

Міністерство освіти і науки 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 8



МАРИУПОЛЬ – 2013

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 № 9 від 26.06.2013 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 №501.2

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, 2013

ЗМІСТ

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Бекеш С. Д. САТИРИЧНІ ВІРШІ ОЛЕСЯ БАБІЯ У ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКІЙ ПЕРІОДИЦІ І ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ.....	7
Городнюк Н. А. ФІЛОСОФІЯ РЕЧІ У РОМАНІ В. ДОМОНТОВИЧА «БЕЗ ГРУНТУ».....	15
Грачова Т. М. ІДЕОЛОГІЧНІ КОНСТАНТИ ПАМФЛЕТУ М. ХВИЛЬОВОГО «УКРАЇНА ЧИ МАЛОРОСІЯ».....	23
Дуркалевич В. В. ПАМ'ЯТЬ ЯК ОБ'ЄКТ МЕНТАРЕФЛЕКСІЇ У СПОГАДАХ АНДЖЕЯ ХЦЮКА «АТЛАНТИДА» Й «МІСЯЦЕВА ЗЕМЛЯ».....	29
Кара Т. С. ЗМІСТОВНІ І СТРУКТУРНІ ОЗНАКИ ІСТОРИЧНОЇ ПОВІСТІ	38
Кирилюк С. Д. ПРОЗА МИХАЙЛА КОЦЮБІНСЬКОГО ТА ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА: АНТРОПОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ	45
Максименко Г. А. ЗАГАЛЬНОЛЮДСЬКІ ТА НАЦІОНАЛЬНІ ЦІННОСТІ У ДЗЕРКАЛІ ТВОРЧОСТІ ВОЛОДИМИРА МАЛИКА.....	52
Мараховська Н. В. ПРОБЛЕМА ГЕНДЕРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ ЧОЛОВІКА В СИСТЕМІ РОДИННИХ СТОСУНКІВ НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ РЕЙЧЕЛ КАСК	58
Мельничук І. В. МІФОЛОГЕМА РОДУ ЯК ФОРМА ВИРАЖЕННЯ АВТОРСЬКОЇ СВІДОМОСТІ У ПОЕЗІЇ ГАННИ ЧУБАЧ.....	64
Назаренко Н. І. НАРАТИВНІ МОДЕЛІ МАЛОЇ ПРОЗИ В. С. МОЕМА	72
Нестелєєв М. А. ІНТЕЛІГЕНЦІЯ І НАРОД У ПРОЗІ ВОЛОДИМИРА ЛЕОНТОВИЧА.....	79
Офіцерова А. П. ОЛЕНА ПЧІЛКА ЗА НАЦІОНАЛЬНИЙ СКАРБ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ	85
Просцевичене Е. И. «СТЕПЬ» А. ЧЕХОВА И С. БОНДАРЧУКА: ЭКРАНИЗАЦИЯ КАК ПРЕДМЕТ НАРРАТОЛОГИИ.....	91
Романенко Л. В. ПАТРІОТИЧНА СПРЯМОВАНІСТЬ ОПОВІДАНЬ ДЛЯ ДІТЕЙ ЛЕОНІДА ПОЛТАВИ	102
Салій О. Р. ДОРОГА ДО СМЕРТІ: ТАНАТОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ ОСЯГНЕННЯ ГУЦУЛЬСЬКОГО ТЕКСТУ.....	108
Сардарян К. Г. ТВОРЧІСТЬ ІРИНИ ЖИЛЕНКО ЯК КУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН.....	116
Титянин К. А., Мельничук И. Н. НАРРАТОЛОГИЧЕСКИЕ ТОЧКИ ЗРЕНИЯ НА ФИГУРУ ИНОСТРАНЦА В РОМАНАХ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО	121

Хорошков М. М. АКСІОЛОГІЧНИЙ ДИСКУРС УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ І ПУБЛІЦИСТИКИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ.....	127
--	-----

ЛІНГВІСТИКА

Зубар Л. С. ОСОБЛИВОСТІ ВЛАСНИХ НАЗВ У НАУКОВО-ФАНТАСТИЧНОМУ РОМАНІ МИКОЛИ РУДЕНКА «СИН СОНЦЯ – ФАЕТОН».....	131
Олійник С. В. ОСОБЛИВОСТІ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ УКРАЇНОМОВНОЇ КАРТИНИ СВІТУ ОЦІННИМИ ФРАЗЕОЛОГІЧНИМИ СУБСТАНТИВАМИ	139

CONTENTS

LITERATURE

Bekesh S. D. SATIRICAL POEMS OF OLESY BABIY IN THE WESTERN UKRAINIAN PERIODICALS OF FIRST HALF OF THE TWENTIETH CENTURY	7
Gorodnyuk N. A. PHILOSOPHY OF THING IN THE NOVEL OF V. DOMONTOVYCH «WITHOUT GROUND».....	15
Grachova T. M. IDEOLOGICAL CONCEPTS OF M. KHVYLOVY'S PAMPHLET «UKRAINE OR MALOROSIYA».....	23
Durkalevych V. V. MEMORY AS THE OBJECT OF METAREFLECTION IN «ATLANTIS» AND «MOON EARTH» BY ANDRZEJ CHCIUK.....	29
Kara T. S. SEMANTIC AND STRUCTURAL FEATURES OF A HISTORICAL NOVEL.....	38
Kyryliuk S. D. PROSE BY MYCHAILO KOTSJUBYNSKY AND VOLODYMYR VYNNYCHENKO: ANTROPOLOGICAL ASPECT.....	45
Maxymenko G. A. COMMON AND NATIONAL VALUES IN THE MIRROR OF VLADIMIR MALIK'S WORKS.....	52
Marakhovska N. V. THE PROBLEM OF MALE GENDER IDENTITY IN THE SYSTEM OF FAMILY RELATIONSHIPS ON THE BASIS OF RACHEL CUSK'S WORKS	58
Melnychuk I. V. MYTH OF GENUS AS A FORM OF EXPRESSION OF THE AUTHOR'S CONSCIOUSNESS IN THE POETRY OF GANNA CHUBACH.....	64
Nazarenko N. I. NARRATIVE MODELS IN W. S. MAUGHAM'S SHORT STORIES	72
Nesteleyev M. A. INTELLECTUALS AND THE PEOPLE IN V. LEONTOVYCH'S PROSE.....	79
Ofitserova A. P. OLENA PCHILKA COMES FORWARD FOR NATIONAL TREASURE OF THE UKRAINIAN PEOPLE	85
Prostsevichene O. J. «THE STEPPE» BY A. CHECKOV AND S. BONDARCHUK: SCREEN ADAPTATION AS NARRATOLOGY SUBJECT	91
Romanenko L. V. PATRIOTIC STORIES ORIENTATION FOR CHILDREN LEONID POLTAVA.....	102
Saliy O. R. THE WAY TO THE DEATH: TANATOLOGICAL ASPECT OF UNDERSTANDING OF HUTSUL TEXT.....	108
Sardaryan K. G. THE ART OF IRYNA ZHYLENKO AS A CULTURAL PHENOMENON.....	116

Titianin K. O., Melnychuk I. M. NARRATOR'S VIEWPOINTS ON THE FOREIGNERS' FIGURES IN THE NOVELS OF F. DOSTOEVSKY	121
Khoroshkov M. M. AXIOLOGICAL DISCOURSE OF UKRAINIAN LITERARY CRITICISM AND PUBLICISM IN THE LATE XIX-th – EARLY XX-th CENTURE.....	127

LINGUISTICS

Zubar L. S. PECULIARITIES OF THE OWN NAMES IN THE SCIENCE-FICTION NOVEL BY MYKOLA RUDENKO «THE SON OF THE SUN – PHAETON».....	133
Oliinyk S. V. PECULIARITIES OF UKRAINIAN EVALUATIVE MODEL OF THE WORLD REPRESENTED BY PHRASEOLOGICAL SUBSTANTIVES.....	139

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

УДК: 821.161.2: 82–3

С. Д. Бекеш

САТИРИЧНІ ВІРШІ ОЛЕСЯ БАБІЯ У ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКІЙ ПЕРІОДИЦІ І ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті досліджується сатирична поезія Олесья Бабія, що виходила на сторінках гумористичного часопису «Будяк» та газети «Громадський Вістник». З'ясовуються проблеми відображення навколишньої дійсності через засоби комічного.

Ключові слова: сатиричний вірш, гумор, іронія, фейлетон, анекдот.

Творчість Олесья Бабія відіграла важливу роль у літературі І половини минулого століття, однак в силу певних причин (еміграція митця за кордон, звинувачення у виключно декларативній ролі деяких творів тощо) не отримала належного прочитання та потрактування. Увага дослідників переважно концентрувалася на поетичній творчості письменника (Б.-І. Антонич, В. Ганущак, М. Гнатишак, С. Гординський, О. Грицай, О. Дорошкевич, М. Ільницький, М. Ковальський, Л. Корчинська, Н. Мафтин, М. Нервлий, Р. Пастух, Ф. Погребенник, В. Радзикович, С. Расницький, І. Руснак, Т. Салига, Л. Сирота, В. Шинкарук, О. Янчук та ін.).

Варто також відзначити рецензії на збірки Олесья Бабія: Олега Віщого («Ненависть і любов: Поезії», 1922 р.), Остапа Грицяя («Ненависть і любов: Поезії», 1922 р.; «Гуцульський курінь», 1927 р.), Миколи Ковальського («Гуцульський курінь», 1927 р.), Михайла Рудницького («Гуцульський курінь» 1927 р.) тощо. В основному більшість дослідників акцентувала на національній спрямованості поетичного доробку письменника.

Здійснено ювілейні видання: до сторіччя від Дня народження митця – «Зродились ми великої години: Вибрані поезії, спогади, матеріали» (Дрогобич, 1997 р.) та до 110-ї річниці – репринт поеми «Жнива» під назвою «Радій, втішайся, земле пресвята» (Івано-Франківськ, 2007 р.). Ще низка поетичних текстів, насамперед віршів, увійшла до складу антологій: «Стрілецька Голгофа: Спроба антології», «А ми тую червону калину: Пісні української національно-визвольної боротьби», «Українські Січові Стрільці», «Над рікою часу: Західноукраїнська поезія 20–30-х років», «Українське слово».

Решту мистецького доробку письменника становлять раритетні, здебільшого закордонні, видання, публікації в українській періодиці міжвоєнних десятиліть та чужоземній пресі: «Вперед», «Громадський Вістник», «Діло», «Літературно-Науковий Вістник», «Маски», «Митуса», «Назустріч», «Наш світ», «Нова Україна», «Новий час», «Овид», «Русалка», «Світ дитини», «Свобода», «Стрілецька думка», «Українська трибуна», «Українське слово», «Український прапор» та ін.

Таким чином, можемо простежити, що творчість Олесья Бабія дійшла до сучасного читача лише у незначному обсязі, досліджена вибірково, а значна частина доробку ризикує залишитися поза рамками літературного процесу. Ці обставини значною мірою унеможливають сучасне осмислення художньої спадщини митця. **Мета** нашого дослідження хоча б деякою мірою заповнити прогалини у розвідках, проаналізувавши найбільш яскраві, на нашу думку, поетичні твори, які не ввійшли до жодної збірки, однак друкувалися в тогочасній періодиці.

У 1922-1923 роках Олесь Бабій активно виступає у пресі з сатиричними віршами

та фейлетонами, підписуючи їх псевдонімами Глум та Чмелик (Резервіст Чмелик, Ваш Чмелик). Насамперед, це львівські часописи «Громадський Вістник», «Діло», «Будяк», «Маски». Оскільки цей жанр поетичної творчості письменника не брався до уваги дослідниками, вважаємо актуальним детальніше зупинитися на сатирично-гумористичному доробку митця.

Значною мірою звернення до форм комічного було зумовлено атрибутами сучасної авторів епохи. Слід зазначити, що у 20-30 роках ХХ століття у Галичині широкої популярності набули періодичні видання на кшталт сатиричних (гумористичних) часописів. Основні з них: «Розрада», «Зиз», «Маски», «Будяк», «Комар», «Жорна» та ін. Поширеними були жанри гуморесок, епітафій, шаржів, пародій тощо. Олесь Бабій у співавторстві з Романом Купчинським створив ряд епітафій («лаконічний жанр сатиричної поезії, дотепного, дошкульного змісту з несподіваним, градаційним завершеним пуантом» [1, с. 336]), зокрема на Михайла Рудницького, Павла Лисяка; а також сам став прототипом гумористичного силуету, витвореного вже згаданим Романом Купчинським, поштовхом до чого, на думку львівської дослідниці Лідії Сніцарчук, послужила дошкульна репліка у тогочасній пресі «з приводу прикрих взаємин більшості українських часописів із цензурою» [2, с. 51]. Змістове наповнення епітафії – авторське враження від стрілецького періоду Олесь Бабія, а він сам змальований «поетом грому, грюку, гуркоту крісів» [3, с. 6].

Як відомо, в літературній творчості січових стрільців (яскравим репрезентатором якої був сам О. Бабій) улюбленими жанрами виступали сатира й пісня. Тогочасне мистецьке буття тісно перепліталось з політичним. Влучно зазначає Володимир Радзикович: «Сатира з поважним ідейним підкладом мала підбадьорити Січове військо у важкі хвилини воєнних трудів, очистити стрілецьке життя від усякої домішки самолюбних цілей та особистих амбіцій» [4, с. 151]. Тому звернення до сміхової традиції було не випадковим. Олесь Бабій надає перевагу жанрам анекдоту (короткої оповіді гумористичного, рідше сатиричного, характеру), фейлетону (невеликого за обсягом художньо-публіцистичного твору злободенного характеру), гуморески (легкої, жартівливої форми комічного сюжету). Загалом у текстах гумористична емоційна тональність переважає над іронічною чи сатиричною. Проте часто межа між формами комічного розмита, наявні риси як гумору, так і сатири та іронії. Для того, щоб детально розглянути ці явища в конкретних творах, нагадаємо дефініцію понять. На думку теоретиків літератури: «В іронії смішне ховається під маскою серйозності – з переважанням негативного (насмішкуватого) ставлення до предмета, в гуморі серйозне – під маскою смішного, звичайного з перевагою позитивного («що сміється») ставлення. Складність іронії, таким чином, лише формальна. Її серйозність – удавана... Складність гумору, навпаки, змістовна, його змістовність – справжня, його природа – навіть у грі – скоріше «філософічна», світосприймальна. Сатира, на відміну від близької до неї за суттю іронії, відкрито розвінчує об'єкт... відверта за своїми цілями, тоді як серйозна мета гумору, згідно з більш складним ставленням до предмета, глибше залягає в структуру образу, більш чи менш прихована за аспектом сміховим» [5, с. 350].

У літературознавстві іронія найчастіше розглядається у двох ракурсах: 1) як засіб, техніка, стилістичний прийом, 2) як естетична категорія (іронічний смисл, створений низкою різнорівневих засобів мови) [6, с. 5], «вид комічного, ідейно-емоційна оцінка..., прообразом якої слугує структурно-експресивний принцип мовної стилістичної іронії» [7, с. 132]. Іронія – складне висловлювання, «в якому реалізується два або більше суперечливі між собою сенси, один з яких може претендувати на статус істинного» [8, с. 14]. У контексті сказаного вище ми також будемо послуговуватися визначенням іронії як тропа, що «виражає глузливо-критичне ставлення митця до предмета, зображення» [9, с. 321].

Гумор розуміють як «особливий вид комічного, ставлення свідомості до об'єкта, що поєднує зовнішнє комічне його трактування з внутрішньою серйозністю» [7, с. 521]. Але якщо гумор – нездатність (інколи неусвідомлювана) людини досягти бажаного через брак досвіду, розуму, освіченості, фізичної сили та ін., то сатира – критика тих соціальних умов, які гальмують розвиток певних виробничих і духовних сил суспільства [10, с. 4].

Сатира найчастіше виступає як безжальне переосмислення об'єкта критики, що розв'язується сміхом [7, с. 370]. Сміх як основна складова сатири завжди відігравав роль чинного фактору цивілізації. Необхідно відзначити дидактичну спрямованість сатири на метафоричне знищення певного предмета (явища).

Сатира й гумор у суспільстві нерідко функціонують у двох напрямках: опротестовують зло і канонізують добро. Специфіка комічних творів полягає у тому, що позитив часто варто шукати у підтексті, а негатив завжди виразно виділений, здебільшого гіперболізований.

Об'єктом комічного зображення Олеся Бабія постають ситуації різноманітних сфер людського життя: побуту, політики, суспільного устрою, мистецтва, минулого України. Усі твори специфічні за своїми художніми засобами, тематикою та проблематикою.

Зокрема, поезія «Жіночий Конгрес» (Будяк, 1922, Ч. 1.) має анекдотичний характер, містить глузування з «гендерних протистоянь». Це гіперболізований заклик: «Муштини бийте на алярм» [11, с. 8], оскільки жінки прагнуть загнати у куток сильну половину та «оббити нам наші гострі роги» [11, с. 8]. Така боротьба, на думку ліричного героя, є абсолютно безпідставною, адже жінки наділені силою, перед якою «падутъ ниць / Муштини моцні як з граніту» [11, с. 8]. Текст пересипано сатиричними порівняннями царів та лицарів з песиками на мотузці, жінок з нечистою силою («неначе біс / Водили нас усе за ніс» [11, с. 8]), кохання з ярмом. Наявні оригінальні гумористичні образи: «дипломатів жіночої міцної пантофлі», поетів «очей», руйнівниць тронів. Типаж чоловіка у гуморесці ідеалізовано комічними засобами – ніколи не водив «за ніс» жінок, падав до їхніх ніг, а прагнення домінувати над прекрасною половиною викликано виключно суспільними обставинами, зрештою, навіть прихильники теорії, що жінки «до кухні, до горшків/ І лиш до шкрябання посуду» [11, с. 8], у результаті стають підкаблучниками. Олесь Бабій використовує художній прийом «кільця» – заклики до мужчин на початку твору «бити на алярм» і в «дзвін тривоги» повторюються і в останній строфі, нагадуючи про необхідність збирання чоловічого конгресу. У жартівливій формі автору вдається піддати доброзичливій критиці ряд морально-етичних площин людської поведінки: вивищення однієї статі над іншою, намагання стати «панамі світу», підлабузництво та надмірну гордовитість, маніпулюваннями іншими людьми. Навмисне неправильне тлумачення дій та вчинків як і жінок, так і чоловіків підсилюють гумористичний пафос твору. У «Жіночому конгресі» не знайдемо ні найменшого натяку на іронію, лише подекуди зустрічається ледь відчутна сатира, сюжет, швидше, жартівливий.

Зовсім інші мотиви переважають у «Виборах», надрукованих у тому ж «Будякові» 1922 року. Художня соціально-політична модель суспільства передана засобами сатири. Ліричний герой апелює до свідомості кожного громадянина, незалежно від віку – чи то старець, чи молода особа (у тесті «бахор»), і професії (редактор, наприклад). Керівництво країни прагне обдурити народ: «Вчинити шопку уряд хоче / І замилити світу очи» [12, с. 3]. Олесь Бабій закликає співвітчизників не бути байдужими, не коритися, а чинити спротив діям панів: «замість яблук – дамо дулю / І прегірку, як хрін цибулю / Підсунемо панам на горе» [12, с. 3]. Зринає у творі й образ України, яку перестерігає поет: «Україно! будьже острожна / Побіда нам – або ж і горе» [12, с. 3].

Одна з провідних концепцій – потуга центрального персонажа об'єднати всіх представників нації, які надзвичайно різні за політичними переконаннями – «червоні, білі, сорокати», а також різних національних меншин, що проживають на цій території. Лише однією громадою можна перемогти, забувши про чвари і суперечки, показати світові непокірний український дух, адже «хтось тут ще не спить, вартує / Усі є вольні ще простори./ Що ще живе вкраїнська слава» [12, с. 3]. Митцеві вдається у невеликій поезії акцентувати на важливих соціальних проблемах. Від доброзичливого гумору, характерного попередньому твору, Олесь Бабій переходить до гнівної інвективи, висміюючи порожні дискусії передвиборчого характеру в колі людей старшого віку та юних громадян, яких легко задурити обіцянками, представників преси, що пропагують інтереси певних політичних об'єднань, часто друкуючи замовні статті, спотворюючи інформацію. Нищівній критиці піддаються дії державної верхівки, а простіше пани, котрі не дбають про блага народу, а прагнуть виставити себе у найкращому світлі перед іншими державами й уярмити українську націю («дать доказ нашої покори» [12, с. 3]). Твір містить лозунги до соціальної активності – «Не йдіть туди, де вітер віє», розвінчання міфів – «Вас панська ласка не зігріє», застереження – «буде лихо вам і горе» [12, с. 3]. Лексика тексту пересипана просторіччями, живою народною мовою (бахори, вчинити шопку, замилити очі, дамо дулю, покажемо плечі, утнемо хитру штуку) дещо примітивними у деякій мірі, подекуди фольклорними, порівняннями (прегірку, як хрін цибулю). Сатира торкається не лише певних соціальних груп, керівної верхівки або несвідомих виборців, але й усього тогочасного суспільства загалом, переростаючи в іронію над антигуманними суспільними явищами, такими як «грізні вибори». Для посилення нищівної критики наводиться і той факт, що не так давно український народ вистояв у боротьбі двох імперій, не втративши власних ментальних ознак, а тепер може позбутися свободи через апатичне сприйняття суспільних подій.

