimlessness,

carelessness, lack of purpose [15, T-2];

goal – aim, ambition, aspiration, desire, destination, end, hope, *intention*, object, objective [15, T-23];

purpose – aim, design, determination, end, goal, inclination, intent, *intention*, object, objective, resolve, view. ANT. – accident, chance, fate, hazard [15, T-47].

З огляду запропонованих синонімічних рядів виділяємо наявність семи *мотив* у лексемах зі значенням *причини* і семи *намір – цілі*. Розгалуженість таких послідовностей дає підставу зробити висновок про неоднорідність структур концептів *причини* та *цілі*, проте одночасно їх компоненти демонструють наявність загальних складових (тобто підтверджується їх перетинання). Виділення антонімів у *Thesaurus* англійського словника Вебстера, на нашу думку, сприятиме обмеженню й більш чіткій ідентифікації наповнення концептуального поняття (потребує подальшого вивчення).

Diccionario de sinonimos y antonimos іспанської мови (2005) подає такий перелік синонімів до *causa*: principio (начало; первооснова; исток), origen (происхождение; род; источник; первопричина; первоисточник; корень; возникновение), germen (зародыш; начало; происхождение), fuente (зародыш; начало; происхождение), fundamento (основа; основание; база; обоснованность; основные положения; основные принципы), *motivo* (мотив; основание; повод; побуждение; причина; резон; аргументация; обоснование), móvil (движущая сила; побудительная причина; побуждение (причина); побудительный мотив; побудительная сила; мотив; основание; причина), razón (довод; аргумент; основание; соображение; резон; причина; повод; справедливость; мотив (довод); смысл), justificación (оправдывающее обстоятельство; подтверждение) [16];

objetivo – meta (цель; установка; директива; задача; предел; план), finalidad (цель; побудительная причина; стимул; целевая установка), propósito (намерение; умысел; цель; план; стремление), *intención* (намерение), fin (конец; окончание; предел; развязка; цель; намерение; задача; целевая установка; исход; финал), deseo (желание; охота; волеизъявление; хотение), ideal (идеал), destino (назначение; судьба; стечение обстоятельств; рок; участь) [16].

Нідерландська мова не є виключенням і теж демонструє синонімічну розгалуженість:

reden (причина; основание; повод; соображение; мотив; отношение; соотношение; пропорция) – aanleiding (предлог; повод; причина), argument (аргумент; довод; доказательство), beweegreden (побудительная причина; повод; мотив), drijfveer (побудительная причина; мотив), excuus (извинение), grond (фундамент; основание; причина), *motief* (мотив; соображение; побуждение), motivatie (мотивировка), pardon (прощение; извинение; пощада), verontschuldiging (оправдание; извинение) [17];

oorzaak (причина; повод) – aanleiding (предлог; повод; причина), agens (агент), achtergrond (происхождение), aanstichting (затея; причинение (вред и т.п.); подстрекательство), bron (источник (тж. перен.)), beweegreden (побудительная причина; повод; мотив), cause (–), causa (–), drijfveer (побудительная причина; мотив), factor (фактор (прогресса)), gevolg (следование (чему-л.); послушание; повинование; результат; успех; последствие; свита), grond (фундамент; основание; причина), kiem (зародиш; росток; завязь), *motief* (мотив; соображение; побуждение), ontstaan (генезис; происхождение; возникновение; зарождение), reden (причина; основание; повод; соображение; мотив; отношение; соотношение; пропорция), ratio (причина; мотив), raison (–), schuld (долг; вина; грех), waarom (почему; отчего; зачем; за что; А что? – не є іменником, проте вдало демонструє синкретизм *причини* та *цілі*), wortel (корень) [17];

bedoeling (цель; намерение; умысел) – beduidenis (объяснение; разъяснение), betekenis (значение; смысл), doel (цель; ворота; гол), *intentie* (намерение; стремление), oogmerk (цель; намерение; умысел), strekking (тенденция; намерение; цель), voornemen

(намерение; умысел; затея) [17].