Схожий за тематикою ще один твір Олеся Бабія під назвою «Їде, їде бриль» («Будяк», Ч. 19-20), підписаний псевдонімом Глум. Місце ліричного героя займає цікавий образ – Бриль – посол панівних верств. Якщо у «Виборах» мають місце альянзи на обіцянки уряду, то тут вони подаються прямим текстом: «Буде вся земля ваша, / Буде ліс і буде паша, / Уздовж Сяну і над Збручем, / Буде мід із колачем» [13, с. 7]. Неправдоподібності словам додає використання фольклорних, зокрема казкових, мотивів. Позначена іронією і винагорода за голоси селян – «гвалтономію дам я вам» [13, с. 7]. Антиподом Бриля постає Сваток, який таврує посла оксюморонним порівнянням «гіркий ти, як кисіль» і розвінчує легенди про неосвіченість українського селянства: «Не найдеш дурних у нас, / Помудріли ми всі враз; / Кождий з нас сидів в тюрмі, / Всі клепки в нас є в умі» [13, с. 7]. Віра у сили власного народу («вірим лиш своїм») і сподівання на кращі для України часи домінує у творі. Колоритного звучання надає використання у тексті галицьких діалектизмів («файка», котру з таким задоволенням курить сваток, «бриль») та фольклорних елементів, втілених у народних прокльонах: «Хай вас лихо, хай і грім», «Чорт візьме вас всіх нараз» [13, с. 7].

У тому ж випуску «Будяка», в якому надруковано «Їде, їде бриль», знаходимо ще одну поезію Олеся Бабія, також підписану псевдонімом, цього разу вже іншим – Чмелик (невеликий джміль). Уже сама назва проголошує основну тему твору – «В Тракії терор». Автора хвилюють питання не лише української визвольної боротьби, але й національних змагань інших народів. Як знаємо, Тракія – село у Болгарії, відоме своїми курортно-готельними комплексами, яке у двадцятих роках минулого століття зазнало загарбницьких зазіхань з боку Греції. Через символи «месті», «кари», «канчука» Олесь Бабій передає криваві події. Митець дещо відходить від сатиричного зображення дійсності, виводить на перший план алегоричне начало. В один

семантичний ряд поставлено образи «звірів», «гиен», «людей». Присутні тут історичні та міфічні персонажі – Вишневецький, Нерон, Герострат, Вакх (Діонісій). Геростратами спляються у Тракії разом з майном духовні цінності, загарбники наділені жорстокістю неронів, жорстокі «святкування» переростають у бандитські вакханалії, грецькі суди пишуть вироки не пером, а кров'ю, брат іде на брата. Не випадково з'являється образ Вишневецького – автор намагається таким чином ще й застерегти український народ, показавши, якою кривавою може бути боротьба без національної єдності на прикладі Болгарії: «Не треба Нерона шукать, / Не треба Римом вам блукать / Лиш їдьте в Тракію добрі люде... / Там вішає вже брата брат...» [14, с. 7]. Звичайно, про художність такого плану текстів мова не йде, однак ці твори – сворідне відлуння «голосу доби», фрагмент «ментального наповнення» тієї духовної аури січовиків, що опиралася «пасіонарному надлому» (Н. Мафтин) після втрати надій на соборність та незалежність України.

У схожому алегоричному ключі, створені ще дві поезії, видані також у «Будяку» 1921 року – «Ангел мира» (Ч. 1) та «Після заключення миру» (Ч. 4.), підписані справжнім іменем письменника. У першому творі – центральні образи: власне «Ангела мира» (рідше просто «Мир») та «Правда», вдало змальовані за допомогою прозопеї. Тло, на якому розгортаються події, знову іноземне: «Ангел мира йдучи в гості, / Сів під Ригою на мості» [15, с. 5]. Причиною такого вчинку є туга за коханою «панною Правдою», котру вбили «дипломати» і «мертву її втопили / В самогонці, в горівках» [15, с. 5]. Також присутні образи тогочасних діячів – Домські та Йоффе, котрі тримають крила ангела, щоб той не полетів, однак сил їхніх вистачить ненадовго. Твору притаманні деякі риси байки, у фабулі якої митець намагається застерегти, що мир на землі існуватиме лише до того часу, поки правителі керуватимуться моральним законом, дотримуючись засад чесності та справедливості. Олесь Бабій знову звертається до засобів іронії, якими таврує політичних діячів, які святкують перемир'я нескінченними застіллями – чи не натяк на те, що з'їли когось слабшого.

Поезія «Після заключення миру» торкається проблем вже української дійсності. Іронічний заклик до України веселитися і «збирати лаври» у перших строфах розшифровується далі у тексті: «Захистили ми Європу/ Перед «злобою варварства». / Ну тепер нам за це лаври: / «Фіга з маком» – є від панства» [16, с. 5]. Причину національної трагедії поет вбачає у відсутності єдиної держави: «Будували три Вкраїни: / В Празі, Відні і Тарнові, / Через це нема Вкраїни / Ані в Києві, ні Львові» [16, с. 5]. Чвари, сварки всередині української нації, запроданство її конкретних представників, невміння йти на компроміси призвели до того, що заледве здобуту незалежність було втрачено, з чого скористалися сусідні держави. Та все ж фінал оптимістичний – автор сподівається на щасливе майбутнє, на пробудження свідомості українців, висловлюючи припущення «ще може не запізно», бо поклатися можна лише на себе самих, оскільки «Панська ласка не загіє» [16, с. 5]. Твір побудовано на протиставленнях: простих людей і т. з. еліти (перемогу здобуто ціною битви воїнів, що «застелили трупом поле», а не мольбами «наших графів у Льондоні»), визволення з наймів у «Ліги без народів», боротьби і ухиляння від неї, свого і чужого, мрій і реальності.

Проблеми взаємовідносин митця і музи відтворені в поезії «Чудасія» («Будяк», 1921, Ч. 2.). У ці стосунки втручається третій персонаж – цензура. У творі відчувається претензія на дошкульну критику, тому не дивно, що у згаданому вище виданні подається не повністю, пропущений текст заміняється трьома крапками та фразою «сконфісковано» (між третьою та четвертою строфами), вилучено фінал. Але вже тих рядків, які дійшли до нас, цілком достатньо для донесення авторської ідеї – засудження заборони художнього слова. Очевидно, мова йде про втручання польської влади, яка намагалася «придушити» все українське, від якої зазнавав утисків і сам Олесь Бабій

(більше того – перебував покарання у в'язниці). Наведено конкретні приклади безжальної, вибірково несправедливої цензури: «“Кур’єр” пише про наш Галич, / А “Вперед” за це в тюрмі» [17, с. 3]. Присутні ремінісценції з античної літератури та фольклору. Так, наприклад, наявну у тексті приказку «що вольно есть ослowi, / То ти конику не смій» [17, с. 3], можна співставити як з відомою латинською «Що можна Юпітерові, то не дозволено бику (Quod licet Jovi non licet Bovi)», так і з народною «Що можна коню, не можна волу». Зауважимо, що в «Чудасії» цей вислів перевернуто вверх дном, тобто у сучасному поетові суспільстві більше привілеїв мають «осли» (розуміємо недалекі, обмежені, дещо загальмовані створіння). Маємо паралельно й порівняння двох видань: «Кур’єр» – осли, «Вперед» – коник, натякаючи в першу чергу на видавців та редакційну колегію. Ще одна з причин заборони тексту – небажання лицемірити, маскуючи правду: «Дехто каже: все в порядку! / Нам солодко у братів? / Миж блукаєм всі без хліба / Голі, босі, без штанів» [17, с. 3]. Очевидно, що перелік далі продовжувався, проте подальші строфи було вилучено. Дошкульної сатири зазнають соціальні явища – надмірне зловживання владою («Хтось хилив ще вчора спину / І рабом ще був і сам, / Вже скубе усім чуприну / І кричить: “я пан – ти хам”» [17, с. 3]), надлишковий інтерес до закордонного життя та абсолютна апатія до вітчизняних подій («Як на заході хтось хоче / Гриба вкрасти до борщу, / То вже крик по всій Європі, / Ну, а в нас? – ша! ша! Мовчу» [17, с. 3]). Останній рядок ілюструє влучне використання апосіопези, чи замовчування, яка трансформується в паралепсис – вдаване намагання приховати інформацію з метою досягнення комічного ефекту та посилення сарказму.

Саркастичні нотки простежуються й у поезії «З дороги життя», і в рецензії на часопис українського пласту «Молоде життя» («Громадський Вістник» за 1923 рік, тридцять сьомий та п’ятнадцятий випуски газети).

У рецензії митець уже звичним дещо глумливим стилем торкається проблем української періодики загалом та аналізованого часопису зокрема. Серед позитивних моментів відзначає, у першу чергу, сам вихід видання, незважаючи на непросту економічну ситуацію, і розвиток української пластової організації. Однак вказано низку недоліків, серед яких – публікацію на сторінках часопису всього «що під руки навинеться» [18, с. 7], апелюючи до видавців з проханням відсіювати непрофесійні, аматорські твори. Критик перелічує основну тематику та жанри друкованих текстів: «гимни, пісні, “поезії” в день іменин отаманів» [18, с. 7]. Для підтвердження наведено зразки уривків двох гімнів пласту: «Йдім всі сміло вперед, / Захваймо лиш лад, / Хто вперед не йде, / Той вертається назад» та «Молодь із гнізд вилітає / Гордим кружляє крилом / Хоч край ще в неволі караєсь / Їх не здавить вже ярмо» [18, с. 7]. У контексті цих творів письменник виводить комічний образ Цяпки. Перший гімн порівнюється з «Піснею про Цяпку», у центрі якої постать чотаря, генерального обозного УСС Івана Цяпки-Скоропада, розстріляного більшовиками 1937 року під Архангельськом. Персона Цяпки була позначена нальотом гумору, що заперечував Роман Купчинський: «Його звичайно знають як фігуру смішну, одначе так дійсно не було. Він мав вправді свої смішні сторінки, наприклад, був цілком на лиці подряпаний і говорив, тільки афоризмами, одначе поза тим людина дуже ідейна і працююва, та ще дуже гарний вояка» [19, с. 3]. Очевидно, коріння такого гумористичного сприйняття цієї постаті сягало поширюваної ним анекдотичної легенди про походження від роду брата гетьмана Івана Скоропадського, Данила, який після бою повернувся з трьома цяпками крові на обличчі та отримав відповідне прізвище. Достовірно невідомо чи мали ці події реальне підґрунтя, чи просто були вигадані для підтвердження стрілецького прізвища – Скоропад, однак найчастіше це ставало приводом для глузування. Ще одна причина – розповідь про родовий герб Цяпок, описаний Романом Купчинським так: «...Над ватраном великий Герб / два бобри сперлися на лапки / Між ними три

червоні Цяпки / А надоліні – меч і серп» [19, с. 5]. Образ Цяпки став провідним персонажем у письменницьких творах після I Світової війни. Гумористичну поему про Цяпку написав А. Лотоцький. А у п'єсі Л. Лепкого «Сон Івасика» (Львів, 1922) зазвучала ще одна пісня про стрільця-жартівника: «Ой був собі славний Цяпка, / Славний став, славний став, / Бо як їхав на війноньку, / То не спав, то не спав. // Гей, наш славний лицар Цяпка / З коня впав, з коня впав. / Бо як їхав на війноньку, / Дуже гнав, дуже гнав» [21, с. 452]. Згадується цей персонаж і в пісні Левка Лепкого «Бо війна війною». Олесь Бабій, зрозуміло, був знайомий і з самим прототипом цих творів, і з відповідними текстами. Згадуючи «Пісню про Цяпку», він, очевидно, має на увазі якусь із поезій Л.Лепкого. Писати про жартівливих персонажів і громадські організації одним стилем, вважає рецензент, неприпустимо. Наприкінці подано заклик до молоді щодо створення гідного «Молодого пласту» гімну.

Поезія «З дороги життя» містить підзаголовок «Театральна редута». Розшифруємо додаткову назву твору, оскільки вона є важливою для розкриття його головної концепції. Звернімося до семантики терміна: «редута (редут)» – фортифікаційне зімкнуте земляне укріплення, призначене для самоостійної оборони [22, с. 488]. Тобто, для автора, вистава – символічне сховище від життєвих негараздів. Цікаво, що театр для Олесья Бабія є місцем, де можна зняти маски, про які він детально розповідає більшу частину твору: «Це вже мабуть і дитина знає, / Що всьо в життю змінє краску. / І що з нас кожний накладає / На ніс й обличчя ріжну маску» [23, с. 4]. Далі іде перелічення видів масок: патріота (обіцяє віддати життя рідній країні, а готовий продати Україну за дрібничку – «польську марку»), вояка (насправді до військових дій спонукає не любов до Батьківщини, а можливість отримати посади «двайцять миль від фронту»), соціаліста і демократа, не готових позбутися матеріальних цінностей, псевдодобожника тощо. Знаходимо у творі алюзії на відомий польський театр «Редута», який виник у Варшаві 1919 р. і проіснував до 1924 р. Його засновником, режисером та провідним ідеологом був Юліуш Остерва. Фундаментальними властивостями цього театру стали простота, невимушеність, присутність невеликої кількості глядачів. Існував ще й інший театр з такою ж назвою, але вже у Вільно (сучасна Литва) з 1925 по 1939 рр. Однак, враховуючи, що поезія надрукована у «Громадському Віснику» 1923 року, стверджуємо, що мова йшла про варшавський театр, який багато гастролював, тому, безперечно, не міг оминати Львова. «З дороги життя» можна назвати своєрідною афішею до останньої в сезоні вистави згаданого театру. Ми можемо дізнатися про тематику репертуару, переважно екзистенційну – «Розв'яжуться буття питання», неможливість акторів: «Артисти – голі і голодні / Тож ми для всіх них затанцюймо / Грошей хоч на обій – й на сподні» [23, с. 4]. З метою позбутися нашарування несправжності, Чмелик агітує всіх відвідати «Театральну редуту», щоб відчутти «життєвську тайну незбагнуту» [23, с. 4], тобто осмислити фундаментальні проблеми буття. Використовуючи ледь відчутну іронію, автор зміщує аксіологічні модуси, протиставляючи професійну гру щоденній буфонаді та лицедійству пересічних представників суспільства.

Таким чином, проаналізувавши декілька зразків сатиричної лірики Олесья Бабія, можемо простежити, що митець через засоби комічного вдається до осмислення побутових, соціальних, національних та загальнолюдських проблем свого часу. Використовуючи полісемію, метафори, порівняння, езопівську мову, прийоми гіперболізації, несподіваності, неспівмірності, автор здійснює спробу охарактеризувати ментальність українця та проаналізувати його психічні якості, вивести психотип нації через сатиричне віддзеркалення поведінкових моделей різних прошарків соціуму.

Список використаної літератури

1. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 1. / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів

- К. : ВЦ «Академія», 2007. – 608 с.
2. Сніцарчук Л. В. Українська сатирично-гумористична преса Галичини 20-30-х рр. ХХ ст.: історико-функціональний аспект та інтерпретаційні особливості / Лідія Сніцарчук – Львів, 2001. – 240 с.
 3. Бабій О. Епітафії: [Епіграми на О. Бабія, Л. Лепкого, М. Голубця, Д. Донцова, М. Гайворонського] / Олесь Бабій, Роман Купчинський // Маски. – Львів, 1923. – Ч. 2. – С. 6.
 4. Радзикович В. Серед буревію / Володимир Радзикович // Історія української культури / За загал. ред. І. Крип'якевича – 4-те вид., стереотип – К. : Либідь, 2002. – 656 с.
 5. Києнко І. Сучасний англійський комічний роман. / Ірина Києнко. – К. : Наукова думка, 1993. – 129 с.
 6. Походня С. Языковые виды и средства реализации иронии. / Софья Походня. – К. : Наукова думка, 1989. – 128 с.
 7. Литературный энциклопедический словарь / [Ред.-упоряд. В. М. Кожевников]. – М. : Сов. энциклопедия, 1987. – 751 с.
 8. Семків Р. Іронічна структура : типи іронії в художній літературі / Ростислав Семків. – К. : Вид. дім «КМ Академія», 2004. – 135 с.
 9. Літературознавчий словник-довідник / [Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін.] – К. : ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.
 10. Русанівський В. Український гумор і його мова / Віталій Русанівський // Мовознавство. – 2005. – № 2. – С. 3-17.
 11. Бабій О. Жіночий Конгрес / Олесь Бабій // Будяк. – 1922. – Ч. 1. – С. 8.
 12. Бабій О. Вибори / Олесь Бабій // Будяк. – 1922. – Ч. 21-22. – С. 3.
 13. Глум О. Їде, їде бриль / О. Глум // Будяк. – 1922. – Ч. 19-20. – С. 9.
 14. Чмелик. В Тракії терор / В. Чмелик // Будяк. – 1922. – Ч. 19-20. – С. 7.
 15. Бабій О. Ангел мира / Олесь Бабій // Будяк. – 1921. – Ч. 1. – С. 5.
 16. Бабій О. Після заключення миру / Олесь Бабій // Будяк. – 1921. – Ч. 4. – С. 5.
 17. Бабій О. Чудасія / Олесь Бабій // Будяк. – 1921. – Ч. 2. – С. 3.
 18. Бабій О. Рецензія на часопис українського пласту «Молоде життя» / Олесь Бабій // Громадський Вістник. – 1923. – Ч. 15. – С. 7.
 19. Купчинський Р. Скоропад / Роман Купчинський. – Нью-Йорк: Червона Калина, 1965.
 20. Вільшенко А. Життя і пригоди Цяпки Скоропада / Антін Вільшенко – Львів: Червона калина, 1926.
 21. Стрілецькі пісні / Упорядник Оксана Кузьменко. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2005. – 640 с.
 22. Словник іншомовних слів / [Уклад.: С. М. Морозов, Л. М. Шкарапута]. – К. : Наукова думка, 2000. – 680 с.
 23. Бабій О. З дороги життя / Олесь Бабій // Громадський Вістник. – 1923. – Ч. 37. – С. 4.

Стаття надійшла до редакції 28 березня 2013 р.

S. D. Bekesh

SATIRICAL POEMS OF OLESY BABIY IN THE WESTERN UKRAINIAN PERIODICALS OF FIRST HALF OF THE TWENTIETH CENTURY

The article deals with the satiric lyric poetry of Olesy Babiya from the satirically-humorous magazine «Budyak» and newspaper «Public Announcer». The problems of depictions of surrounding reality investigate through facilities comical.

Keywords: *satiric verse, humor, irony, feyleton, anecdote.*

УДК 821.161.2–312.1.09

Н. А. Городнюк

ФІЛОСОФІЯ РЕЧІ У РОМАНІ В. ДОМОНТОВИЧА «БЕЗ ГРУНТУ»

Досліджуються художні особливості онтології та аксіології речі у романі В. Домонтовича «Без ґрунту».

Ключові слова: річ, аксіологія речі, речовізм, В. Домонтович.

Філософія речі кожного митця визначає особливості його світогляду та своєрідність стилю. Проблема речовізму В. Домонтовича досі оминалася увагою дослідників, що й становить новизну й **актуальність** нашого дослідження, **мета** якого – проаналізувати художні особливості онтології та аксіології речі у романі В. Домонтовича «Без ґрунту».

У центрі мистецьких та філософських дискусій роману В. Домонтовича «Без ґрунту» незмінно постають питання онтології та аксіології речі: герої прагнуть досягнути спосіб буття і репрезентації речі в реальності та мистецтві, в історії та археології. Такі ніби побіжні і не завжди безпосередньо пов'язані з центральною магістраллю сюжету, а швидше опосередковані й асоціативні міркування про статус речі з неухильною повторюваністю постають у тексті. Герої у центральній дискусії про долю церкви визначаються і групуються саме за своїм ставленням до речі: екскурсовод Гуля, що сприймає світ як каталогізований музей речей; директор і хранитель художнього музею Витвицький, що поруч із безцінними речами зберігає безнадійний мотлох; архітектор-конструктивіст Бирський, що прагне раціональним шляхом деформувати призначення речей; «старі діди» Криницький та Півень, що обстоюють аксіологію речей козацької старовини (лойового каганця і хати-мазанки); герой-оповідач – професор-мистецтвознавець, естет-цинік та релятивіст, консультант Комітету охорони пам'яток старовини й мистецтва, що розуміється на особливих речах, але з легкістю неважить ними, урівнюючи натомість ціннісний статус витвору мистецтва та кулінарії; а також напівбожевільний митець Линник, що заповнював свій життєвий простір безладним мотлохом, одягався у випадкові та непоєднані між собою речі і намагався через мистецтво пізнати зв'язок речей та ствердити причетність кожної речі до абсолютного.

Герой-оповідач – «респектабельний і певний себе» професор-мистецтвознавець Ростислав Михайлович – обсерватор, що споглядає речі, людей та «взаємини» між ними: він професійно займається речами як об'єктами культури, визначаючи їх цінність, призначення та місце серед інших, є автором «Каталогу барокових пам'яток на Україні XVII-XVIII ст.», про нього казали: «Мандрував по Вірменії. Вивчав тамошню старовинну архітектуру. Глибокий знавець тубільчого вина, шашликів і старовинних храмів» [1, с. 309]. Добра їжа, гарне питво та пам'ятки мистецтва рівноправні в його аксіології, оскільки постають рівноцінними ознаками розвиненої культури. Він цінує комфорт, оточує себе речами, що підкреслюють його статус (у тексті неодноразово підкреслюються золоті окуляри героя), і, знаючи собі ціну, вимагає «належних» речей: комфортабельний номер у найкращому готелі, якісну і найсмачнішу їжу у найпростійнішому закладі.

Автор наділяє героя здатністю помічати дрібниці, фіксує їх зором, через відчуття, тактильно, на запах чи смак. У такий спосіб у тексті виразно окреслюється ряд зорових мікродеталей: герой «помічає» «довгі промені шовкових панчіх» друкарарок, «чорний блиск лякованих черевиків», «єгипетську екзотику малюнка на цигарковій

коробці» [1, с. 283], «червоний блиск лаку на шліфованій поверхні стола» [1, с. 408]. Не менш виразні і тактильні деталі, що «супроводжують» більшість дій героя: «Моя рука торкнулась кошлатої м'якості оксамиту на поруччях сходів» [1, с. 408].

Художня манера В. Домонтовича – це зображення дрібних деталей через розгортання мікроскопічних подробиць як засіб репрезентації буття людини культури. Так, порожня запальничка, вигляд сірникової коробки чи запалена цигарка стають приводом для філософських узагальнень про стиль і спосіб життя, ілюзії людства та ставлення до дійсності.

Саме річ, речові образи відіграють найголовнішу роль у внутрішніх монологів героя, втілюючи його постійне прагнення до осмислення сутності світу через речі, що репрезентують його: пригадаймо роздуми героя про роль обміну речами в історичних процесах людства, коли відкриття незнаних земель або захоплення нових територій відбувалося через грабунок чи торгівлю. У розлозі позафабульному описі обміну речами між Візантією та варязько-слов'янським світом актуалізовано речовий дискурс історичного роману: ретельний перелік товарів (хутра, тканина, мед, воск, риба, вино, коштовності та ін.) з деталізованими кольоровими, тактильними, одоричними подробицями.

Інший позафабульний епізод, що реалізує історичний та археологічний дискурси твору і постає як опис симпосіональної бесіди на урочистому прийомі у Витвицького, також актуалізує дискурс речовізму, оскільки прогрес людства, перетворення скіф-варвара на «цивілізовану людину» та зміну самого способу життя репрезентовано через речі.

Роздуми героя про недобудовані споруди Дніпропетровська та незавершені чи нездійснені речі героїв «Мертвих душ» М. Гоголя випадають із загальної канви твору, оскільки подаються у третій особі з підзаголовком «Ремарка Автора»: зміна нарації поєднується у тексті із нагромадженням цитат із Гоголя. Недобудоване приміщення музею, нездійснений проект найбільшого собору в світі – незавершеність цих речей є атрибутивною ознакою їх соціокультурного статусу у тексті Домонтовича, що увиразнюється паралеллю з речами у Гоголя: недосконалість, незавершеність та нефункціональність речі гоголівських героїв Ноздрьова та Манілова через брак якоїсь дрібної деталі підкреслено відповідними цитатами. Цитати з Гоголя про річ є яскравою підказкою, ключем до речовізму самого Домонтовича: він «помітив» у Гоголя те, що хотів, аби помітили у нього самого. Таким подвоєнням семіотичного коду речі письменник підкреслює важливість дискурсу речовізму, а вводячи до тексту код для його прочитання і репрезентуючи річ через зіставлення її з «художньою» річчю видатного попередника, відтворює особливості сприйняття речі героєм як людиною культури через упізнавання, згадування та перепрочитання: «Для Автора мало вагу визначити коло зорових вражень, ідей і думок, крізь які пройшов в черговій послідовності його герой під час своєї подорожі: незакінчений будинок Музею, нездійснений проект найвеличнішого Собору в світі, згадка про недороблений млин в маєтку гоголівського героя, про крісла покинені необбитими, недомебльовані кімнати, розкішні канделябри й разом мідний, ніколи не чищений свічник, на що не звертали уваги ні господар, ані господиня, ані служба» [1, с. 316-317]. Таким чином, в аксіології митця річ постає знаком культури, семіотичним ярликом, вказівкою на інші тексти і водночас – кодом до їх прочитання, джерелом розгалуженого ланцюжка соціокультурних значень.

У філософії речі В. Домонтовича виразно окреслюється ще один аспект – співвідношення речового і природного, речі та природи.

Проблема оречевлення природи, перетворення природи на річ, пристосовану до потреб людини та для загального користування, постає через сприйняття природи

головним героєм. З одного боку, герой декларує свою нелюбов до природи, «якою вона є», стверджуючи: «Природа повинна бути комфортабельною» [1, с. 385]. «Асфальтовані пішоходи в цілинному лісі» та поруччя над безоднею – ось парадоксальна формула його ідеалу природи. Оречевлення хаосу, окультурення природи, комфорт та блага цивілізації – такі пріоритети Ростислава Михайловича. З іншого боку, природа, сприйнята героєм як витвір авангардного мистецтва, прикро розчаровує і пригнічує його, що засвідчує епізод на залізничному переїзді через Самару та несправджене сподівання побачити великі зелені верби: «серед порожніх берегів тече оголена ріка. Пласка й безбарвна, вона здається нудною й вимученою вигадкою дадаїстичного поета. Абстрактною формулою механістичної теорії. Жадна ріка! Не ріка, лише труп ріки. Мертвотний плин нерухомої рідини. Схематизований кресленик з підручника гідрографії» [1, с. 287].

Ще виразніше окреслена проблема оречевлення природи, природи як витвору людських рук і як твору мистецтва, постає через мотив саду, реалізований у зіставленні образів старого Потьомкінського саду та нового радянського «Парку культури й відпочинку». Образ саду первинно розгортає семантику окультуреної природи (невипадково Бог – як творець світу – вважається першим садівником), протиставляючись дикій природі лісу як праформі та хаосу [Про це детальніше: 2, с. 11; 3, с. 165; 4, с. 146]. Проте саме «окультуреність» цього простору, тобто наявність «культурних благ», ставиться героєм під сумнів: «На жаль, я не найшов у саду жадної кав'ярні або навіть буфету з парою бляшаних стільців і столиків під деревом, щоб мати змогу замовити собі стопку на сто грам і порцію краківської ковбаси на двісті грам» [1, с. 385]. Водночас відзначимо виразну авторську іронію в окресленні підходів до речі нової, радянської культури з її регламентованістю, ранжованістю та «уніфікованими стандартами», безпосереднім утіленням чого постає образ нового саду: «Новий сад мав зовсім інший вигляд. Молоді дерева підпорядковані були регламенту піском посипаних доріжок. Газони й клумби були спеціальними написами заборонені для дітей, псів і п'яних. Усталений ранжир бордюрів замикав їх простір. Уніфікований стандарт квітів прикрашав кола й зірки клумб» [1, с. 384].

Старий Потьомкінський сад – «ідилічний, зарослий і занедбаний» – вирубано у роки безвладдя, на його місці постає «витвір» радянського садово-паркового господарства: «З дикту, піску, коксу, крейди, битої цегли, рахітичних дерев і реєстрованих квітів на березі Дніпра був споруджений „Парк культури й відпочинку“, плід бухгалтерської ретельності, трестівських директив і обіжникового формалізму» [1, с. 385]. Первинно природні об'єкти неречового характеру (квіти, дерева) у садово-парковому дискурсі набувають речового статусу рукотворного предмета і водночас яскраво виявляють свій семіотичний статус, постаючи витвором відповідного мистецтва, втіленням культурної традиції, знаком певної моделі світу. У Домонтовича зображення садової атрибутики у даному контексті носить виразно викривально-пародійний характер: «Квіти перестали бути тим, чим вони були досі: квітами. На них складали акти. Їх реєстрували, заносили в бухгалтерські книги Тресту зелених насаджень, проводили по вхідних і вихідних книгах, акти підшивали до справ. Справи стояли на полицях шаф в канцеляріях установ» [1, с. 385]. Якщо первинно символіці саду відводилися позитивні частини антиномій: добро – зло, рай – пекло, Бог – диявол, творіння – хаос [3, с. 165], то у В. Домонтовича переважає убивча іронія у зображенні наслідків радянської «садотворчості»: «На клумбах квіти справляли враження помальованих на дикті. Кепка Ілліча й біблійна борода Маркса, викладені з битої цегли, перепаленого вугілля й повапнених кам'янів, повторювалися з убивчою одноманітністю. Од входу до берега я нарахував п'ять кепок і вісім борід. Розміри свідчили про прагнення до грандіозності, матеріал, використаний для цих садових

декоративних мотивів, про режим суворої ощадності. Варіювався матеріал, приміром, тло було біле, кепка викладена була з цегли, або ж навпаки, при білій кепці було червоноцегельне тло» [1, с. 384-385]. Неприродна штучність та заідеологізованість, дешева профанність використаних матеріалів та невідповідність у прагненні до величі – ознаки профанного саду.

Відзначимо нерозривність дискурсів речовізму та урбанізму у творчості В. Домонтовича. Митцем детально виписано речовий світ міста, сам топос міста постає через речі. Власне, специфіка урбанізму Домонтовича досі традиційно визначалася глибиною осягнення психології міської людини, але дослідниками недостатньо уваги приділено деталізації предметного світу міста, оречевленню міського простору, репрезентації його онтології та аксіології.

Місто дитинства героя постає у творі як втрачений рай – з ідилією вишневих садків, вечірнім чаєм, смачними поживними стравами, милими та втішними для нього речами, що не підлягають осміщенню. У вигляді сучасного для Ростислава Михайловича Дніпропетровська око героя фіксує «уламки колишнього побуту»: «Малі цегляні будинки ще зберігають сліди космічних бур, які пронесли над містом в перші роки Революції. Іржавіють нефарбовані дахи. Висять напівзірвані ринви. Парадні двері забито навхрест дошками. Ганки занедбано, ними не користуються, вони поросли травою й бур'яном, і цегла, що випала з східців, валяється довкола. Колючий дріт заступив попалені в холодні зими паркани. І крізь дріт я бачу занедбані дерева колишніх яблуневих садків» [1, с. 317].

Руїна, передчуття несталості та нового побуту, сприйняті героєм, несуть загроження речі, а відтак і людині. З іншого боку, гостро усвідомлена Ростиславом Михайловичем неспівмірність прогресу та нестача комфорту («Трамвай уже бігав по проспекту, але воду ще возили з Дніпра в діжках» [1, с. 318]) – відсутність у місті водогону та двічі згадуваний «далекий присмеречний блиск мідного кухлика» на діжці для води – втілюють двоїсте ставлення автора до проблеми змінності та незмінності речі.

Так само, як і у внутрішніх монологів героя, річ відіграє домінуючу роль у діалогах: так, дискусія про долю церкви зводиться до діалогу про сутність речей та різні світоглядні стратегії у ставленні до речі героїв-опонентів. В окремих ситуаціях, як, скажімо, розмова з Гулею про малюнки на стінах шашличної та дискусія на тему: що таке реалізм? – висловлювання героя про річ – це засіб побавитись, перейшовши від речі та способів її зображення у різних стилях живопису до умовляючих абстракцій про сутність мистецтва взагалі. У цьому випадку річ – витвір народного примітивізму – стає темою симпозіону, приводом для інтелектуальної гри героя та своєрідного самолюбівання, втілюючи прагнення дистанціюватись від співрозмовника і водночас не виявити цього. Настінні малюнки у творі подано очима героя-мистецтвознавця, причому маємо своєрідне втілення тексту в тексті – «річ у речі»: річ (малюнки) репрезентує зображення інших речей, тим самим подвоюючи їх семіотичний код та надаючи статусу «речей культури». Ретельно деталізовано кольорову гаму речей-зображень, що додатково підсилюється використанням професійної термінології у назвах кольорів та відтінків.

Серед героїв, життєва стратегія яких визначається онтологією та аксіологією речі, найколеритнішим є екскурсовод Гуля – колишній студент Ростислава Михайловича, палкий поборник збереження церкви та перетворення її на філію музею. Образ Гулі уособлює філософію речі як абсолютної і доконечної цінності. Причому річ постає не як утилітарно-практична чи матеріальна цінність, а в першу чергу – як пам'ятка культури, старовини чи мистецтва – в її відсторонено-умовляючому аспекті.

Надміру патетичне й екзальтоване ставлення до речей виявляє сутність Гулі:

«Кожен стілець, шафка, теракотова статуетка, ескіз ландшафту, малюнок кобзаря обертались в подію, в привід для захоплень або вибуху гніву» [1, с. 289]. Він – фанатичний охоронець речі з непохитною і беззаперечною вірою, що витвір мистецтва – понад усе: «З'являються й руйнуються держави, виникають і зникають народи, відбуваються в світі війни і революції, докорінно змінюється хід історії, але незмінно лишається черепок глини з мальованим орнаментом, уламок цегли від будівлі, шматок вапна з блідими слідами рожевої фарби, мініатюра на пергамені, полотно картини. Усе зникає, лише твір мистецтва перебуває незмінним» [1, с. 290]. Гротескна надмірність в окресленні позиції Гулі та його схильності до перебільшення підкреслюється тотальною іронією героя-оповідача після кожного (здавалося б, остаточного) твердження Гулі. Авторське ставлення до цього персонажа виявляється і через речові деталі, зокрема неналежний стан деталей одягу: «Він спітнів, комірець зсунувся йому набік, сорочка між жилетом і брюками висмикнулася, і він, помітивши це, тут же покvapливо, навмання засовував її рукою під ремінець» [1, с. 293]. Авторська іронія підсилюється повтором: «Я не знаю, які були біблійні пророки, які вони носили комірці й краватки, чи, може, й зовсім вони їх не носили, чи висмикувалася в них сорочка з-під жилетки...» [1, с. 294].

Для Гулі характерно уявлення про світ як каталогізоване сховище речей, грандіозний музей. Але річ у такому світі-музеї постає мертвно-стерильною й абсолютно позбавленою своїх речових функцій: «Світ повинен бути каталогізований. В його, Гулевого, ідеальному світі підтримувалася б завжди стала температура, речі піддавалися б сезонному діянню формаліну. Міль, хробачок, вогкість, цвіль, коливання температури — ці найбільші вороги людства й культури, будуть остаточно переборені й ліквідовані. Рішення Комітету охорони пам'яток будуть остаточні й не підлягатимуть жадному оскарженню» [1, с. 418]. У тексті повсякчас підкреслюється авторська іронія щодо розуміння Гулею повноти культури та її залежності від діяльності Комітету. Витончене знування героя-оповідача з переконань Гулі – це інтелектуальна гра, що ґрунтується на різних підходах до онтології речі: «Немає естетичних вартостей самих по собі. Линник будував церкву, а не експозиційні залі для виставки. Ізольоване естетичне ставлення до релігійних справ це блюзнірське заперечення їх метафізичної суті!» [1, с. 429].

Крім Гулі, ревними захисниками церкви постають «старі діди» – директор історичного музею Криницький та його заступник Півень. Безнадійно застарілі погляди, обстоювані героями, підкреслено старомодним одягом. Так, Криницький зображений у старомодному сурдуті, що неодноразово згадується у тексті: «Данило Йванович – худорлявий дідусь, в золотих окулярах у чорному сурдуті, білій пожовклій краватці та в такому ж пожовклому прямому стоячому комірці, що їх носили років 40-50 тому. Він має вигляд старого пасішника, цей запорізький дід, колишній приятель Костомарова й Репіна, що в сінях його будиночка на стіні намальований Тарас Бульба на коні, з обома синами Андрієм і Остапом, і уздечки їх коней викладені різнокольоровими шкельцями, що блищать і сяють» [1, с. 298]. Його однодумець Півень постає «в вишиваній сорочці й церабкопівських штанах, вправлених у низькі халяви поруділих стоптаних чобіт» [1, с. 298]. Ця несучасність і недоладність одягу героїв репрезентує їхнє ставлення до речей: обидва заперечують будь-які досягнення технічного прогресу, обстоюючи ідеологію народництва, старовини, лойового каганця і вкритих очеретом чи соломою українських хат-мазанок: «Жили без Дніпрельстану, проживемо без нього й далі. Світили лойовим каганцем наші батьки, світитимемо ним і ми. А як жити без порогів, без степу, без хати й без паляниці на столі, на покуті?...» [1, с. 303].

Протилежне ставлення до речі уособлює інженер Бирський: як конструктивіст,

він визнає лише її функціональне, утилітарно-прагматичне призначення – інші аспекти (духовний, естетичний, меморіальний, ліричний тощо) для нього не суттєві, відтак, за його концепцією, церква – це лише недоцільно і нераціонально використаний простір, який треба відповідно забудувати. Герой обстоює усупільнення й уніфікацію всього: людини, її побуту і житла. Проектом житлового комбінату він прагне змістити межі особистого і колективного. Отже, фактично йдеться про відчуження речі і трансформацію її призначення, що властиво більшості авангардних течій. Одяг Бирського підкреслює несумісність фактури і фасону: «На ньому одягнений був синій піджак, пошитий з того дешевого синього краму, що йде на прозодяг робітників, але крайний у найдорожчого столичного кравця» [1, с. 297]. Ймовірно, це символізує необґрунтованість претензій героя – функціональну несумісність його проекту та природи людини. Навіть у характеристиці зовнішності героя визначальною постає речова деталь: він «сухорлявий і вузький, тонкий, відточений, як лезо ножа гільйотини» [1, с. 295].

Річ у мистецтві, її онтологія та аксіологія – це питання у різних ракурсах постає об'єктом художньої рефлексії В. Домонтовича. Серед світоглядних варіантів філософії речі особливе місце у романі відведено мистецькій позиції художника та архітектора Степана Линника, уся творчість якого спрямована на досягнення і репрезентацію глибинної сутності речі у її зв'язку з абсолютном. Історію Линника, його мистецьку програму, ставлення до речі у творчості та специфічні стосунки з речами у побуті вичерпно й об'ємно представлено через спогади героя-оповідача, що охоплюють 8 (!) розділів – з XIII по XXI. Філософським підґрунтям його художньої творчості, що визначає особливості речовізму митця, можна умовно назвати холізм – учення про цілісність як вищий принцип світу. Художник не визнавав у мистецтві зображення поодиноких, відокремлених, ізольованих чи випадкових речей: «У мистецькій спадщині по Линнику немає картин, які б зображували окремі речі. Він не малює нікого й нічого зокрема. Його не цікавили ізольована річ, окрема подія, поодинока істота» [1, с. 340]. Ця специфічна риса картин Линника розгортається і розростається до художнього принципу, мистецького постулату: «Митці Нового часу, починаючи від Ренесансу,— казав Линник, — пропагували реальність зовнішнього просторового світу, сприймаючи його як сукупність випадкових і порізаних, епізодичних речей: людина, корова, граки прилетіли, парубок у смушковій шапці, ілюстрована "Енеїда"... Нам, – кричав Линник, не потрібний цей мотлох відокремлених зображень ізольованих речей» [1, с. 340]. Творче кредо митця – зобразити внутрішній зв'язок усіх речей у їх підпорядкованості абсолюту. Цю ідею Линник втілював практично і проголошував теоретично: «Наше завдання ствердити причетність кожної речі до абсолютного, підпорядкованість кожної окремої речі абсолютному. Створити систему мистецьких образів, таку ж суцільну й необхідну, як і за Середньовіччя, щоб у ній не було нічого випадкового, але кожен образ опосідав своє, задалегідь призначене й визначене місце. Щоб усе в цій системі образів виходило з однієї центральної точки й до неї поверталось» [1, с. 344]. Але на противагу холістам, які вважали, що еволюція світу визначається і спрямовується «нематеріальною цілісністю», Линник уперто шукав абсолютну сутність речей. Заперечуючи імпресіоністичні витoki суб'єктивізму у мистецтві Линника, герой-оповідач виводить генезу його мистецького світогляду із прагнення пізнати абсолютну сутність речей: «Моне розкладав зовнішній світ, Линник робив те саме. Але робили вони це з різних мотивів і з різною метою. Моне шукав відносного, Линник абсолютного. Моне віддавав перевагу побіжності суб'єктивного враження від зовнішнього речевого світу, Линник заглиблювався в пристрасне вивчення його ества» [1, с. 341].

Усіляко підкреслюючи окремішність Линника у мистецькій традиції, герой-

оповідач заперечує також твердження критиків, які зараховували митця до символістів: «Він шукав загально обов'язкового, зв'язку речей, ієрархічної співвідпорядкованости речей в їх приналежності до абсолютного. Шукав суворо й самовіддано, з фанатичною наполегливістю.

– Велич середньовічного мистецтва, — проклямував Линник, — полягала в тому, що воно цінило абсолютність реального й реальність абсолютного» [1, с. 344]. І попри зорове сприйняття речі у живописі та ряді інших візуальних мистецтв художник обстоює внутрішнє споглядання речі, викреслюючи світло з мистецької аксіології: «Для мистців Нового часу мало вагу показати, як світло виявляє форму предмета й змінює його кольор. Для Линника важило інше: показати, як поступово без світла речі гублять свій кольор і свою фарбу» [1, с. 345].