Отже, з огляду матеріалу словників різноструктурних мов ми дійшли висновку, що виділення концептів, які б відповідали складовим КК (принаймні, *причини* та *цілі*), можливе у всіх досліджуваних нами мовах, проте чистий перелік й аналіз компонентів синонімічних рядів не дає об'єктивної інформації щодо ієрархії компонентів КК і наповнення культурних концептів.

Розгляд окремої ситуації в логіко-філософському аспекті додає певної ясності до лінгвального вираження, наприклад:

(укр.) *Мій син добре вчиться, оскільки побачити світ – це мета його життя.*

Ця ілюстрація має такий підтекст: *Мій син переслідує мету побачити світ. Його ціль – подорожувати. Щоб подивитися світ, необхідно мати гроші (квитки, бронювання готелів, харчування, екскурсій), документи (паспорт, візу, тощо), час (канікули / дозвіл в університеті, відпустку з роботи). Щоб заробити гроші – треба мати гарну роботу / гідну професію, яка добре оплачується. Для професії необхідна освіта. Отже, він намагається вчитися добре, щоб отримати професію, заробити грошей, оформити документи й побачити світ. Чому він вчиться добре? – Бо хоче отримати гарну освіту, яка допоможе йому реалізувати мету.*

Авжеж, мета – індивідуальна, як і мотиви (суб'єктивні), причина ж – об'єктивна, як правило, більш загальна.

(англ.) *But one of the reasons there is such a focus on them (SUVs and other big cars) is because they have to meet the lowest of environmental standards* [18, с. 21].

Зі змісту наведеної ілюстрації зрозуміло, що на позашляховиках й інших великих авто сконцентровано увагу, оскільки вони повинні відповідати найвищим екологічним стандартам. Отже, така каузальна конструкція демонструє наявність причини й наслідку, які на лінгвальному рівні репрезентовано як семантичним (лексема *reasons*), так і синтаксичним (сполучник *because*) засобами. Проте про інші компоненти КК зробити висновку неможна – необхідним є контекстуальний аналіз.

Отже, представлений у статті матеріал доводить, що відновлення імплікованої інформації за допомогою контекстуального аналізу та трансформацій дає можливість виявити тісний взаємозв'язок причинних відношень з іншими складовими КК. Огляд статей словників різної направленості, зокрема тлумачних і синонімічних, сприяє об'єктивності отриманих результатів. У межах КК існують зони перетину концептів. Експліцитність вираження складових КК у різноструктурних мовах має кількісні та якісні відмінності.

Перспективою подальшого вивчення вважаємо аналіз невідповідності засобів кодування складових КК у мовах дослідження.

Список використаної літератури

1. Комаров А. П. Система средств выражения причинно-следственных отношений в современном немецком языке: автореф. дис. ... д-ра филол. наук / Комаров А. П. – Алма-Ата, 1973 – 70 с.
2. Баклагова Ю. В. К вопросу о каузальности и каузативности в системе языка / Ю. В. Баклагова // Вестник Адыгейского государственного университета. – 2008. – Вып. 10 (38). – С. 26 – 30.
3. Глушук Г. Каузальність та каузативність – якісні різновиди каузації / Ганна Глушук // Лінгвістика. – Вип. ІХ. – 2009. – С. 209 – 212.
4. Ляпон М. В. Смысловая структура сложного предложения (К типологии внутритекстовых отношений) / М. В. Ляпон. – М.: Наука, 1986. – 200 с.
5. Михайлова З. Ф. Инвариантный (интегрирующий) признак функционально-семантических категорий каузального комплекса (на материале немецкого языка) / З. Ф. Михайлова // В мире научных открытий. – 2010. – Вып. 4 –12. – С. 132 – 134.