Щоб пізнати сутність речі, її ув'язаність у бутті, митець звертається до першопочатків, витоків суцього у момент оформлення, перетворення хаосу на космос («Неоформлене, початки, хаос!.. Хаос побуту, особи, мистецтва, – такий був Линник. Такою ж була й його мистецька творчість» [1, с. 339]) – звідси його інтерес до варязько-візантійської теми в історії оформлення державності Київської Русі. Згадаймо, момент оформлення, набуття форми є ключовим в онтології речі. Наслідком такого оформлення (оречевлення ідеї першотворення) є спорудження на березі Дніпра Варязької церкви: зводячи свою Софію на шляху «з варяг у греки», Линник «центрує» простір, оречевлює камінь як першосубстанцію, втілюючи тим самим державотворчі потуги Святослава та побіжно заперечуючи провінційність і хуторянство своїх опонентів.

Крім специфічного розуміння призначення мистецтва, життєтворчість героя як людини культури визначається його ставленням до речей, зокрема одягу та їжі. Його одяг – це «лахи, ненароком придбані в крамниці випадкових речей» [1, с. 327]. Якщо Ростислав Михайлович усіляко підкреслював свій статус відповідним одягом та аксесуарами, то його колишній вчитель і найменше не дбав про свій вигляд. Водночас при окресленні тотальної байдужості Линника до свого вигляду і вбрання автор ретельно конкретизує колір, якість, фасон і стан усіх деталей одягу свого героя: «За традицією, поширеною серед митців, він носив тютюнового кольору крилатку й великий ширококрисий, вигорілий на сонці капелюх. Його просторий піджак скидався на балахон, і обвислі в колінах штани були знизу обдерті й з бахромою. Стоптані, брудні, ніколи не чищені черевики вже давно годилося викинути на смітник. Не заперечую, серед мистців його генерації вважалось за особливий шик мати зовнішній вигляд городнього опудала» [1, с. 322].

«Позачасовість» героя, насиченість його внутрішнього життя при тотальній байдужості до зовнішнього підкреслюється у першу чергу невідповідністю одягу Линника етикету та будь-яким узвичаєним нормам: перед непроханими відвідувачами поставав «в робочій блюзі з палітрою й пензлями в руці, або ж в кальсонах, нічній сорочці й пантофлях на босу ногу, – якщо перед тим спав» [1, с. 323].

В окресленні предметного світу Линника вбачаємо якщо не виразні алюзії на гасла маніфестів теоретиків авангардизму, то принаймні обігрування їх ключових принципів: у доборі, накопиченні та доцільності поєднання героєм речей – впізнаємо слова А. Бретона про «зустріч парасольки і швейної машинки на операційному столі», а в колекціонуванні годинників та запереченні їх функціонального призначення – обігрування ключової тези Ф. Т. Марінетті про те, що «час і простір померли вчора»: «Безладний хаос речей заповнював великі кімнати його мешкання. У нього була не знати чим породжена пристрасть скуповувати по антикварних крамницях і на тандиті всілякий мотлох: порцеляну, ганчір'я, стародавні жіночі роби, стару зброю, меблі, давні рукописи й книжки в тяжких шкіратяних оправах. Разом з порожньою кліткою для

папуги, колекцією писанок, сільською полив'яною мискою, кавалерійським сідлом, у нього були й коштовні антикварні дзигарі, рідкі „цибулини”, різні годинники, але всі вони не ходили. Він ніколи не заводив їх» [1, с. 324]. Специфічне сприйняття (точніше, несприйняття) героєм часу підкреслюється його ставленням до годинників, що постають для нього як «річ чистої ідеологічної умоглядности, абстракція, продукт теоретичних розумувань. Він [годинник – *Н. Г.*] не більше як ідеологічна категорія, безпосередньо пов'язана зі схемою механістичного мислення XVII століття» [1, с. 324]. Порівняймо: «Немає сумніву, — казав він, — годинники можуть бути якнайбільшими шедеврами мистецтва. Як такі, я їх ціную й купую, але при тому я не шукаю з того жадної практичної користі, бо яка може бути користь з мистецького твору?» [1, с. 324].

Линник змагався проти традиційного світу речей, прагнучи переформатувати його: «Реальне, як таке, не існувало для нього. Він не міг примиритися з тим, щоб йому щось протистояло. Він ігнорував дійсність в її незалежному від нього бутті. // Руїнник, він руйнував реальність. Він komponував її на свій зразок, деформував її за власною уявою, творив її з себе на власний кшталт» [1, с. 327]. Прагнучи змінити сутність речей, митець починав у першу чергу з себе, сприймаючи людину (а конкретніше – себе) як рукотворне суще, витвір власних рук, механізм, що ще вимагав удосконалення.

Найяскравіше мотив хаосу речей та безладного колекціонування утілює образ директора Художнього музею Арсена Петровича Витвицького. Життєва стратегія цього героя спрямована на збирання, збереження та примноження мистецьких речей як артефактів культури. Своє ж призначення герой вбачає саме у музейній справі, у накопиченні культурно значущих і рідкісних речей. Водночас у нього розмите уявлення про культурну значущість речі, що зумовлено браком належної освіти та відсутністю системного підходу до каталогізації речей: герой позиціонується у творі як ранньомодерний поет (дослідники небезпідставно вбачають прототипом цього персонажа поета Миколу Філянського), яким митці-неокласики закидали відсутність ґрунтовної освіти та системності. Так, герой рятував речі у буремному вирі революції та громадянської війни, повсякчас ризикуючи власним життям: «І в ці непевні, сповнені одчаю часи Арсен Петрович, захлялий, схудлий, голодний, як і всі, похитуючись од втоми й виснаження, раз у раз спиняючись, тягнув з напругою за собою візка, навантаженого картинами, меблями, книгами й рукописами. Він звозив до Музею речі з приватних збірок, колекції й мотлох, покинене майно, усе, що траплялось під руку і що могло згодом мати цінність експонату або придатись лише до смітника» [1, с. 403]. Витвицький постає хранителем речей, ризикуючи життям заради збереження своєї колекції: при кожній зміні влади він кидав власне майно і сім'ю, перебираючись до музею, щоб стерегти зібрані речі. Але така самопожертва і безкорисливість не компенсує відсутність системності і ґрунтовності в експозиції: «Що ж до самої експозиції в Музеї, то признаюсь, вона з усіх поглядів, як фахових, так і нефахових, була нижче всякої критики. Щонайменше вона була безпорадна. В експозиційних залах на стінах поруч з шедеврами висів безнадійний мотлох. Це були збірки речей здебільшого випадкових. Таких же випадкових, як випадково вони потрапили до Музею. В розташуванні картин не було жадної системи, жадного принципу, не було покладено в основу їх експозиції нічого, окрім власних уподобань самого Директора. Була кунсткамера й поза тим більше нічого. <...> Речезнавство! Закид в речезнавстві був йому компліментом. Адже ж були речі, і не було їх знання» [1, с. 407]. Таким чином, у Витвицького є речі, але немає філософії речі, її осмислення, ґрунтовних і чітко вироблених критеріїв добору та розташування експонатів, тобто замість системної експозиції – хаос речей. Безладне накопичення речей у музеї символізує втрату вироблених ціннісних орієнтацій на історичному зламі, світоглядний безлад та відсутність ґрунтовності, що так гостро відчуються героєм-оповідачем.

Отже, сприйняття речей і ставлення до них визначає життєву стратегію, соціокультурні установки та культуротворчі потуги героїв (самого героя-оповідача, художника Степана Линника, екскурсовода Гулі, директора художнього музею Витвицького, історичного – Криницького, архітектора-конструктивіста Бирського). Відтак проблема сприйняття речі людиною культури, «стосунки» між людиною і річчю – домінуюча проблема, що врешті визначає пізнання і моделювання людиною світу та її взаємини з іншими людьми. А філософія речі та особливості її художньої репрезентації у творі обумовлюють стиль митця та його індивідуальні риси.

Список використаної літератури

1. Домонтович В. Без ґрунту // Домонтович В. Без ґрунту / В. Домонтович [Текст] / Ред. рада: Вал. Шевчук та ін.; вст. ст. Ю. Шевельова; післямова Р. Корогодського. – К.: Гелікон, 2000. – С. 279-440.
2. Лихачев Д. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст / Д. Лихачев [Текст]. – М.: Согласие, 1998. – 356 с.
3. Сазонова Л. И. Поэзия русского барокко (вторая половина ХУП – начала ХУІІІ века) / Л. И. Сазонова [Текст]. – М.: Наука, 1991. – 263 с.
4. Цивьян Т. В. К мифологеме сада / Т. В. Цивьян [Текст] // Текст: семантика и структура. – М.: Наука, 1983. – С. 140-152.

Стаття надійшла до редакції 22 березня 2013 р.

N. A. Gorodnyuk

PHILOSOPHY OF THING IN THE NOVEL OF V. DOMONTOVYCH «WITHOUT GROUND»

The artistic features of ontology and axiology of thing in the novel of V. Domontovych «Without Ground» are investigated in the article.

Key words: *thing, axiology of thing, thingness, V. Domontovych.*

УДК 821.161.2–92 (045 Хвильовий)

Т. М. Грачова

ІДЕОЛОГІЧНІ КОНСТАНТИ ПАМФЛЕТУ М. ХВИЛЬОВОГО «УКРАЇНА ЧИ МАЛОРОСІЯ»

Динамічний розвиток літературного дискурсу ХХ ст. є тим предметом аналітичного осмислення, що донині вимагає критичної літературознавчої оцінки. Памфлет М. Хвильового «Україна чи Малоросія» належить до вагомих здобутків вітчизняного літературного процесу, що з часу його появи (1926) до наших днів викликає дискусії з приводу концептуальних засад, активно декларованих автором у гостро полемічній формі.

Ключові слова: *полеміка, дискурс, памфлет, національна ідентичність, «психологічна Європа», «азіатський ренесанс».*

Творча діяльність М. Хвильового, одного з найбільш активних та впливових діячів літературного дискурсу ХХ століття, знаходиться у постійному аналітичному ракурсі сучасних науковців (М. Жулинського, Ю. Ковальова, Н. Кузякіної, С. Павличко, М. Ткачука, Ю. Шевельова). Однак, зважаючи на значну кількість досі не вирішених принципових питань, що пов'язані з політичною, громадською, літературною діяльністю М. Хвильового, доречним буде акцентувати увагу на

основних концептах одного з найбільш дискусійних памфлетів М. Хвильового «Україна чи Малоросія», що не втрачає своєї **актуальності** донині. Це й буде **метою** нашої роботи.

Памфлет М. Хвильового «Україна чи Малоросія» (1926) починається двома епіграфами, що дозволяють читачеві максимально повно зорієнтуватися в ідейно-концептуальному наповненні художньо-публіцистичного тексту. Перший епіграф Ф. Шіллера «Рабство – річ ганебна, але рабська психологія в свободі – гідна зневаги» [2, с. 576] (актуальність його вражає) висвітлює всю силу обурення, весь гнів національного патріота з приводу психології меншовартості, хуторянства, затурканості, обмеженості і покори українського громадянина загалом і митця зокрема.

У другому епіграфі марксист М. Хвильовий, посилаючись на авторитет Сталіна, наполегливо апелює до самосвідомості українців, підкреслюючи безкомпромісну необхідність усвідомлення себе повноцінною нацією. Формальним приводом для написання памфлету стали статті В. Юринця та А. Хвилі, надруковані у квітні 1926 р. на сторінках «Комуніста», авторам яких М. Хвильовий висловлює вдячність за відкриття «нової сторінки» літературної дискусії, а головне – за підтримку його незмінно негативного ставлення до масовізму. Памфлетист зауважує, що вести дискусію лише з плужанами, що страждають на «анальфабетизм» (медичний термін – неспроможність читати і писати, може бути у здорових, але неграмотних людей або осіб психічно хворих), йому давно вже набридло, однак дискутувати, порушуючи злободенні загальномистецькі питання з іншими опонентами, – необхідно. При цьому М. Хвильовий іронізує з приводу зверхності В. Юринця й А. Хвилі по відношенню до ВАПЛІТЕ та її репрезентантів: «кожний з них, уявивши себе по меншій мірі Наполеоном, раптом прийняв позу (звичайно, зовсім не по заслугі) претензійної, начебто об'єктивної третьої особи і зі свого агітпропо-держвидавівського «висока» потріпує по плечу Вільну Академію...» [2, с. 577]. Застерігаючи своїх опонентів від необачних та невважених оцінок стосовно українського культурного руху, який «наполеони» схарактеризували як «помахування» «дерев'яними шаблями» та «картонними мечами», М. Хвильовий пропонує їм орієнтуватися на Мерінга, який «ніколи не поспішав з рішучою характеристикою тих чи інших явищ в духовному житті народу» [2, с. 577] Памфлетист у черговий раз наполягає на прагненні цілковитої об'єктивності в оцінках літературного дискурсу доби.

Перш за все, М. Хвильовий спростовує звинувачення у «дерев'яно-картонній» гігантомахії на свою адресу з боку критиків, зауваживши, що сучасний літературний рух «заслугує уваги» серйозних аналітиків. Статті Хвилі не викликали у памфлетиста аналітичних потенцій, тоді як роботи «історика всесвітньої літератури» «славнозвісного марксиста Юринця», який апелював до історичних аналогій, привернули увагу М. Хвильового. Віддаючи належне «всесвітній начитаності» вченого, автор памфлету погоджується з його спробою порівнювати молоду українську літературу революційної доби з молодогегельянством, однак рішуче виступає проти спроби опонента «скомпрометувати перед партією наш сьогоднішній рух», порівнюючи його ще з «українським модернізмом» [2, с. 580]. Захищаючи «Молоду музу» від закидів відомого вченого, М. Хвильовий обурено питає: «Чому так гримає Юринець на «Молоду музу?» Хто йому дав на це таке широке право? Чому французи, росіяни, поляки і т. д. не запльовують таким чином своїх попередників?» [2, с. 580-581]. Сам памфлетист вважає діяльність молодомузівців цілком природною ланкою доби, що передує епосі національного відродження. Окрім цього, Хвильовому імпонувала спрямованість «Молодої музи» на «дійсну» Європу. Мотивуючи «гарячку ностальгії» молодомузівців, про яку писав Юринець, памфлетист наголошує, що її витоки, перш за

все, у «трагедії української нації в цілому», у «її ролі колоніальної країни» [2, с. 581], а не у класових конфліктах доби.

Констатуючи у черговий раз «європеїзм» як єдиноможливий вектор динаміки національної культури до прогресу і цивілізації, Хвильовий рішуче виступає проти сумнівів Юринця стосовно потенціалу і можливостей «молодого руху», що на думку Хвильового, має великі перспективи. При цьому полеміста не лякають (на відміну від опонента) економічні суперечності, які провокують «нервовість» та «розхристаність» у духовному житті. Оскільки для Хвильового Україна (не Малоросія) – факт визнаний, а позадняцтво – явище ганебне і образливе для нації, він сповнений оптимізму щодо «українського ренесансу».

Орієнтація Хвильового на «психологічну Європу» є фактом відомим і постійно декларованим автором, починаючи з його перших публікацій у періодиці у межах дискусії. У памфлеті «Україна чи Малоросія» автор «дзвінко зареготав» з тієї причини, що прийдеться знову і знову повертатися до раніше розтлумачених істин і витримати «чергову генеральну баталію». Юринець дорікає «запальному юнакові з часів великого Відродження» [2, с. 583], що той не бачить у Європі внутрішніх протиріч, орієнтуючись тільки на видатні постаті безвідносно до їх класової приналежності. На думку Хвильового, професор Юринець «несподівано впадає в пилипенківську вульгарщину. До конструктивної культури він, замість марксистського об'єктивного методу, прикладає суб'єктивно народницький» [2, с. 586]. Користуючись «залізною логікою», Хвильовий захищає здобутки європейської цивілізації від співу «соловейка» (Юринця), якого, на думку полеміста, характеризує «неясність позиції» у концептуальному питанні. Автор памфлету дорікає професору Юринцеві, що він, незважаючи на «начитаність», необ'єктивно поставився до творчості неокласиків, відмовився від європеїзації, однак вклонився Москві «як якийсь російський князь перед ханом Золотої Орди або як зразковий член «малоросійської колегії» перед самодержавцем всеросійським...» [2, с. 589]. Методи загравання «другого наполеона» (Хвилі) з Росією також обурювали Хвильового, який рішуче виступив проти «псевдоінтернаціоналізму», що самовіддано, «з гонором» пропагував цей «другий приятель», якому, за переконанням автора, бракувало «інтелекту». Здається, Хвильовий недоосвіченого опонента в особі Хвилі не сприймає серйозно, бо його позицію полеміст не вважає науково виваженою і вартою уваги, тому і каже поблажливо: «...шановний камраде, таким багажем, з яким ви виступили, люди далеко не їдуть. Навіть ваші прихильники стурбовані й рішуче заявляють: «пропав». Мовляв, з Вільною Академією, та ще й з такою підготовкою, важко боротись [2, с. 589]. Нарешті полеміст пропонує А. Хвилі за сприянням ВАПЛІТЕ. підвищити рівень загальної культури, якщо у нього з'явиться бажання (бо необхідність очевидна). Своєму опонентові М. Хвильовий дає практичні поради щодо змісту і форм проведення полемік. Зокрема, на погляд автора памфлета, дискусія з принципів питань тільки тоді буде мати плідні наслідки (а це є головним), коли її учасники крім інтелектуальних здібностей будуть демонструвати логіку та толерантність, в іншому випадку – все буде «несерйозно».

Розуміючи всю складність вирішення національної проблеми у всій її складній модифікації, визнаючи правильне усвідомлення «справжнього інтернаціоналізму» важливим, однак складним завданням, М. Хвильовий скаржиться на легковажність своїх опонентів, яку вони продемонстрували у цих питаннях на сторінках центрального органу партії.

Найскладніше питання доби – питання національної ідентичності, М. Хвильовий вирішує у звичній для нього максималістській манері. Спираючись на Конституцію України та логіку історичного поступу, автор категорично декларує незалежність України, її суверенітет у межах Радянського Союзу. Відверто демонструючи свої

політичні пріоритети, чітко виважену громадянську позицію, М. Хвильовий підкреслює, що гальмування природного процесу декларування державної самостійності нації, що протягом тривалого часу виявляє це бажання, означає внесення хаосу в світовий загальноісторичний процес».

М. Хвильовий на сторінках памфлету демонструє своє різко негативне ставлення до російського міщанства. Слід згадати, що це явище і його представники на українському ґрунті були предметом постійного осміювання і засудження на сторінках художніх творів автора та у його публіцистичних текстах. Памфлетиста дратує позиція Хвилі, що демонструє жалюгідну позицію запобігання перед російським міщанином, а Юринець «голосує й галасує за Малоросію» [2, с. 590].

Усвідомлюючи складність політичного протистояння класів, загострення економічних протиріч, соціальних конфліктів в епоху непу, коли конфлікт двох культур об'єктивно обумовлено, Хвильовий застерігає своїх ідеологічних опонентів від легковажності у вирішенні гострого питання доби – «чи є Україна колонія, чи ні» [2, с. 591]. У зв'язку з вищезазначеним автор робить надзвичайно сміливий для свого часу висновок: треба негайно і «назавжди покінчити з контрреволюційною (по суті) думкою будувати на Україні російську культуру. Бо всі ці розмови про рівноправність мов є не що інше, як приховане наше бажання культивувати те, що вже не воскресне [2, с. 591]. Справедливість концепту автора з позиції сьогодення звучить абсолютно переконливо, і далекоглядність М. Хвильового вражає.

Послідовно розвінчуючи тези Хвилі з «брошурки», Хвильовий стикнувся з необхідністю давати пояснення з приводу того, що він з односторонніми нібито закликом до розриву з РСФРР. У памфлетиста вистачило іронії, щоб заспокоїти «галасливого» наполеона» і застерегти його від намагань втручатися у справи, які не вкладаються у компетенцію «вченого хохла». Однак на цьому Хвильовий зупинитися не міг, бо крізь декларативну ультраревольюційну риторику Хвилі зміг побачити витoki справжньої проблеми, яка полягала «в тому, що українське національне відродження логічно підійшло до другого свого етапу» [2, с. 593], коли «молодь, яка не загубила почуття своєї людської гідності, сьогодні хоче вийти на радісний творчий шлях радянського будівництва в супроводі справжнього товариського оточення [2, с. 594]. Однак вона (творча молодь) стикнулася з реальною проблемою – надто тісні рамки культурного розвитку, що не дають на повні сили реалізувати творчий потенціал, з одного боку. З іншого – несприятлива атмосфера, що створюється російським міщанином, що зневажає культуру українців та зверхньо ставиться до здобутків новітнього українського мистецтва. Вихід з цієї загрозливої, за характеристикою Хвильового, ситуації памфлетист бачить в активному втручанні Компартії у пошуки шляхів для розв'язання цього питання». У зв'язку з цим митець дорікає посадовцю Хвилі недостатню обізнаність у питаннях, пов'язаних з українською літературою. З гнівом Хвильовий зауважує: «наш друг так репрезентує перед партією нашу ж таки літературу і нашу ж таки радянську інтелігенцію, що прямо очі на лоб лізуть» [2, с. 594]. Памфлетист вважає неприпустимою позицію неповаги до національної культури та інтелігенції, що має витoki у безграмотності та безпорадності опонента у концептуальних питаннях. Зокрема, Хвиля висловив незадоволення рівнем перекладацької потенції українських митців, тоді як Хвильовий переконаний, що проблема у неспроможності держвидавців у виданні зарубіжних класичних зразків. На глибоке переконання памфлетиста, українська радянська інтелігенція, яку активно «запльовує» Хвиля «жалконькими словами», зокрема більша частина членів ВАПЛІТЕ, є глибоко обізнаною з надбаннями західноєвропейської літератури без посередництва з боку росіян, як це пропонує «малограмотний» А. Хвиля. Отже, обурений позицією опонента, що компрометує національну інтелігенцію перед партією та нервує молоду

творчу еліту, М. Хвильовий категорично виголошує: «ми вас обвинувачуємо в тому, що ви замазуєте перед Москвою правдиву картину того розгону в нашому культурному будівництві, який принесло з собою національне відродження» [2, с. 595].

Визнаючи російське мистецтво «великим і могутнім» [2, с. 596], М. Хвильовий не визнає його вищості перед українським, а відповідно не припускає можливостей позитивного впливу на український культурний простір з боку Росії. Внаслідок багатьох і відомих історичних непорозумінь з Росією («далеким сонцем») памфлетист відверто відмовляється від орієнтації на загальномистецькі канони Росії і, апелюючи до логіки, доводить, що розвивати одну культуру на базі іншої, спекулювати на мовному питанні (російська – мова Леніна), недооцінювати свідомість українського пролетаріату – безпідставно і безвідповідально.

Можна зрозуміти позицію патріота, психіку якого «гвалтує» російський шовінізм та необхідність постійно прислухатися до «мудрих» порад чергового діяча у галузі мистецтва з сусідньої держави, «щохвилинно озиратися назад і дивитись, що сказав той чи інший, і частенько непевний, «папа» [2, с. 596].

Хвильовий справедливо дорікав Корякові у зв'язку з тим, що той продемонстрував хисткість своєї позиції: спочатку радив російській літературі «увійти в свої етнографічні береги» [2, с. 597], а потім «здрейфив» під навалом «дешевих слів», «фраз» щодо «генерально-організаційної лінії Жовтня в літературі» [2, с. 597]. У зв'язку з цим полеміст рекомендує тим, хто зупинився на половині шляху, визначитися у світоглядних переконаннях стосовно революційних перспектив.

Визнаючи факт існування українського національного відродження, не можна, на думку Хвильового, сховатися від проблем не лише духовного, але й матеріального існування українського мистецтва. Постійна конкуренція на книжковому ринку за домінування на культурному фронті двох культур на Україні для памфлетиста – явище реально існуюче і небезпечне для гармонійного розвитку української літератури, для виявлення культурних потенцій молодій нації. Враховуючи психологію читача на найближчу перспективу, що звик сприймати російську книжкову продукцію вище за українську, та «рабську природу» частини інтелігенції, що обоюючи північну культуру, не давала змоги Україні проявити свої творчі можливості. Хвильовий робить невтішний висновок – без реальної підтримки з боку держави (партії) національне мистецтво не зможе конкурувати з російським, незважаючи на свою високу естетичну якість.

Хвильовий принципово відмовляється від пропозицій А. Хвилі рухатися «по дорозі» з новою російською літературою та Юринця «шукати в Москві товчачів для нашого «культурного розвитку» [2, с. 599]. Свою безкомпромісну позицію автор памфлету розгорнуто аргументує «зі всім запалом... буйних відродженських натур» [2, с. 599].

Виходячи з реалій епохи ідеологічних борінь, політичних звинувачень, М. Хвильовий змушений був акцентувати: він не прагне відмежуватися від «російської революційної демократії». При цьому він декларує своє різко негативне ставлення до тогочасних «художніх надбань Москви» («безперспективної літературщини», «декадансу», «занепаду», «реакції»). Автор щиро вірить у можливість дружньої допомоги з боку України «новим пролетарським силам у Росії вибратись з багна графоманії» [2, с. 600].

Слід зауважити, що за надмірною критичністю в оцінці М. Хвильовим деяких дійсно талановитих російських класиків (І. Тургенєва, А. Толстого тощо), відчувається біль патріота, що ненавидів великодержавницький шовінізм у всіх його проявах і був сповнений бажанням переконати Росію поважати сусідів. Отже, можна зрозуміти ступінь обурення полеміста, якому «за злою іронією» невпинно і «безграмотно»

пропонують обирати за орієнтир саме ту літературу, що на глибоке переконання автора, сама вимагає підтримки і допомоги з боку братніх літератур (України, Білорусії, Грузії та ін.), бо «російська література для свого відродження зможе знайти чарівний бальзам тільки під буйним живим деревом відродження молодих національних республік, в атмосфері весни колись пригноблених народів [2, с. 603].

М. Хвильовий закликає до протистояння російському месіонізму, що перешкоджає реалізації творчого потенціалу («радісної творчості») інших націй та наповнює марними ілюзіями щодо провідної ролі в історії, ілюзорної вищості над іншими народами російську молодь. У зв'язку з цим автора дивує недалекоглядність та наївність Хвилі та Юринця, що демонструючи «псевдоінтернаціональний запал», вірять у те, що «стара Росія вмерла» [2, с. 603]. Аргументуючи свою позицію, памфлетист нагадує своїм опонентам лист М. Горького до О. Слісаренка, у якому «пролетарський письменник і друг нашого вчителя – Леніна, і божок сьогоднішньої московської літературної інтелігенції, і т. д., і т. п.» [2, с. 604] дозволив собі некоректні зауваження щодо української мови («наречія»). Отже, сподіватися на автоматичне зникнення великодержавного шовінізму як огидного явища, на погляд Хвильового, на жаль, не варто.

Образом для нації вважає Хвильовий неадекватне поцінування деякими «відповідальними товаришами» здобутків видатного діяча української культури І. Франка. Окрім цього, у відриві від національної культурної традиції автор памфлету вбачає небезпечні перспективи. Декадентським мотивам, песимізму та обмеженості російських пролетарських письменників полеміст протиставляє «відродженський» оптимістичний настрій новітньої української поезії.

Аналізуючи російський класичний літературний дискурс (твори Толстого, Достоевського, Чехова, Островського та ін.), Хвильовий ображається з приводу того, що цю літературу «захищають столоначальники». Отже, полеміст вважає за свій громадянський обов'язок «підняти м'ятеж проти нашого колишнього Бога, бо цей Бог не відповідає духу епохи» [2, с. 606] і прагне загнати українську молодь у «багно песимізму».

Повертаючись до концептуальних констант, що неоднаразово (майже систематично) були предметом обговорень під час літературної полеміки, – «Європа», «азіатський ренесанс», «Росія» – Хвильовий черговий раз наголошує: «під «Європою» ми мали на увазі не тільки технічні досягнення, але й – головне – психологічну категорію, певний тип культурного фактора в історичному процесі, певний революційний метод» [2, с. 610], «є дві Росії: Росія «Краснопреснінських» районів, Комінтерну і ВКП, і Росія Сухарєвської крамарихи та жидкобородого «богоискателя» [2, с. 610]. Терміну «азіатський ренесанс», що став «загадкою» для багатьох тогочасних полемістів, Хвильовий дає більш розгорнуту характеристику, бо вважає, що аналіз цього поняття вартий окремої брошури. Саме у надрах «азіатського ренесансу» Хвильовий побачив потенціал для відродження сильної особистості нового типу – активної, сильної, вольової. Україна у цьому процесі має відіграти, за Хвильовим, важливу історичну місію, бо є молодою радянською країною, більшовицька духовна культура якої має міцні зв'язки з «азіатським ренесансом» і територіально синтезує ту величезну енергію, що дозволить нарешті Україні стати «авангардом 4-го культурно-історичного типу» [2, с. 615].

З радістю констатує автор памфлету цілковиту («безпримірну») поразку масовізму у процесі літературної дискусії, що є, на думку М. Хвильового, її першим суттєвим плюсом. Другим позитивним моментом літературної полеміки митець вважає привертання уваги до особи письменника і визначення його важливої соціальної

функції. І, нарешті, головне досягнення, що констатує полеміст, – це поступове відродження національної літератури.

Українська література, за переконанням автора, стоїть на порозі свого «золотого віку». Проводячи культурну паралель з німецькою літературою, М. Хвильовий пропонує українським «м'ятежним геніям» відхід від консервативних традицій та орієнтацію на самостійний шлях мистецької еволюції. При цьому автор переконаний, що сучасний потенціал нації – багатовимірний та очевидний: «Ми вже все маємо – і буйні фарби Петрицького, і конструктивну чіткість Мелера, і прекрасні звуки Вериківського, і незрівнянну поезію Тичини, Рильського, і надзвичайного Курбаса, і, і, і...» [2, с. 621]. Українському мистецтву бракує лише «культурної атмосфери», однак у віршенні цієї проблеми Хвильовий розраховує на небайдужого патріота («нашого геніального неспокійного громадянина»). Отже, основні ідеологічні, культурологічні, естетичні концепти автора донині залишаються актуальними.

Список використаної літератури

1. Двадцять років: літературні дискусії, полеміки. Літературно-критичні статті. Упоряд. В. Г. Дончик. – К.: Дніпро, 1991. – 366 с.
2. Хвильовий М. Твори: У 2 т. / Микола Хвильовий. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 2. – 925 с.

Стаття надійшла до редакції 27 березня 2013 року.

T. M. Grachova

IDEOLOGICAL CONCEPTS OF M. KHVYLOVY'S PAMPHLET «UKRAINE OR MALOROSSIYA»

Dynamic development of literary discourse of the XX-th century is the subject of analytical thinking, that still requires critical literary evaluation. Pamphlet «Ukraine or Malorossia» by M. Khvylovy refers to the significant achievements at Ukrainian literary process, since its appearance (1926) and to the present day is the subject of debate over kontseptual principles actively declared by the author in acutely polemical form.

Keywords: *debate, discourse, pamphlet, national identity, «psychological Europe», «Asian renaissance».*

УДК 821.162.1.109 (092)

В. В. Дуркалевич

ПАМ'ЯТЬ ЯК ОБ'ЄКТ МЕТАРЕФЛЕКСІЇ У СПОГАДАХ АНДЖЕЯ ХЦЮКА «АТЛАНТИДА» Й «МІСЯЦЕВА ЗЕМЛЯ»

У статті проаналізовано головні аспекти дискурсу пам'яті в автобіографічній прозі Анджея Хцюка. Авторка підкреслює, що механізм пам'яті представлений у ній на двох рівнях: як моделюючий механізм минулого, а також як стрижневий об'єкт метанаративного дискурсу.

Ключові слова: *пам'ять, спогад, металітература, символ, метафора, дитинство, автобіографія.*

Ситуація, яку творять чітко окреслені «тут» і «тепер», може сприйматися як окрема і самодостатня даність, котра вказує лише на себе і реалізується лише у власних межах. Бути у ситуації, яка розуміється у такий спосіб, означає вписувати власне життя у її замкнену перспективу. Однак та сама ситуація може розглядатися крізь призму

індивідуальної історії, для котрої «тут» і «тепер» – не лише даність, але й привід для актуалізації конкретної аксіологічної альтернативи, що відсилає до певних «там» і «тоді». З особливою силою і в особливий спосіб моделюється система цих відсилань в еміграційній прозі. Надзвичайно цікавою, однак мало дослідженою, у цьому плані можна вважати творчість польського письменника-емігранта Анджея Хцюка (1920 – 1978), котрий у низці своїх текстів намагається реконструювати багатоголосий світ міжвоєнного Дрогобича. Реконструкція минулого безпосередньо пов'язується із проблемою пам'яті як одного із важливих моделюючих механізмів у прозі автобіографічного типу.

На проблему пам'яті у творах Анджея Хцюка звернули увагу українські дослідники літератури Роман Мних та Оксана Яворська (Корінець). Однак у їхніх текстах проблема пам'яті постає лише як принагідне зауваження, а пропозиція її дослідження відсилає до матриці традиційного літературознавства, котре оперує описовими конструкціями на кшталт «пам'ять творча», «пам'ять репродуктивна» [1], які не надаються для аналізу специфіки функціонування мнемодискурсу спогадів Анджея Хцюка. Своєю чергою, теза про сакральний характер світу дитинства у творах Анджея Хцюка постулюється, проте не має чіткого й послідовного теоретико-методологічного обґрунтування [2]. Тексти Анджея Хцюка переконливо свідчать про те, що сформульований у їхніх межах дискурс пам'яті й дискурс сакруму має набагато складнішу структуру, ніж та, на котру вказують у своїх дослідженнях згадані вище автори.

Мета цієї статті – показати багатоаспектний характер репрезентації дискурсу пам'яті у діалогії Анджея Хцюка «Атлантида» (1969) й «Місяцева земля» (1972). До основних **завдань** статті належать: а) виявити й проаналізувати ключові структурні елементи мнемодискурсу текстів Анджея Хцюка; б) з'ясувати систему відношень, які існують між ними; в) проінтерпретувати репрезентаційні схеми мнемодискурсу як системну цілісність. **Актуальність дослідження:** запропонована у рамках цієї статті інтерпретація діалогії Анджея Хцюка «Атлантида» й «Місяцева земля» спрямована на розкриття специфіки функціонування згаданого механізму, а також на актуалізацію текстів малознаного польського письменника у рецептивному просторі сучасної читацької спільноти. Стаття пов'язується з реалізацією дослідницьких завдань кафедри мовної та міжкультурної комунікації Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Аналіз матеріалу здійснено на підставі україномовного перекладу творів Анджея Хцюка авторства Наталки Римської.

Наратор згаданих вище повістей Анджея Хцюка намагається реконструювати й збагнути реальність, котра конституювалася у рамках притаманних лише для неї «там» і «тоді» і котрої у ситуації «тут» і «тепер» не можна знайти на жодній, навіть найдокладнішій, мапі світу. Ця реальність стає, отже, для наратора своєрідним завданням і викликом водночас. Чим є те, що вже не існує? Як схопити й ословити його? Де шукати оту загадкову реальність, що ідентифікується із певними «там» і «тоді»?

Очевидним й незаперечним фактом є для наратора те, що реальність, про яку йому доведеться говорити, це реальність спогаду: «Так. То нині все лиш спомин. Нині то все – спомин» [3, с. 343]. Особливий буттєвий статус отієї реальності спонукає наратора звернутися передусім до розгляду ключової у цьому контексті проблеми – проблеми пам'яті. Адже саме завдяки пам'яті й пригадуванню можна оту неіснуючу реальність актуалізувати. Пам'ять і спогад – це єдині механізми, які дозволяють наблизитися до того, що розгорталося «там» і «тоді». Пам'ять для наратора – це передусім загадка. Загадка, яка за своєю сутністю і характером, протиставляється стереотипному й одновимірному знанню, спрямованому на підкорення і руйнування:

«Горде людство винайшло вже майже все, включно з тим, як швидко й точно винищити одні одних, але все-таки одного питання, найважливішого принаймні для поетів, йому ще не вдається розплутати, дослідити й окреслити якимись правилами: як постає пам'ять? Що є причиною, що один із нас пам'ятає це, а забуває інше – і навпаки? Що є причиною, що один із нас може сягнути спогадами часу, коли йому було два чи три роки, а іншого пам'ять починається років від п'яти чи, як у моєму випадку, ще пізніше?» [4, с. 180]. Представлена цитата виразно сигналізує про те, що проблема пам'яті для наратора – це, з одного боку, проблема глибоко усвідомленого автотематизму, з іншого, – проблема не менш глибоко усвідомленої автокомунікації. Власне ці дві лінії – автотематична й автокомунікаційна – розгортаються у згаданих автобіографічних текстах Анджея Хцюка як чітко артикульовані і взаємопереплетені дискурси. І пам'ять, і те, що вона репрезентує, потрібно ословити у певній літературній перспективі («щоденник з часів дозрівання»). Однак і пам'ять, і те, що вона репрезентує, не існують відірвано від того, хто роповідає-ословлює («підручник сердечної географії»). Пригадувати-писати можна лише з позиції конкретного автентичного «я», наділеного «своєю» пам'яттю, а отже, й «своєю» історією: «Чи можна писати не про себе, не про свою молодість – бо ж кожне писання у якийсь спосіб є саме писанням про себе» [3, с. 381]. Писати про себе означає досліджувати власну пам'ять і те, що до неї належить. Цей процес пов'язується для наратора із численними й досить несподіваними відкриттями. Одним із таких відкриттів є феномен «пізньої» пам'яті: «Моя пам'ять з'явилася пізно – набагато пізніше, ніж у моїх дітей і дружин, яких я не раз про це випитував [...]» [4, с. 180]. Відкриттям було й те, що ця «пізняя» пам'ять характеризується: а) розмаїттям образних репрезентацій: «[...] і в ній були не один чи два образи, як у них, а відразу кільканадцять [...]» [4, с. 180] та б) їхньою хаотичністю: ці образи «[...] я у жоден спосіб не можу впорядкувати» [4, с. 180]. Характерно, що цими атрибутами наділена й «пізніша» (ще одна диференціація у системі мнемотехнічних самоокреслень) пам'ять наратора, про що він зауважує наступним чином: «Зрештою, навіть у моїй пізній пам'яті існують великі прогалини, і коли пролітаю крізь них спомином, то зазнаю струсів, як літак, що пролітає крізь повітряні ями» [4, с. 181]. Дослідження власної пам'яті як окремого об'єкта не завершується диференціацією на пам'ять «пізню» і пам'ять «пізнішу». Наратор намагається також з'ясувати, у який спосіб діє його пам'ять, яким правилам вона підпорядковується, якою керується логікою, які виконує завдання, яку мету реалізує. Відповіді на ці запитання з'являються у тексті поступово: це не готові формули, а цікаві й глибокі метафори, які кристалізуються у процесі освоєння спогадів, у процесі спілкування із власним «я», із тими його пластами, котрі формувалися «там» («вітчизна-своячизна») і «тоді» (*in illo tempore*).

Основною метафорою, за допомогою якої наратор окреслює те, чого уже давно немає, але що невід'ємно належить до історії індивідуального «я», супроводжує його як реальність паралельна, є метафора *сну*. Йдеться, отже, про реальність оніричну. Ця реальність має свою специфіку, розгортається за власними правилами, підпорядковується власній логіці – логіці сну. Онірична реальність складається із незліченної кількості спогадів, незліченої кількості подій, образів, голосів, запахів і смаків. Вона – невпорядковане багатобарвне плетиво, динамічне й різновекторне. Онірична реальність розгортається як багатоголоса альтернатива монофонічного «тут» і «тепер». У просторі сну зустрічаються й у найдивовижніший спосіб переплітаються, взаємонакладаються розмаїті історії, розмаїті версії, розмаїті перспективи. У незбагненній реальності сну можливою є також унікальна за своєю суттю позиція подвійної присутності – здатність однієї і тієї ж особи бути суб'єктом й об'єктом подій, суб'єктом й об'єктом оповіді: «Композиція сну – справа недосліджена, і вона відступає

від усіх правил, біжить уперед і назад водночас, окремо, вглиб, у технікологі, ми можемо бути там одночасно глядачами й акторами, часом там є композиційні замішання, як в антиромані, розділені на мозаїку минулих і майбутніх снів, на різні конвенції та хронології, тональності й мови» [3, с. 378]. Розмаїття, різноголосся, хаотичність – атрибути оніричної реальності, котрі неодноразово підкреслюються наратором: «Каша, мішанина, піна фрагментів і образів, забуті спогади, які проростають у нас і проростають, як зернятка пшениці, що лежала закрита в піраміді фараона» [3, с. 361]. Однією із лексем-ідентифікаторів, котра найчастіше трапляється у фрагментах, пов'язаних із окресленням сновізійної дійсності, є лексема «заплутувати» / «заплутаний»: образи, справи і речі мають «заплутану хронологію». Спроба реконструкції подій може супроводжуватися показовою ремаркою на кшталт «Щось у тому сні заплутується» [4, с. 281]. Сон складається із численних складок-фалд – у будь-який момент може з'явитися та, котрої раніше не помічали: «Завіса опустилася. Але якийсь протяг відкрив досі не завважану її складку, і з тієї розпростуваної фалди сну виходить мама [...]» [4, с. 286].