6. Ященко Т. А. О некоторых особенностях реализации культурного концепта "Цель" в романе Ф. М. Достоевского "Преступление и наказание" / Т. А. Ященко // Культура народов Причерноморья. – Симферополь, 2004. – № 49. – Т. 1. – С. 72 – 74.
7. Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры / Ю. С. Степанов. – 2-е изд. – М.: Академический проект, 2001. – 990 с.
8. Концепт "Цель" [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://armscoop.com/?p=4593>. – Название с экрана.
9. Ламухина О. М. Каузальные отношения в типологии диалогов: на материале Английского языка: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Оксана Михайловна Ламухина. – Армавир, 2006. – 182 с.
10. Пахомова М. А. Структурно-семантический анализ причинно-следственных отношений в тексте (на материале английского языка): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Пахомова Марина Александровна. – Самара, 2009 – 24 с.
11. Словарь иностранных слов. – 18-е изд., стер. – М.: Рус. яз., 1989. – 624 с.
12. Психологічний тлумачний словник. – Х.: Прапор, 2004. – 640 с.
13. Dictionary of English Language and Culture (Gets to the Heart of the Language). Longman. Pearson Education Limited. 2006. – 1620 p.
14. Причина [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://sinonim.su/base>. – Название с экрана.
15. New Webster's Dictionary and Thesaurus of the English Language. – Danbury, CT: Lexicon Publications, Inc., 1993. – 1149 p. (Т-67).
16. Causa [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.wordreference.com/sinonimos/causa>. – Назва з екрану.
17. Sinoniemen [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.mijnwoordenboek.nl/synoniemen/reden>. – Назва з екрану.
18. Business Spotlight. – К.: Экономика. – 2007. – № 5. – С. 21.
Стаття надійшла до редакції 19 квітня 2012 р.

N. Lemish

COMPARATIVE ANALYSIS OF CAUSAL COMPLEX COMPONENTS IN THE LANGUAGES OF DIFFERENT STRUCTURES

The article deals with analysis of causal complex components in the languages of different structures (Ukrainian, Russian, English, Dutch, and Spanish). There have been described the constituents of the causal complex in nowadays' Linguistics, singled out the synonyms to its components (from dictionaries of the languages under research), and compared the quantitative and qualitative composition of microstructures with the causal seme.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

ВІРЧЕНКО ТЕТЯНА ІГОРІВНА – кандидат філологічних наук, доцент, докторант Луганського національного університету імені Тараса Шевченка

ГРАЧОВА ТЕТЯНА МИКОЛАЇВНА – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української філології Маріупольського державного університету

ДАВИДЕНКО ІВАН ОЛЕКСАНДРОВИЧ – здобувач кафедри зарубіжної літератури та теорії літератури Інституту філології та соціальних комунікацій, секретар заочного відділення Інституту філології та соціальних комунікацій Бердянського державного педагогічного університету

ДУРКАЛЕВИЧ ВІКТОРІЯ ВОЛОДИМИРІВНА – кандидат філологічних наук, доцент кафедри мовної та міжкультурної комунікації Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

КОЗЛОВ РОМАН АНАТОЛІЙОВИЧ – кандидат філологічних наук, доцент, докторант Луганського національного університету імені Тараса Шевченка

КОНОВАЛОВА МАРІЯ МИХАЙЛІВНА – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української філології Маріупольського державного університету

КРЮЧКОВА КАТЕРИНА СЕРГІЇВНА – студентка 4 курсу факультету української й іноземної філології та мистецтвознавства Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара

ЛЕМІШ НАТАЛІЯ ЄВГЕНІВНА – кандидат філологічних наук, доцент кафедри романо-германської філології Інституту філології та соціальних комунікацій Бердянського державного педагогічного університету

ЛЕОНЧИК ОЛЕНА МИКОЛАЇВНА – студентка 4 курсу Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка

МЕЛЬНИЧУК ІРИНА ВІКТОРІВНА – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української філології Маріупольського державного університету