Більш того, симультанізм спогадів розглядається наратором як щось природне й належне, саме такою повинна бути паралельна людська реальність, яка розгортається у снах і спогадах: «Скільки ж то нараз людині згадується моментів, справ і дрібниць, коли вона хоче чогось дошукатися; ніколи, крім як у дешевому кічі, минуле не згадується у своїй хронології, свідомість пливе, потік, повідь!» [3, с. 435]. Мозаїка спогаду, плутанина його складових елементів, їхня різновекторність і динаміка, а також віддалена часова перспектива спричиняються до того, що образ минулого постає як реальність розмита, позбавлена чітких контурів і виразних зчеплень: «Мов крізь туман, бачу нині декілька образів і подій, із яких потому розпочиналися якісь більші й важливіші справи, може, навіть такі, які – хто і як це дослідить? – тривають у мені дотепер» [4, с. 170]. «Туманність», так само, як і «заплутаність» чи багатоголосся, належить до сталих характеристик, за допомогою яких підкреслюється аструктурна природа оніричної реальності. Досить часто ці характеристики функціонують поруч, посилюючи у такий спосіб ефект симультанізму: «У тумані речей і подій, які пам'ятаю, сказати б, із перших рук і з другої пам'яті, що її викликали почуті пізніше сімейні розповіді та мої словечка з допам'ятного часу, які мені потім часто пригадували – бо для чого ж ще існує інституція тіток у родині? – отож у тумані тих речей і подій, повторюю, до яких напевно додалися і мої власні пізніші уявлення про те, як я повинен був поводитися в тій чи іншій ситуації [...] бачу відразу кілька речей, подій і образів» [4, с. 180]. Метафоричне схоплення пам'яті як реальності оніричної насуває нараторові низку наступних запитань: «Яким законам підлягають сні, із чого їх взірці та матерія? Хто це знає?» [3, с. 361]. Однак спроба наблизитися до розв'язання цієї загадки залишається лише спробою – пам'ять живе власним життям, котре не піддається схематизації й спрощенню. Більш того, у кожного – своя пам'ять, котра у незбагненний спосіб веде до прапочатків «я»: «Ця справа пам'яті захоплює мене і переслідує, я стежу за нею в собі та в інших, і вже не раз мені здається, що саме знайшов для неї мнемохімічну формулу, немовби шукав принцип *perpetuum mobile*, що вже швидко і схвильовано його записав, але за мить бачу, що не можу прочитати цього ієрогліфа й знайти ту формулу, як не можна знайти формули чи класифікації хмар, листя на вітрі, тіні на стіні чи диму на тлі неба» [3, с. 531]. А проте, саме наративне наближення до феномену пам'яті не залишається безрезультатним. Нараторові вдається відкрити й зафіксувати кілька важливих, на його думку, принципів, котрі так чи інакше впливають на потребу актуалізації процесу пригадування, його перебіг і форми репрезентації. Ось найважливіші з них:

– *пам'ять vs забування*. Ця опозиція репрезентує розуміння літератури і писання

як певної місії – місії збереження. Зафіксована у тексті сонна візія минулого протиставляється руйнівній силі забування. Ословлювати власне і колективне минуле означає апелювати до пам'яті теперішніх й майбутніх поколінь. Реалізований у слові спогад на власний, характерний лише для нього спосіб, анулює проблему безпам'ятства: «Інфаркт, воднева бомба у мозочок – мені важить, щоб бодай на кілька років пам'яттю про себе у кількох найближчих осіб я міг із гробу затримати це холерне людське забування, щоб іще якийсь час жив у їхній сердечній пам'яті, усміхнений і живий, так ніби ще жив або трохи жив. Важить, аби щось написати, – але не кожному це вдається, – що залишиться після мене, що ще після моєї смерти викличе в когось чисте почуття у серці чи радість і мить краси. Це моя програма і моя віра» [3, с. 362];

– *моя vs чужа пам'ять*. Пригадування не є чимось безособовим. Воно глибоко занурене в антропологічній перспективі. Усе, що підлягає пригадуванню, перебуває у силовому полі того, хто пригадує. Перспектива спогаду є, отже, перспективою глибоко суб'єктною і суб'єктивною водночас. Пригадується те, що становить частину індивідуальної історії, фрагмент досвіду «я». Суб'єктна перспектива, підкоряючись «правді» спогаду, демонструє таку, а не інакшу версію інтерпретації й автоінтерпретації: «Я пишу ці спогади так, як я їх бачу і пам'ятаю, а всі спогади суб'єктивні – про це знає кожен. Якби я хотів і міг писати про всіх так, як вони себе бачать, і так, як вони того бажають, – не було би спогадів, була би січка і прилизаний образ. Правда спогадів хоче, щоб мені було вільно не любити Кравчишина та, як і він мене тоді не любив» [4, с. 130]. Суб'єктно-суб'єктивна перспектива автонарації неминуче пов'язана також із принципом деформації: реальність, що підлягає реконструкції, згідно із цим принципом, розташовується у системі аксіологічних координат зі знаком плюс: «Нормальна людська атрофія пам'яті, астигматизм спогадів і наша схильність до прикрашання і мітологізування їх на старість спричиняється до того, що кожному дорослому здається, ніби його гімназія була під кожним оглядом єдиною, неповторною, найліпшою, гідною так званого увічнення і найвеселішою у світі. [...] Кожен має такий Ноїв ковчег» [4, с. 118];

– *хаос vs упорядкування*. Наративна реконструкція минулого тісно пов'язується із такими операціями як відбір, доорганізація, заповнення прогалін. Неоднорідність, хаотичність, поліфонія оніричної реальності спонукають до того, аби здійснити жест упорядкування у сфері «сердечної географії», надати ладу історії власного «я»: «А однак усе, що чинимо у нашому житті, то саме потреба якогось ладу у спогадах. Відкривати сьогодні їх давні, не відкриті зв'язки, потреба очистити красу, витріпати її, як Ягуся тріпала наші килими, лад серця, лад спогадів – лише про це йдеться, про цю вірну любов» [3, с. 380]. Однак упорядкуванню підлягає не все – лише те, що творить осердя нашої символічної історії, те, що допомагає віднайти й утвердити нашу самототожність: «Люди вимирають, спогади вивітрюються, натомість виростають і розквітають нові, однак спогад тих гір живе у мені, захоплює щораз більше, до стискання серця і весни у голові!» [4, с. 139]. Наративна реконструкція минулого дозволяє також *post factum* віднаходити раніше не помічені зв'язки, заповнювати численні лакуни, надавати розпорошеним фрагментам образу цілісної і сенсовної єдності: «[...] я не раз замислювався, в якому порядку перераховувати тих типів і типків, як виставити їх у якійсь ієрархії, як поєднати їхні долі в одну велику мозаїку величезного космосу життя маленького містечка, – і все не міг на щось зважитися. Хай, отже, вони покажуться вам на сцені цієї книжечки так, як спливають з пера: немає тут іншої композиції, ніж любов і зворушення, ніж правда спомину, який водночас болить і тішить, і керується своїм правом пам'яті, яка все трішки прикрашає, але й розуміє все щораз ліпше» [4, с. 52]. Незважаючи, отже, на деякі вагання, наратор все таки наважується на вибір певного ключа, завдяки якому стане можливою реконструкція

«величезного космосу життя маленького містечка». Характерно, що тип композиційного ключа не з'являється випадково. Не є він також наслідком певної конвенціональної проекції. На його пошуки затрачено багато часу й чимало зусиль. Його кристалізація безпосередньо пов'язана із процесом поглибленої комунікації у вимірі «я – я». Інтенсифікація автокомунікаційної діяльності спрямована передусім на дослідження специфіки функціонування того виміру «я», котре сформувалося у результаті перманентної взаємодії із оніричною реальністю, реальністю минулого. Ключ, про який іде мова, з'являється, отже, *ad hoc* – у результаті дослідження феномену індивідуальної сновізійної дійсності. Для того, аби розкрити його сутність, наратор відсилає до типологічно подібного ключа, за допомогою якою здійснюється фіксація й репрезентація у системі візуального коду: «Хтось колись мені розповідав, а може, я це читав – навіть добра пам'ять часом викидає нам коники – про те, як один художник вибрав із багатьох доріг, що простягалися перед ним, власний шлях і, уникаючи дешевої популярності, вибрав метод циклу, метод проникливий і, може, не такий привабливий, як інші, метод звертання уваги на дрібниці, які, однак, пояснюють усесвіт, його лад і цінності» [3, с. 434]. Для того, щоб актуалізувати метод циклу у роботі зі специфічним полікодовим («симфонія прізвищ, згадок, жестів» [3, с. 337]; «симфонія прізвищ, облич, подій» [3, с. 336]; «симфонія запахів» [4, с. 145]; букети «барв і пахощів» [4, с. 142]; букети барв і смаків [4, с. 142]; «каша, мішанина, піна фрагментів і образів» [3, с. 361]) утворенням, котрим, без сумніву, виступає онірична реальність, рефлексія й авторефлексія наратора рухається у двох чітко окреслених напрямках – навспак, бо такою є логіка пам'яті: «Мого Дрогобича вже немає. Він живе лишень у спогаді і сердечному зворушенні, у піднесенні та вознесенні спогадів» [3, с. 330], й углиб, бо саме такою є структура оніричної реальності: «На самому дні сну, що складається із тих літ і вже цих тутешніх, австралійських, чекала мене Тамта Земля» [3, с. 361]. Лише у такий спосіб – навспак й углиб – можна сягнути реальності, у якій усе починається *ab origine*. Те, що становить аксіологічне осердя спогадів («Тамта Земля»), відкривається у зворотній перспективі (горизонтальна «сердечна географія») й у спробі заглиблення-зондування (вертикальна «сердечна географія») історії індивідуального «я». Авторефлексія, котра прямує *навспак*, відкриває понадчасову перспективу аксіологічного осердя – його тривання *in illo tempore*: «На дні сну чекала і є Та Земля, що геройськи протистоїть навалі інших подій і незнаних тоді міст, людей, щастя і нещастя у моєму житті [...]» [3, с. 378]. Авторефлексія, котра прямує *углиб*, відкриває перспективу символічної топографії: «На дні сну мене чекає тамта земля, бо це і сон, і ява, але більше сон, який напевно бере поживу з думок і реальних подій – гра в іншому просторі, в іншому відтінку, як це часом буває з наступною підключеною кінострічкою» [3, с. 309]. Рухаючись одночасно в обидвох напрямках, свідомість наратора прямує до центру оніричного світу, до його аксіологічного осердя, прихованого під численними нашаруваннями пізнішого досвіду «я». У центрі цього світу, у його найглибшому вимірі перебуває «Тамта Земля», «мій Дрогобич». Саме до цього образу-архетипу щоразу підштовхує наратора незбагненний механізм пам'яті. У неминучій циклічності віртуальних мандрівок-повернень «Тамта Земля» постає як абсолютна цінність, силове поле котрої виходить за межі оніричної реальності, набуваючи статусу аксіологічного імперативу: «Людина ніколи не визволиться від зачарування тією землею, любить її і, певно, не раз проклинає, бо має вже того не раз по вуха, хотіла би визволитися, вирватися, – а повертається сюди сном, мрією, думкою, розмовою, бо це найвищий критерій усіх наших справ» [3, с. 361].

Розуміння «Тамтої Землі» як центрального аксіологічного комплексу у структурі оніричної реальності спонукає наратора до пошуку адекватних її метафоричних репрезентацій. У семіосфері діалогії функціонує ціла низка образних ідентифікацій

«свого» світу / «Тамтої Землі». Кожна із метафоричних репрезентацій постає у результаті тісної взаємодії щонайменше двох сенсотвірних елементів – артикуляції нараторової позиції щодо світу, котрого вже немає («То нині все лиш спомин. Нині – то все спомин» [3, с. 343]), й інтенсивного нав'язування до специфічного характеру розгортання минулого як сонної візії та її поліфонічної природи («Каша, каша, мішанина, піна фрагментів і образів [...]» [3, с. 361]).

Головну, поза всяким сумнівом, позицію в ієрархії метафоричних репрезентацій «Тамтої Землі», займає метафора *Великого Князівства Балаку* – саме так окреслює наратор «свій» світ, що реактивується *in illo tempore* спогаду і становить своєрідну *axis mundi* всього, що розгорталося «там» і «тоді»: «Ох, Боже мій, що за казково барвисті й оригінальні типи жили в ті часи по містечках удільного Князавства Балаканського! Де воно лежало, спитаєте? В серці кожного мешканця краю, що простягався далеко на захід за Перемишль аж до Ланцута, до останнього звертання на кшталт: *та хіба, вевогулі і та шо мі пан шклит?* На півночі його межі визначали Броди, Кравзи та інші, а далі чистенький, ніби не в Польщі, малий залізничний Здолбунів, у якому було повно залізничників, пенсіонерів і квітів, хоч лежав він поза межами Галичини. Бо і сюди досягнув балак: на сході річка Збруч, ніби ножем, обтинала акцент, свободу, гумор і спокій народів балаканських, та так, що навіть великий Райн між Францією та Німеччиною не чинив того ліпше. На півдні край Балаку сягав по Чорногору, Горгани і Бескиди, по сонячне покуття, повне винограду, кавунів, персиків [...]» [4, с. 50]. У структурі цієї метафори одразу ж виокремлюється кілька конститутивних первнів – антропологічний, топографічний і мовний. Кожен із первнів функціонує за принципом взаємного проникання: топографічні й мовні елементи трансформуються в аксіологічні – Князівство Балаку лежить у серці кожного мешканця, кожен з мешканців перебуває у силовому полі балаку: «Бо балак володів усіма» [3, с. 365]). Балак ідентифікується, отже, із конкретними просторовими координатами й конкретною мовною спільнотою балаканського князівства: «Справді, не можна собі уявити, аби на цих землях будь-хто і будь-коли міг говорити інакше, ніж балаком. Мусили пом'якшувати «л» і говорити «сі» замість «ся», а також уживати «та» чи «вевогулі» [3, с. 325]. Існування балаку й отієї оригінальної мовної картини світу культурного пограниччя, яку він репрезентує, можливе лише за умови, що живуть люди, котрі є його носіями-охоронцями: «Але говоримо про Збишка, про його балак, про незнищенний – поки живемо ми і наші діти – балак» [3, с. 364].

Велике Князівство Балаку функціонує, з одного боку, як яскрава інваріантна археметафора «свого» світу, з іншого, – розгортається у вигляді низки варіантних її репрезентацій. Ці репрезентації є результатом моделюючої діяльності наратора, котрий намагається відшукати найбільш відповідні артикуляційні схеми для об'єкта спогадів. У цьому плані можна говорити про кореляцію механізму сновізійної реальності й реальності, до якої вона відсилає. Метафора Великого Князівства Балаку, так само, як й метафора сну, виражає симультанічну природу реальності, до якої нав'язує, – багатоголосої, багатобарвної, мозаїчної. Цей аспект «свого» світу віддзеркалюють субметафори *Океану – Гобелену – Фотопластикону*. Кожна з них кореспондує із згадуваним уже методом циклу. Однак кожній з них вдається реалізувати стратегію реконструкції тексту минулого у притаманний лише для неї спосіб. Так, завдяки метафорі фотопластикону нараторові вдається підкреслити беззаперечний аксіологічний статус того, що викристалізовується «в оберненій перспективі»: «Натомість зараз сідаю і запрошую вас до зовсім іншого фотопластикону, який в оберненій перспективі, власне з великого світу, показує ті часи й барви, типів і проблеми, тепер цікавіші мені, ніж визнані дива й приваби великого світу, якого я вже встиг надивитися» [3, с. 509-510]. Метафора гобелену увиразнює унікальний характер

«Тамтої Землі»: «Гобелен єдиний і неповторний, правдивий тим, що не потребує прикрас, і прекрасний власне тим, що коли з перспективи схилитися над деталями, ліпше видно його багатство і розмах, колорит і взір, його людську правду» [3, с. 333], а також «обернений» статус знання, яке ота метафора репрезентує «Так, симфонія прізвищ, згадок, жестів, нині вже нікому не потрібне знання, а яке ж важливе комусь колись. Гобелен» [3, с. 337]. Ця сама тенденція простежується й у формулюванні метафори океану: «Прізвища, симфонія прізвищ, облич, подій, океан прізвищ і жестів, згадок про нікому не потрібні, а прецінь колись для когось важливі та єдині, форми і звичаї» [3, с. 336]. Вагомість цих форм і звичаїв, цінність отого знання, що зникає, намагається схопити наратор у своєму жесті-реконструкції. Кожна зі згаданих метафор покликана діяти усупереч «холерному людському забуванню». На власний спосіб стратегію спротиву реалізують також метафори, у структуру котрих виразно вписаний принцип інтертекстуальності. До цих метафор належать відповідно метафора *Аркадії* й метафора *Атлантиди*. Однак артикуляція цих метафор у діалогії Анджея Хцюка має специфічний характер. Оперування метафорою *Аркадії* пов'язується не тільки із відсиланням до вписаної у неї культурної пресупозиції, але й розгортається шляхом обігрування її як одновимірного («астигматизм спогадів») канонічного атрибута прози автобіографічного типу. З перспективи наратора «Тамта Земля» є одночасно Аркадією й не-Аркадією. «Зворотна перспектива» *Фотопластикону – Океану – Гобелену* анулює однозначність, закладеної у метафорі *Аркадії*, візії минулого: «Проте це Князівство Балаку не було лише якоюсь Аркадією, сповненою вічного щастя і чару. Біда тут часом аж пицала, не дурім себе з відстані споминів, які все подають у рожевих барвах і перемінюють пропорції на милі й чудові» [4, с. 51]. Якщо метафора *Аркадії* підлягає послідовній реінтерпретації, то концептуальний стрижень, на котрому базується метафора *Атлантиди*, не викликає у наратора жодного спротиву – усе, що творило «його» / «свій» світ зникло назавжди: «Немов Атлантида, затонули всі денні й нічні клопоти того народу багатьох народів, поєднаних львівським затягуванням кількома мовами; зникли не тільки люди і природні, приписані їм місця, – бурхливе море поглинуло той неповторний стиль життя містечок на сході Польщі, тієї інтелігенції багатьох народів, що ще підтримувала якісь старосвітські форми та критерії Австрійської імперії, як і власні, місцеві й індивідуальні, особисті кожного дивака. Поєднувалося це все з незбагненим уже нині гумором і з людською щирістю найвищої проби, яка часом прибирала вигляд цинізму» [4, с. 52].

У семіосфері діалогії про Велике Князівство Балаку метафоризації підлягає не тільки зміст спогаду, але й самé поняття спогаду й акт пригадування. Процесові послідовної метафоризації цих елементів сприяє особливий аксіологічний статус «Тамтої Землі» («найвищий критерій усіх наших справ»). Структурні компоненти моделювання метафори спогаду / пригадування так само, як і структурні компоненти метафори «Тамтої Землі», виразно корелюють із поліфонічною природою оніричної реальності «свого» світу. Сутність спогаду наратор намагається передати за допомогою кількох метафор-ідентифікаторів, кожна з котрих функціонує за принципом *pars pro toto*. Цими метафорами є відповідно *Горішок – Зернятко – Пуповина – Гостія*. Кожна з названих метафор відсилає до «Тамтої Землі» у двоякий спосіб: на рівні *explicite*, безпосередньо підкреслюючи її унікальний характер, а також *implicite*, актуалізуючи сенсотвірний потенціал своєї символічної структури, глибоко закоріненої у семіосфері вітчизни-своячизни. Для прикладу, метафора *горішка* не тільки увиразнює значення просторової автентики «своєї» землі, але й нав'язує до ідеї спільноти, вписаної у циклічність обрядового *sacrum*: «Кажімеж Вежинський напевно не знає, якого вдячного і пильного читача має в мені, особливо коли йдеться навіть про найменшу згадку про той краєвид. Я тоді розкушую її, як горішок у куті, – смакую, і смакую» [4, с. 140-141].

У метафорі *зернятка* закладена система валентностей, котра дозволяє вписувати її у низку реляційних діад, серед яких: «спогад – топос» / «зернятко – «Тамта Земля», «спогад – спільнота» / «зернятко – Князівство Балаку». Метафора розгалуженого спогаду-зернятка корелює також із метафорою багатобарвного світу-гобелену, світу-океану, світу-фотопластикону: «Каша, каша, мішанина, піна фрагментів і образів, забуті спогади, які проростають у нас і проростають, як зернятка пшениці, що лежала закрита в піраміді фараона» [3, с. 361].

Метафора *спогаду-пуповини*, своєю чергою, функціонує як знак, що актуалізує розуміння «вітчизни-своячизни» у категоріях хтонічного архетипу Матері-Землі. Той, хто згадує-пам'ятає, підтверджує свій символічний зв'язок з простором, у якому усе починалося-народжувалося *ab origine*. Спогад надає цьому прапочатку-народженню універсальний характер, одночасно переймаючи на себе функцію охорони-збереження світу, що зникає: «Щасливі ті, котрі не мали й не мають тієї пуповини. Щасливі? А чи існують вони?» [3, с. 381].

Якщо у метафорах *спогаду-горішка*, *спогаду-зернятка*, *спогаду-пуповини* сакральний статус «Тамтої Землі» представлений *implicite* – у вигляді згорнутого символічного скрипту, – то метафора *спогаду-гостії* цей статус відкрито увиразнює й підтверджує. «Тамта Земля» – це унікальна й універсальна *axis mundi*, а кожен спогад про неї стає знаком глибокого автентичного зв'язку з отими містичними «там» і «тоді», де все починається спочатку. «Своя» земля стає частиною індивідуального досвіду «я» і як така не допускає жодних порівнянь із її реальним / спотвореним еквівалентом: «Не хочу того порівняння, волю зберегти для себе лише спогад – і як гостію понести його із собою крізь ті хвилини, які мені залишилися прожити, бо, може, боюся, що із порівняння я вийшов би окрадений зі своїх найкращих зворушень і споминів» [4, с. 143].

Отже, представлений вище аналіз концепції пам'яті у спогадах Анджея Хцюка «Атлантида» й «Місяцева земля» дозволяє стверджувати, що пам'ять постає у цих творах як складний семіотичний механізм упорядкування індивідуальної історії «я». Пам'ять упорядковує – символізує – метафоризує – аксіологізує – сакралізує минуле, перетворюючи його на значущий текст, у котрому важливе усе. З іншого боку, механізм пам'яті функціонує як важливий об'єкт дослідження у контексті нараційної діяльності «я». Особливої уваги, заслуговує на нашу думку, подальший розгляд автокомунікаційного дискурсу, вписаного у семантичний вимір текстів «Атлантида» й «Місяцева земля».

Список використаної літератури

1. Мних Р., Корінець О. Бруно Шульц та Анджей Хцюк: два різні польськомовні дискурси про Дрогобич / Р. Мних // Дрогобичанин Бруно Шульц. – Дрогобич: Коло, 2006. – С. 103-112.
2. Яворська О. Сакралізація світу дитинства в художніх спогадах Анджея Хцюка / О. Яворська // Парадигма *sacrum & profanum* у літературі та культурі. Збірник наукових праць: Матеріали міжнародного науково-практичного семінару. Вип. IV. – Дрогобич: Посвіт, 2010. – С. 167-174.
3. Хцюк А. Місяцева земля / Анджей Хцюк // Атлантида. Розповідь про Велике Князівство Балаку; Місяцева земля: Друга розповідь про Велике Князівство Балаку: пер. з пол. – К.: Критика, 2011. – С. 295-531.
4. Хцюк А. Атлантида / Анджей Хцюк // Атлантида. Розповідь про Велике Князівство Балаку; Місяцева земля: Друга розповідь про Велике Князівство Балаку: пер. з пол. – К.: Критика, 2011. – С. 35-290.

Стаття надійшла до редакції 29 березня 2013 р.

V. V. Durkalevych

**MEMORY AS THE OBJECT OF METAREFLECTION IN
«ATLANTIS» AND «MOON EARTH» BY ANDRZEJ CHCIUK**

In the article the main aspects of memory discourse in Andrzej Chciuk autobiographical prose are analyzed. The author underlines, that memory mechanism is represented in this prose on two level: both as modeling mechanism of the past and pivotal object of metafiction discourse.

Keywords: *memory, remembrance, metaliterature, symbol, metaphor, childhood, autobiography.*

УДК 82–311.6.09

Т. С. Кара

ЗМІСТОВНІ І СТРУКТУРНІ ОЗНАКИ ІСТОРИЧНОЇ ПОВІСТІ

У статті зроблено спробу з'ясувати визначальні ознаки історичної повісті – як змістовні, так і структурні. Залучено спостереження і висновки авторитетних дослідників повісті, запропоновано авторську дефініцію терміна «історична повість».

Ключові слова: *минуле, наукове пізнання, документ, вимисел, домисел, історична повість.*

Дослідження повісті триває вже понад два століття, але й досі серед літературознавців немає одностайності щодо її вичерпного визначення, дати яке, за словами дослідника російської повісті С. Тузкова, «трудно» [1, с. 137]. Промовистою, з огляду на це, є назва студії Т. Тищук, яка видана у Луцьку 1998 року, – «Жанрове визначення повісті як проблема» [2].

Не менш промовистими є і назви статей А. Ельяшевича та В. Поліщука: «Що є повість» [3] і «Що є повістю?» [4]. Російський літературознавець опублікував свою статтю у 1968 році у журналі «Звезда», а український – 2000-го року у першому випуску «Наукових записок кафедри української літератури» Черкаського державного університету.

Отже, жанрове визначення повісті, попри наявність цілої низки ґрунтовних досліджень [5; 6; 7; 8; 9; 10], і нині, на початку ХХІ століття, є **актуальною** літературознавчою проблемою.

Не претендуючи на вичерпну її розробку і зважаючи на об'єкт нашого дослідження, питання поставимо так: що є історичною повістю?

Загальновідомо, що термін «повість» з'явився в княжу добу. Констатуючи це, Я. Лур'є – один із авторів колективного дослідження «Російська повість ХІХ століття: Історія і проблематика жанру», зазначив: «Слово «повість» належить давній Русі й зустрічається вже в найдавніших пам'ятках давньоруської писемності. Але зміст цього слова не завжди зрозумілий із джерел – воно вживалося у різних значеннях. Повість – це і вість про яку-небудь подію, і опис, і розмова, і навіть насмішка. Рано ставши найменуванням для письменної оповіді, повість і навіть в цьому розумінні могла означати твори різних жанрів. Повістю могло йменуватися і життє святого, і духовне повчання, й історичне сказання...» [11, с. 23]. Ось чому, на думку В. Кожина, «слід розрізняти давньоруський термін «повість», який мав широке значення – будь-яка «оповідь», «повістування» про будь-які події (пор. «Повість временних літ», «Повість

про нашестя Батия на Рязань» і т.п.), – і сучасний термін, який почав складатися лише у ХІХ столітті. Давній термін вказував, очевидно, на епічний характер твору, на те, що він покликаний про щось об'єктивно повідати, і в цьому смислі «повість» відрізнялася, наприклад, від слова – жанру, який вбирав у себе суб'єктивну ліричну стихію («Слово про закон і благодать», «Слово о полку Ігоревім» і т.п.). Сучасний термін, зберігаючи деякий зв'язок з давнім поняттям, має інше значення» [12, с. 814].

Долучаючись до кола дослідників, які вважають, що «в давньоруській літературі термін «повість» вживався у позажанровому смислі» [1, с. 134], зосередимось на з'ясуванні того, як складалося значення сучасного терміна «повість», маючи при цьому на увазі передовсім значення такого її жанрового різновиду як «історична повість».

Слід зазначити, що процес дефініції терміна «історична повість», по-перше, тривалий за часом, а по-друге, у багато чому ідентичний з процесом визначення присутніх ознак історичного роману, яке було, за словами М. Сиротюка, «тісно пов'язане з художньою практикою. Воно видозмінювалося, збагачувалося, уточнювалося в процесі розвитку самого роману, завдяки цьому розвиткові, на його основі. Цей зв'язок проступає дуже відчутно, майже безпосередньо» [13, с. 26].

Щодо повістєвого жанру, такий зв'язок уперше переконливо засвідчили дві події 1882 року, які й започаткували в українському літературознавстві визначення специфічних ознак історичної повісті, – це поява «Передмови» Івана Франка до повісті «Захар Беркут» [14] та публікація рецензії Володимира Антоновича на повість Д. Мордовцева «Сагайдачний» [15].

«Повість історична, – зазначив І. Франко, – се не історія. Історикові ходить передовсім о вислідження правди, о сконстатування фактів, натомість повістяр користується тільки історичними фактами для своїх окремих артистичних цілей, для воплощення певної ідеї в певних живих, типових особах. Освічення, характеристика, мотивування і групування фактів у історика і в повістяра зовсім відмінні: де історик оперує аргументами і логічними висновками, там повістяр мусить оперувати живими людьми, особами.

Праця історична має вартість, коли факти в ній представлені докладно і в причиновім зв'язку; повість історична має вартість, коли її основна ідея зможе зайняти сучасних, живих людей, то значить, коли сама вона жива й сучасна» [14, с. 7].

Як переконуємося, І. Франко чітко розмежував історичну повість й історичну науку, окреслив їхню специфіку, визначив мету кожної із них і різні способи її досягнення. При цьому І. Франко – що дуже важливо! – не заперечив зв'язку історичної повісті й історичної науки, визнавши таким чином, що вони, за словами І. Горського – дослідника новітнього часу, мають «спільний предмет» [16, с. 25], але «по-різному відображають його», що пов'язано «з їх відмінністю як двох різних форм пізнання – художньої і наукової» [16, с. 25].

На тісному зв'язку між історичною повістю й історичною наукою наголосив В. Антонович. Починаючи рецензію на твір Д. Мордовцева «Сагайдачний», відомий вчений-історик зазначив: «Завдання, що його взявся виконати п. Мордовцев, – написати побутову й історичну повість із життя козацтва початку ХVІІІ століття – є, як вважаємо, одним із найважчих завдань для белетриста» (Тут і далі переклад наш. – Т. К.) [15, с. 134]. Далі В. Антонович пояснив, чому він вважає таке завдання «одним із найважчих»: «Незважаючи на посилену в останній час розробку історичного матеріалу, побутовий бік життя козацтва в ту віддалену епоху його існування ледве встановлений у головних рисах і далеко не розроблений у деталях; увесь донині оприлюднений матеріал не тільки не дає можливості розкрити всі подробиці, необхідні для цільної побутової картини, а й залишає неясним, у напівтемряві, численні крупні і суттєві риси. Сама особа Петра Конашевича Сагайдачного, навколо якої групується оповідь твору,

уявляється нам неясним силуетом, головні контури якого ми ледве можемо встановити за тими історичними свідченнями, що дійшли до нас; подробиці біографії цього знаменитого козацького гетьмана, який вельми справедливо привернув увагу обдарованого белетриста, залишаються поки що невідомими» [15, с. 134].

Наслідком цих двох обставин, пов'язаних з низьким рівнем наукової розробки означених проблем, стала «недостатність історичного матеріалу» [15, с. 134], яка, на думку рецензента, ускладнила завдання автора повісті «Сагайдачний» і зумовила цілу низку неточностей, зокрема – анахронізмів. Вважаючи наявність їх одним із серйозних творчих прорахунків письменника і підкреслюючи тим самим вагоме значення даних історичної науки для історичних повістярів, В. Антонович водночас дуже чітко, як і автор «Захара Беркута», розмежував наукове і художнє пізнання історії, визнавши за кожним із них «право на себе», на власну специфіку. «Звичайно, від історичної повісті, – зазначив В. Антонович, – ми не маємо права вимагати такої точності, яка вимагається від строго історичного дослідження; безсумнівно, белетрист має право значною мірою приносити в жертву вимогам художньої творчості дрібниці строгої історичної дійсності; він може до певної міри не зв'язувати себе хронологічними даними, може розповідати сцени і події, не констатовані історією, але можливі в даний час і за даних обставин, може доповнювати і зображати у закінчених образах ледь накреслені історією характери історичних діячів і представників народних типів і т. д. Але оця *lisentia poetica* (латин.: поетична вільність. – Т. К.) не безмежна і підлягає у свою чергу під відомі вимоги критики, звичайно, більш широкі, ніж вимоги, які ставляться перед історичним дослідженням. Ми вважаємо, що відступи від строгої історичної істини не повинні в історичній повісті допускатися без причини, там, де умови художньої творчості цього не вимагають, що відступи ці не повинні перевищувати меж можливого в даній місцевості і в даний час, тобто що оповідь історичної повісті не має права вводити обставини, які не належать до описуваної місцевості і середовища і до описуваної епохи. Не дотримуючись цих вимог, історична повість перестає бути історичною, переходить у сферу фантазії і, більше того, приваблюючи читачів художністю своєї форми, сприяє встановленню у них викривлених уявлень про дану історичну епоху і сприяє затемненню історичного народного самопізнання, замість того, щоб доповнити його шляхом артистичної творчості» [15, с. 136].

Міркування, висловлені Іваном Франком та Володимиром Антоновичем, заклали основи визначення специфічних ознак історичної повісті як жанрового різновиду. До процесу цього визначення, який триває і нині, тією чи іншою мірою упродовж кінця XIX – початку XXI століття долучилися самі історичні повістярі, а також критики, літературознавці, вчені-історики. І хоча історична повість досліджувалась в Україні не так активно і ґрунтовно, як історичний роман, все ж спільними зусиллями письменників і науковців були з'ясовані сутнісні параметри специфіки історичної повісті.

Розгляд їх доречно почати зі спостереження І. Горського, яке стосується специфіки історичного роману і водночас має універсальний характер, оскільки визначає своєрідність історичного жанру як такого. У монографії «Історичний роман Сенкевича» І. Горський, ведучи мову про специфіку історичного роману, зазначив, що в ньому наявні «дві взаємопов'язані сторони – його історичний зміст, який зближує його з історичною наукою і разом з тим відрізняє від творів інших літературних жанрів, і його художня форма, яка ріднить його з усіма творами словесного мистецтва і в той же час відмежовує від науки. Єдність цих двох сторін і складає власне специфіку історичного жанру» [16, с. 21].

Отже, специфіка історичної повісті зумовлюється передовсім об'єктом відображення. Цим об'єктом є історичне минуле. Відображення минулого І. Горський

вважає «основою жанру історичних творів»: «Якби не особлива потреба у знанні минулого, то цей жанр взагалі ніколи не виник би як такий» [16, с. 25].

Що ж таке «минуле»?

Під минулим ми розуміємо те, що вже відбулося, що стало незворотним і що неможливо виправити, змінити. Якщо «теперішнє» людина здатна коригувати, якщо «майбутнє» людина спроможна прогнозувати, то «минуле» вона може тільки констатувати, у той чи інший спосіб фіксувати, але ніяким чином не впливати на нього, бо воно не відбувається чи відбуватиметься, а вже відбулося, стало доконаним фактом, тим, що можна пізнавати, але не можна побачити.

Однак, слід наголосити, що не будь-яке минуле стає «основою основ жанру історичних творів» (І. Горський), зокрема – історичної повісті. Вирішальним чинником є тут часова дистанція між відображуваними історичними подіями і моментом їх відображення. Наявність часової дистанції – обов'язкова умова визнання повісті як твору історичного. Автор повісті не повинен бути сучасником, очевидцем тих подій, які відображає, – лише за такої умови матимемо підстави вважати повість історичною. З огляду на це, не можна, наприклад, погодитися з тими дослідниками, які називають історичною повість Г. Квітки-Основ'яненка «1812 год в провинции». Життєвий шлях Г. Квітки-Основ'яненка тривав з 1778-го року по 1843-й рік, а це значить, що письменник був сучасником подій, які мали місце у 1812 році.

Отже, історичною повість вважається лише тоді, коли для її автора об'єкт відображення не є предметом спостереження або спогаду; він може бути тільки предметом опосередкованого – тобто історичного – пізнання.

Важливо зазначити, що минуле як об'єкт відображення в історичній повісті не підлягає регламентації – ні в часово-просторовому, ні у змістовному вимірах. Це значить, що зосередження уваги на тих чи інших подіях тієї чи іншої епохи залежить виключно від задуму письменника. (Стверджуючи це, ми водночас не заперечуємо того, що на шляху розвитку української історичної повісті певні регламентації були, але вони мали позалітературний, нетворчий характер. Наприклад, радянська влада не заохочувала художню розробку теми козаччини, наклала табу на відображення таких драматичних сторінок в історії українсько-російських відносин, як, скажімо, Конотопська битва 1659 року. Зрозуміло, що це не могло не впливати на вибір історичним повістярем об'єкта художнього відображення, але такий вплив, повторюємо, мав позалітературне походження).

Як і часові, не регламентуються також і просторові параметри об'єкта відображення: ним може бути як вітчизняна історія, так і зарубіжна. І залежить це, знову ж таки, виключно від творчого задуму письменника.

Правом вільного – творчого – вибору наділений історичний повістярь і щодо змістових параметрів об'єкта відображення. Не існує обов'язкових для виконання вимог щодо того, які саме події – епохальні чи менш значимі, масштабні чи локальні – повинні відтворюватися в історичній повісті. Вибір робить письменник, підпорядковуючи його своїм творчим намірам.

Минуле – це не лише загальне тло історичної повісті, а й її зміст; воно дає їй, як до речі, й історичному романові, «сюжет, конфліктні вузли» [13, с. 32], іншими словами – лежить в основі всієї художньої тканини.

Наголошуючи на цьому, слід, однак, не забувати про відмінність історичної повісті від історичної науки і чітко усвідомлювати, що минувшина в повісті, як і в романі, постає «не у своєму, так би мовити, науковому вираженні, не в формі фактів, хронологічних дат і цифрових даних, а в своєму сюжетно-подієвому «самовиявленні», втіленою в людські долі, в емоційні образи» [13, с. 36]. Історичний матеріал зазнає художньої трансформації, тобто переводиться «зі сфери наукової у сферу мистецьку, з

категорії фактів у категорію картин і образів» [13, с. 37]. Цей процес надзвичайно складний, значною мірою загадковий, як і вся словесна творчість. Для розуміння його природи, мети і завдань важливе значення мають дві теоретичні категорії – «художній вимисел» і «художній домисел».

Питання про роль вимислу у художній творчості уперше постало ще в теоретичних міркуваннях Аристотеля і упродовж століть, не втрачаючи своєї актуальності, привертало увагу як творців літератури, так і її дослідників, і завдяки цьому було розроблене ґрунтовно і всебічно. Поява на початку ХІХ століття історичного роману зумовила необхідність пізнання його специфіки, очевидність якої засвідчувалася у такому романі наявністю домислу – творчого процесу, який відрізнявся від вимислу.

Не заглиблюючись у тривалу історію дефініції терміна «домисел», оскільки це не є завданням нашого дослідження, зазначимо, що нині можна вважати усталеною думку про нетотожність понять «вимисел» і «домисел». Трактуючи «домисел» як «художньо трансформовану дійсність» [17, с. 211], автори «Літературознавчого словника-довідника» наголошують на тому, що домисел, «будучи допоміжним інструментом, стосується деталей, штрихів, на відміну від вимислу – фактично повного придумування істотного, визначального у творі» [17, с. 211]. Домисел – це «дофантазування, додавання до того, що насправді існувало чи існує, чому є документальне чи якесь інше підтвердження; він полягає в художній трансформації письменником відомого факту через діалог, пейзаж, портретну характеристику тощо» [17, с. 211].

Не вживаючи термінів «домисел» і «вимисел», І. Франко у передмові до повісті «Захар Беркут» чітко вказав на те, що його твір з'явився завдяки домислюванню і вимислюванню. «В деталях, – зазначив автор «Захара Беркута», – я дозволяв собі доповнювати скупий історичний скелет поетичною фікцією. Головна основа взята почасти з історії (напад монголів і їх ватажок Пета), а почасти з переказів народних (про потоплення монгольської ватаги і ін.). Дійові особи зрештою видумані, місцевість списана по можності вірно» [14, с. 7]. Про домисел тут свідчить те, що автор повісті «доповнював скупий історичний скелет поетичною фікцією», а про вимисел – те, що дійові особи твору «видумані».

«Розсекречення» І. Франком одного із власних «секретів поетичної творчості» – лише одне із численних письменницьких свідчень, які були взяті до уваги літературознавцями при з'ясуванні специфіки творчої праці історичного прозаїка, що найбільш виразно проявляється у художній трансформації документального матеріалу. Вимисел і домисел у цьому творчому процесі виконують двоєдину функцію, підпорядковану створенню художньо повнокровної словесної картини історичного минулого.

У статті «Необхідність і межі вимислу» російський дослідник О. Гладков констатував, що, як правило, ставиться питання про те, наскільки допустимий вимисел в історичному творі. З цього приводу автор статті зазначив, що «неправильна сама постановка проблеми: він не допустимий – він необхідний» [18, с. 66].

Розглядаючи вимисел і домисел як «ознаки жанру» [19, с. 135] історичного роману, Лідія Александрова – авторка монографії «Радянський історичний роман» – підкреслила: «Якщо «вимисел» – визначальна властивість мистецтва в цілому, то «домисел» – типологічна ознака тільки документованого жанру, до якого належить й історичний роман» [19, с. 136]. А також, додамо від себе, – й історична повість.

Творча практика історичних повістярів, в тому числі й українських, засвідчила, що прийоми і способи художньої трансформації історичного матеріалу можуть бути найрізноманітнішими. Застосування тих чи інших із них залежить від індивідуальної манери письма, від творчого задуму письменника, а також – що важливо! – від самого

історичного матеріалу: одна справа – коли його вдалося, й зовсім інша – коли документальних свідчень про відображувану подію або постать обмаль.

Нерегламентованість вибору письменником як самого історичного матеріалу, так і способів його художньої трансформації виявляється в композиції твору, його сюжеті і особливо – в системі персонажів: ними, персонажами, можуть бути як реальні історичні постаті, так і вимислені автором, а головне, що співвідношення цих персонажів, їх місце та роль у творі цілком залежать від творчого задуму прозаїка. Звідси – різні типи повісткування: перший – вальтерскоттівський (від імені й прізвища основоположника історичного роману), в якому у центрі відображуваних подій постає вимислений персонаж, а історичний перебуває на периферії сюжету; і другий – протилежний вальтерскоттівському, оскільки в ньому головною дійовою особою виступає реальна історична особа. Саме такі два типи повісткування зафіксував у 1924 році відомий прозаїк А. Чайковський. У передмові до своєї повісті «Олексій Корнієнко» він зазначив, що, на його думку, «є два роди історичних повістей і оповідань: одні малюють історичну добу з видуманими героями, другі малюють і добу, і історичних людей» [20, с. 6].

Щоправда, творча практика історичних прозаїків внесла корективи в дану класифікацію. «Досвід художньо-історичної літератури, – зазначив у 1961 році М. Сиротюк, – великий. В її скарбниці є різні твори: і такі, де великі історичні постаті стоять у центрі, і такі, де ці постаті грають допоміжні ролі; і, нарешті, такі, де вони й зовсім відсутні» [13, с. 33]. Останні, отже, становлять собою «третій рід» історичних творів.