ПОРЯДНА ОЛЕНА ОЛЕКСАНДРІВНА – викладач англійської та німецької мови Інституту Підприємництва «Стратегія», аспірант ДВНЗ «Криворізький національний університет»

РІКЕВ КАМЕН РУМЕНОВ – кандидат філологічних наук, лектор кафедри слов'янського мовознавства Інституту слов'янської філології Університету Марії Кюрі-Складовської в м. Любліні (Польща)

РОМАНЕНКО ЛІДІЯ ВАЛЕРІЇВНА – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української філології Маріупольського державного університету

САРДАРЯН КАРИННА ГАМЛЕТІВНА – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри української філології Маріупольського державного університету

ХАДЖИ АННА ЮРІЇВНА – здобувач, старший лаборант кафедри романо-германської філології Інституту філології та соціальних комунікацій Бердянського державного педагогічного університету

ХОРОШКОВ МИКОЛА МИКОЛАЙОВИЧ – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української філології, завідувач кафедри української філології Маріупольського державного університету

ВИМОГИ ДО ОФОРМЛЕННЯ НАУКОВИХ СТАТЕЙ ДЛЯ ПУБЛІКАЦІЇ В ЗБІРНИКУ НАУКОВИХ ПРАЦЬ

1. Редакція приймає до друку статті виключно за умови їх відповідності вимогам ДСТУ 7152:2010 до структури наукової статті. Наукові статті повинні містити такі необхідні елементи:

- *постановка проблеми* у загальному вигляді та зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями;

- *аналіз останніх досліджень і публікацій*, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор, виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття;

- *виклад основного матеріалу* дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів;

- *висновок* з цього дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку.

2. Публікація починається з класифікаційного індексу УДК, який розміщується окремим рядком, ліворуч перед ПІБ автора (авторів). Текст публікації повинен відповідати структурній схемі:

- ліворуч ініціали та прізвище автора (авторів) у називному відмінку;

- назва публікації по центру сторінки великими напівжирними літерами;

- анотація мовою тексту публікації (курсив) згідно з ДСТУ ГОСТ 7.9-2009;

- перелік ключових слів з підзаголовком Ключові слова: (курсив);

- основний текст статті;

- список використаної літератури, оформлений згідно з ДСТУ ГОСТ 7.1:2006;

- дата надходження до редакції арабськими цифрами, після бібліографічного списку, ліворуч;

- після тексту статті ліворуч ініціали та прізвище автора (авторів) англійською мовою;

- назва публікації по центру сторінки великими напівжирними літерами англійською мовою;

- резюме англійською мовою (курсив).

Для публікацій іншими мовами резюме українською обов'язкове.

3. *Вимоги до оформлення тексту:*

- матеріали подаються у друкованому вигляді (папір формату А4) та на електронному носії (компакт-диск, e-mail) в форматі Microsoft Word 97-2003. Обсяг – від 6 до 12 сторінок, включаючи рисунки, таблиці, список використаної літератури. Основний текст статті – шрифт Times New Roman, кегель 12, інтервал – 1, поля дзеркальні: верхній – 25 мм, нижній – 25 мм, зсередини – 25 мм, ззовні – 25 мм., абзацний відступ – 10 мм;

- *перелік літературних джерел* розташовується за алфавітом або в порядку їх використання після тексту статті з підзаголовком *Список використаної літератури* і виконується мовою оригіналу. Джерела в переліку посилань нумеруються вручну, без використання функції меню Word «Формат – Список – Нумерований»;

- *щодо символів*. В тексті необхідно використовувати лише лапки такого зразку: «», дефіс – це коротке тире «-». Не потрібно ставити зайві пробіли, особливо перед квадратними чи круглими скобками, а також в них. Для запобігання потрібно використовувати функцію «Недруковані знаки»;

- *посилання на літературу* в тексті подаються за таким зразком: [7, с. 123], де 7 – номер джерела за списком, 123 – сторінка. Посилання на декілька джерел одночасно

подаються таким чином: [1; 4; 8] або [2, с. 32; 9, с. 48; 11, с. 257]. Посилання на архівні джерела – [15, арк. 258, 231 зв.];

- згадані в тексті науковці, дослідники називаються за абеткою – М. Тард, Е. Фромм, К. Юнг, К. Ясперс та інші. На початку зазначається ім'я, а потім прізвище вченого. Необхідно виокремлювати зарубіжних та вітчизняних дослідників.

4. *Супровідні матеріали:*

- стаття обов'язково супроводжується *авторською довідкою* із зазначенням прізвища, ім'я, по батькові (повністю); наукового ступеня, звання, посади, місця роботи; поштового індексу, домашньої адреси і телефонів, адреси електронної пошти.

- статті, автори яких не мають наукового ступеня, супроводжуються рецензією доктора наук за фахом публікації або витягом із протоколу засідання кафедри (відділу) про рекомендацію статті до друку. Рецензія або витяг з протоколу подається у сканованому вигляді електронною поштою.

5. Редакція залишає за собою право на рецензування, редагування, скорочення і відхилення статей. За достовірність фактів, статистичних даних та іншої інформації відповідальність несе автор. Редколегія може не поділяти світоглядних переконань авторів.

Зразок оформлення статті:

УДК 371.13(495)

Н. О. Постригач

**ОСНОВНІ ДОСЯГНЕННЯ ГРЕЦЬКОЇ СИСТЕМИ ПЕДАГОГІЧНОЇ
ОСВІТИ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ОСВІТНЬОЇ ПОЛІТИКИ**

Процес реформування педагогічної освіти відбувається у європейських країнах різними темпами, має суттєві специфічні особливості. Однак, розробка єдиних стандартів якості педагогічної освіти, професійного розвитку та педагогічної діяльності є запорукою того, що система педагогічної освіти Греції рухається у напрямі все більшої відповідності діяльності вчителя актуальним потребам освітньої політики інших національних держав та Європейського регіону в цілому.

Ключові слова:

Текст статті

Список використаної літератури

1.

2.

Дата надходження до редакції

N. Postrygach

**MAIN ACHIEVEMENTS OF THE GREEK SYSTEM OF PEDAGOGICAL
EDUCATION IN THE CONTEXT OF MODERN EUROPEAN EDUCATIONAL
POLICY**

In the article the main achievements of Greek system of pedagogical education in the context of modern European educational policy are analyzed. The author underlines, that educational policy will be effective if it practices in schools every day and corresponds to the long-term requirements of its national educational system.

Міністерство освіти і науки, молоді та спорту України
Маріупольський державний університет

ВІСНИК
МАРІУПОЛЬСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО УНІВЕРСИТЕТУ

СЕРІЯ: ФІЛОЛОГІЯ
ВИПУСК 6

Головний редактор чл.-кор. НАПН України, д.політ.наук., проф. К. В. Балабанов

Редакційна колегія серії:

Відповідальний редактор – д.філ.н., проф. С. В. Безчотнікова
Заступник відповідального редактора– к.філол.н., доц. В. В. Орехов
Відповідальний секретар – к.філ.н., доц. І. В. Мельничук

Засновник Маріупольський державний університет
87500, м.Маріуполь, пр.Будівельників, 129а
тел.: (0629) 52-99-86, e-mail: jour-kaf@mail.ru

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації
(Серія КВ №17803-6653Р від 24.05.2011)
Тираж 300 примірників. Замовлення №469.1

Видавець МФ ТОВ «Друкарня "Новий світ"»
87510, м.Маріуполь, Красномаякська, 2; тел.: (0629)41-35-13
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єкта видавничої справи
ДК № 1792 від 20.05.04

Друкується в авторській редакції з оригінал-макетів авторів
Редакція не несе відповідальності за авторський стиль статей