Дуже можливо, що цією кількістю класифікація не вичерпується, але найважливішим у зв'язку з цим є те, що «всьяке намагання встановити певні «правила», зробити якісь нормативні приписи відносно того, треба чи не треба вводити в історичний роман видатних людей, раз і назавжди визначити місце, де ці люди мають діяти – в центрі чи на периферії сюжету, які ролі виконувати – головні чи іншорядні, всяке прагнення генералізувати якусь єдину настанову – в однаковій мірі безплідні і непотрібні» [13, с. 34]. Даний висновок М. Сиротюка стосується історичного роману, однак незаперечною є його доречність і щодо історичних творів інших жанрів і жанрових різновидів, зокрема й історичної повісті.

Якщо змістові ознаки, окреслені вище, певною, але, зрозуміло, неповною мірою споріднюють різножанрові епічні твори історичної тематики, то структурні ознаки, навпаки, розуподібнюють їх, становлять собою те, на підставі чого розрізняють історичний роман, історичну повість, історичне оповідання. Серед структурних ознак, які служать критеріями диференціації епічних жанрів чи їх різновидів, вирізняємо дві, котрі, на нашу думку, дають можливість достатньо чітко розрізнити історичний роман, історичну повість, історичне оповідання, – це обсяг твору і обсяг його сюжету.

Незважаючи на те, що деякі дослідники, наприклад, уже згадуваний С. Тузков, схильні розцінювати ідею проміжного статусу жанру повісті як таку, що «пережила себе» [1, с. 134], все ж, гадаємо, немає достатніх підстав для того, аби нехтувати таким критерієм диференціації епічних жанрів, як обсяг твору: повість насправді, і це переконливо засвідчує тривале побутування цього жанру у східнослов'янських літературах, за своїм обсягом займає проміжне місце між романом та оповіданням.

Щодо другої із вирізнених нами ознак слід зазначити, що «обсяг сюжету (жанрового змісту), як правило, визначають за кількістю подій чи конфліктних (сюжетних) ситуацій: для жанрового змісту оповідання характерна одна конфліктна ситуація, одна сюжетна лінія; для жанрового змісту повісті і роману – низка ситуацій, які об'єднують кілька сюжетних ліній. Відповідно, жанровий зміст оповідання передбачає сконденсованість, а жанровий зміст повісті і роману – розширення у часі і

просторі» [1, с. 131]. У свою чергу, при диференціації повісті і роману слід мати на увазі, що розмежування їх «менш виразне» [17, с. 554], оскільки «схожі вони за предметом зображення (життєві будні чи вагомі історичні події), засобами зображення, розкриттям характерів» [17, с. 554]. І все ж відмінність між повістю та романом незаперечна, адже повість «охоплює менше коло проблем, коротший період із життя героя. Якщо в романі акцент робиться на розгортанні сюжету й розширенні кола проблем», то в повісті «сюжет більш статичний: акцентується на глибшому аналізі одного чи кількох конфліктів, на описах» [17, с. 554].

Ми повною мірою усвідомлюємо, наскільки складною є проблема диференціації епічних жанрів, і далекі від найменшого наміру спростити цю проблему. Спроба ж з'ясувати структурні ознаки історичної повісті на підставі лише двох критеріїв, хай і наріжних, пояснюється прагнення запропонувати хоча б робоче визначення цього жанрового різновиду, оскільки вичерпну дефініцію, як зазначалося на початку даного підрозділу, дати «трудно».

Отже, історична повість – це епічний твір, який відображає минуле, що не є предметом спостереження або спогаду автора, і який за своїм текстовим обсягом та обсягом сюжету займає проміжне місце між романом та оповіданням.

Список використаної літератури

1. Тузков С. Дискуссионные вопросы изучения жанра повести в современном литературоведении / Сергей Тузков // Питання літературознавства. – 2007. – Вип. 74. – С. 128-138.
2. Тищук Т. Жанрове визначення повісті як проблема / Т. Тищук ; Акад. наук вищої шк. України, Волин. держ. ун-т ім. Лесі Українки, каф. теорії л-ри. – Луцьк : [б. в.], 1998. – 30 с.
3. Эльяшевич А. Что есть повесть? / А. Эльяшевич // Звезда. – 1968. – № 5. – С. 190-198.
4. Поліщук В. Що є повість? / Володимир Поліщук // Літературознавство. Фольклористика. Культурологія : наукові записки кафедри української літератури. – Черкаси : Черкаський держ. ун-т, 2000. – Вип. 1. – С. 10-23.
5. Русская повесть XIX века : история и проблематика жанра / под ред. Б. С. Мейлаха. – Л. : Наука, 1973. – 565 с.
6. Кузмин А. Н. Повесть как жанр литературы / А. Кузмин. – М. : Знание, 1984. – 112 с.
7. Головкин В. М. Поэтика русской повести / В. Головкин. – Саратов : изд-во Саратов. ун-та, 1992. – 191 с.
8. Ванюков А. И. Русская советская повесть 20-х годов : поэтика жанра / А. И. Ванюков. – Саратов : Изд-во Саратов. ун-та, 1987. – 200 с.
9. Тузков С. Русская повесть начала XX века : от И. Бунина до А. Белого / Сергей Тузков. – Кировоград : Имэкс ЛТД, 2004. – 183 с.
10. Тузков С. Типология и поэтика русской повести начала XX века / Сергей Тузков. – Кировоград : Имэкс ЛТД, 2006. – 292 с.
11. Лурье Я. Истоки жанра в литературе Древней Руси / Я. Лурье // Русская повесть XIX века : история и проблематика жанра / под ред. Б. С. Мейлаха. – Л. : Наука, 1973. – С. 23-34.
12. Кожинов В. В. Повесть / Вадим Кожинов // Краткая литературная энциклопедия. – М. : Сов. энцикл., 1968. – Т. 5. – С. 814-816.
13. Сиротюк М. Деякі питання теорії історичного роману / Микола Сиротюк // Радянське літературознавство. – 1961. – № 6. – С. 25-42.
14. Франко І. Передмова / Іван Франко // Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / І. Франко. – К. : Наук. думка, 1978. – Т. 16. – С. 7-8.

15. Антонович В. [Рецензія] / Володимир Антонович // Кіевская старина. – 1882. – Т. 4. – С. 134-142. – Рец. на кн.: Мордовцев Д. Сагайдачний : историческая повесть / Д. Мордовцев. – СПб., 1882. – 294 с.
16. Горский И. Исторический роман Сенкевича / И. Горский. – М. : Наука, 1966. – 306 с.
17. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів [та ін.]. – К. : ВЦ «Академія», 1997. – 752 с
18. Гладков А. Необходимость и границы вымысла / Александр Гладков // Вопросы литературы. – 1965. – № 9. – С. 62-70.
19. Александрова Л. П. Советский исторический роман : типология и поэтика / Л. П. Александрова. – К. : Вища школа, 1987. – 160 с.
20. Чайковский А. Передмова / Андрій Чайковський // Чайковський А. Олексій Корнієнко / А. Чайковський. – К. : Веселка, 1992. – С. 5-8.
Стаття надійшла до редакції 29 березня 2013 р.

T. S. Kara

SEMANTIC AND STRUCTURAL FEATURES OF A HISTORICAL NOVEL

The article highlights distinctive features of historical novelette – both structural and informative. The views and conclusions of different scientists are discussed. The definition of the term 'historical novelette' is given.

Keywords: *past, scientific cognition, document, fiction, conjecture, historical novelette.*

УДК 821.161.2

С. Д. Кирилюк

ПРОЗА МИХАЙЛА КОЦЮБІНСЬКОГО ТА ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА: АНТРОПОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

У статті досліджуються антропологічні виміри прози Михайла Коцюбинського та Володимира Винниченка. Основна увага звертається на аналіз таких опозицій, як обличчя / маска та центральне / маргінальне з метою виявлення прихованих смислів тексту твору. Такий підхід дає можливість виявити особливу увагу до людини та її внутрішнього світу на зламі ХІХ – ХХ століть. Дослідження базується на засадах аналітичної антропології.

Ключові слова: *обличчя, маска, центральне, маргінальне, аналітична антропологія, українська проза.*

Винесена на обговорення проблема може видатися певною мірою несподіваною, оскільки творчість Михайла Коцюбинського і Володимира Винниченка не зовсім надається до зіставлення, а саме тоді, коли говоримо про творчі завдання, які ставили перед собою ці письменники, незважаючи на їхні спроби подолати традиції реалізму, що певною мірою живили себе в українській прозі періоду *fin de siècle*. Хоча не менш важливим бачиться дещо інше, а саме те, як репрезентує себе крізь призму минулого століття сам твір і творчість письменника в цілому, як він «відкривається» своїми досі не розкритими гранями. Це й визначає **актуальність** дослідження. Своєрідними критеріями такої репрезентації можуть слугувати різноманітні фактори – окремі предмети, на які не завжди звертається увага самого автора, природні явища, пейзаж чи його елементи тощо. Але все ж варто виокремити ключовий фактор, він пов'язаний з

людиною, різноманітністю її іпостасей, її жестами, мімікою, голосом і тілом як такими. Часто саме цим моментам у тексті художнього твору відводиться важлива роль, незважаючи на ті чи ті авторські декларації, якими часто письменник послуговується з метою озвучити певні програмні позиції (традиційно ці «голоси» «вкладені» в уста персонажів). Але цей фактор, пов'язаний з репрезентацією *людини*, як правило, перебуває в маргінальній позиції, якщо співвідносити його з «програмовим» аспектом твору – тобто з тим, чому сам автор відводить важливу роль, виносячи в «центр» як головну, фундаментальну проблему. Тому завжди існуватиме літературознавча спокуса звернути увагу на так звану *волю-до-твору*, про яку «автор сам нічого сказати не може, він перебуває в її полоні...», підкорений нею на рівні несвідомого. На подібному підході акцентує увагу Валерій Подорога: «Ми повинні знайти таку позицію, яка дасть можливість побачити цю волю «в роботі»: як рухається, виплітається, розповзається поза свої межі текст, як з'являється форма, той ритмічний дивний атрактор, що починає підкоряти собі письмо і пов'язані з ним смислові блоки зростаючої тканини тексту; як поступово вимальовуються обриси незнайомого нам світу, з його по-особливому викривленим простором-часом, персонажами та їхніми тілами, жестами, позами, чуттєвістю, – всім тим, що необхідно саме для цього світу; як встановлюються в ньому перші межі й заборони, як щось у ньому закінчується, щоби зараз же повторитися й початися знову, наче перший раз» [1, с. 14]. Засади аналітичної антропології дають можливість досить близько підійти до пов'язаних між собою ланок цілісної тканини тексту з тою метою, аби з'ясувати його приховані смисли. Варто ще раз відзначити: приховані не спеціально, радше – несвідомо. Вони виступають, витворюючи ті гострі, невидимі на перший погляд «кути», вилаштовуючись у нерівну, але досить виразну «лінію». Таким чином, текст і його елементи перебувають у постійному русі, балансуючи від маргінесу – до центру й від центру – до його меж. Цей процес відбувається в залежності від обраної «точки відліку». Такою «точкою» є *обличчя* – обличчя як знак у просторі й часі періоду *fin de siècle*, як певний орієнтир у спробі прочитання епохи (насамперед – літературної). Саме це й становить мету дослідження.

Варто відзначити: творчість названих авторів обрано для обговорення ще й тому, що й у житті це були зовсім не схожі творчі особистості – вони настільки різні, що спроба аналізу їхніх творів під пропонованим кутом зору може здатися, як уже відзначалося, необґрунтованою й позбавленою літературознавчої перспективи. Та саме подібним сумнівом і продиктований такий крок у «прочитанні» названих прозаїків періоду раннього українського модернізму. Характерними в цьому плані бачаться висловлювання Михайла Рудницького про Володимира Винниченка: «Гляньте на обличчя, побачите кілька рухів і не потребуєте чекати розмови, щоб відчутти, що маєте перед собою людину енергійну, рішучу, навіть владну» [2, с. 232]. Зауважмо, що М. Рудницький ставить у *центр* саме обличчя як ключовий репрезентативний критерій особистості автора, творчість якого він розглядає. У статті, присвяченій Михайлові Коцюбинському, дослідник акцентує увагу на «закритості», на пошуках своєрідної та цілеспрямованої *маргінальної* позиції письменника: «Скромний і тихий, наче професор-спеціаліст, що лякається почати розмову про те, чим він найбільше цікавиться, – можуть його не зрозуміти, іронічно всміхнутись, подумати, що він дивак або претензійний. [...] Працює Коцюбинський, як якийсь ентомолог із маленькою скринькою та сіткою на метеликів – краще, щоб його не бачили» [2, с. 166]. Зрештою, для пропонованого аналізу подібні характеристики не настільки важливі, хоча вони підтверджують обґрунтованість намірів, а саме – простежити антропологічну перспективу творів. Таким чином, відбувається оприявлення в «денному світлі» творчого обличчя самого автора.

Проаналізувавши позиції *центрального* і *маргінального* в плані співвідношення

обличчя як маски та маски як обличчя, з одного боку, і *закритості / відкритості* – з другого, можна відслонити в тексті художнього твору приховані рівні сприйняття, пов'язані з особливостями літературної епохи як такої і літературної епохи як репрезентанта в площині реалізації її стильових особливостей. Показовим є те, що вже в першому своєму друкованому творі, який став, без сумніву, «провокацією» (маємо на увазі повість «Краса і сила»), В. Винниченко суттєво зміщує пріоритети навіть тоді, коли подає портретну характеристику персонажів. Стикаємося з незвичайною і не зовсім уписаною в художні стереотипи літературного часу характеристикою жіночого обличчя: «То була краса, що виховується тільки на Україні, але не така, як малюють деякі з наших письменників. Не було в неї ні «губок, як пуп'янок, червоних, як добре намисто», ні «підборіддя, як горішок», ні «щок, як повная рожа», і сама вона не «вилискувалась, як маківка на городі». Чорна, без лиску товста коса; невисокий, трохи випнутий лоб; ніс тонкий, рівний, з живими ніздрями; свіжі, наче дитячі губи, що якомсь мило загинались на кінцях; легка смага на матових, наче мармурових щоках і великі, надзвичайно великі, з довгими віями, темно-сірі очі, з яких, здавалось, дивлячись, наче лилося якесь тихе, м'яке, ласкаве світло, – то була й уся краса сієї дівчини» [3, с. 318] (підкресл. моє. – С. К.). Окремо тут варто говорити про запропоновану автором альтернативу – «краса і (або) сила» (звернемо увагу на те, що первісна назва твору – «Сила і краса»). Так виявляє себе бажання письменника вловити дух часу, відгукнутися на його запити й вимоги, змістивши пріоритети. Отже, окреслимо важливі параметри проблеми, винесеної на обговорення. По-перше, варто відзначити, що характер автора великою мірою задає тон і впливає на формування характеру персонажа. Звідси – «провокаційність» героїв творів. Багато хто з них прагне узгодити вимоги свого внутрішнього світу зі світом зовнішнім, тобто вони намагаються завжди бути «чесними з собою». Персонажі В. Винниченка здатні відкривати навіть потворні сторони як власної зовнішності, так і душевних глибин, виносячи це в «центр» і відводячи йому роль тотального, вирішального фактора. Наприклад, одна з героїнь «Базару» Маруся обпалює своє обличчя кислотою, щоби зовнішня краса не заважала їй у революційній роботі. А Гликерія із оповідання «Контрасти» більш ніж свідомо сприймає власну непривабливу зовнішність, вона навіть акцентує на ній: «Гликерія почуває, як гаряча хвиля крові підіймається їй у груди, надавлює їх і вогнем суне до лица. О, який сором! Він навіть не хоче дивитись на неї, а вона уявляла, що у нього справді є якесь чуття до неї. До неї, до цього гострого, пацючого лица з рідкими зубами й рябуватими щоками, з цею мізерною жовтуватою косичкою» [3, с. 225]. На противагу В. Винниченкові, М. Коцюбинський ніби «закриває» своїх персонажів від зовнішнього світу, часто на всезагальний огляд пропонується *маска*. І тільки тоді, коли вона дещо привідкривається («сповзає») – часто через посередництво сну, розмов із самим собою, якихось внутрішніх «подій», що відбуваються в душі персонажа, – з'являється *обличчя*. Викриття того іншого «я», що перебирає ініціативу, якраз і переконує в наявності цієї психічної маски, в усвідомленій маргіналізації позиції *обличчя*. Це великою мірою і пояснює своєрідну «динамічність» і укрупненість (крупний план) обличчя у творах В. Винниченка і певну «статичність» і віддаленість (звідси – й закритість) – у М. Коцюбинського, незважаючи на посилену увагу письменника до деталей. Ця риса виявляє себе й у його творах, й у реальному житті.

По-друге, в прозі періоду *fin de siècle* не менш важлива роль відводиться ролі пейзажу, інтер'єру тощо. Як зауважує Володимир Панченко, у творах В. Винниченка пейзаж майже не використовується автором [4, с. 126], хоча Ігор Качуровський наголошує на особливій ролі функції краєвиду в доробкові письменника, обстоюючи поняття «краєвид» та «крайобраз», на противагу обов'язковому термінові «пейзаж» (дослідник проаналізував новели «Момент», «Студент», «Промінь сонця», роман

«Хочу») [5]. М. Коцюбинський, навпаки, віддає перевагу картинам природи. «У його творах природа виконує роль ідеального екрану, на який проектується чуттєвий досвід персонажів. Однак це не статичний екран, він сповнений руху, мінливості, прихованих чи раптових метаморфоз», – констатує сучасний дослідник Ярослав Поліщук [6, с. 204]. Герої М. Коцюбинського зображені на тлі природи, моря, міської вулиці, гір (наприклад, «Сон», «На камені», «Тіні забутих предків» та ін.) або ж в інтер'єрі («Цвіт яблуні», «Сміх», «Persona grata» та ін.). Їхні обличчя потрібно розгледіти, вдивитися в них, наблизити до себе, переводячи з *маргінальних* позицій у *центр*. Досить виразно таке «наближення» представлено в новелі «Сон» – головний герой Антін, розповідаючи своїй дружині сон, то наближає його, то віддаляє з допомогою власного голосу обличчя дівчини, яку він бачив уночі. Їй було необхідно також «побачити» це обличчя, вона вимагає від чоловіка не статичної картинки чужого жіночого обличчя, ніби зафіксованого на фото, а динамічної. І коли він говорить про губи («Потому ми впливли в море. Далеко в ньому світилися вогні рибацьких човнів. Море гоїдало нас злегка, а ми сиділи поплич, і наші тремтіння зливалися в одно. І коли я поглянув на неї, то близько перед собою побачив її уста, такі червоні, що навіть ніч...» [7, с. 202]), вона, «вся бліда і сувора», запитала, чи цілував він дівчину. В. Подорога, досліджуючи прозу М. Пруста, особливу увагу приділяє таким опозиціям, як «*маска – тіло – голос*». Саме *маска* засвідчує появу Іншого в досвіді оповідача – таким чином з'являється «інший тип уособленої поверхні – сонорний і тілесно-мімічний». *Голос*, як відзначає філософ, без сумніву, виявляється «знаком живих сил тіла»: «Лице завжди здатне перетворюватися в маску, воно швидко мертвіє під поглядом, тому оживити обличчя і зняти з нього мертвотну коросту маски здатен тільки голос; маска-лице, коли лише з'являється голос, починає вібрувати, змінюватися, відбивати мімічними рисами й подробицями, мовби відбиваючи в собі гру різноманітних сил тіла. [...] Тіло, гра живих сил, прориваючись крізь поверхню маски-лиця, руйнує останній зв'язок, вивільняючи нові шляхи для впізнання обличчя персонажа й наділяючи його певним надзначенням, яке може бути притаманне лише *обличчю*» [8, с. 363]. Герой «Сну», озвучуючи свою «історію» через посередництво голосу, мимовільно «скидає» маску, котра майже приросла до його обличчя, тому дружина не може спочатку впізнати його – в Антіні з'явилося щось нове, давнє, вже зовсім нею забуте. Подібне «наближення» зафіксовано і в оповіданні М. Коцюбинського «Сміх», роль «голосу» відведена сміхові як тому, що здатне «оживити» обличчя (тіло); він належить прислузі, яку господарі побачили мовби вперше: «Тільки дивився. Великими очима, наляканими, гострими і незвичайно видющими. Обіймав ними цілу картину й найменші дрібниці. Побачив те, біля чого щодня проходив, як той сліпий. Ті босі ноги, холодні, червоні, брудні й порепані... як у тварини. Дранку на плечах, що не давала тепла. Землистий колір обличчя... синці під очима...» [7, с. 462]. Жіноче обличчя тут представлено в цілісній рамі портрета. Навіть тоді, коли письменник робить крок до динамізації тих чи тих характеристик, перед нами все ж постає цілісний образ: «Лице в неї наллялось кров'ю, очі спалахнули, вона підперла боки червоними, голими по лікоть руками і хиталась од сміху, як п'яна, аж великі груди її скакали під заялуженим убранням...» [7, с. 462]. «Рух» обличчя – це лише епізод і невід'ємна складова цілісного портрета персонажа.

Ще одним характерним і водночас вирізняючим моментом аналізованої прози є схильність до епатажу, з одного боку, а з другого – заглиблення персонажа у внутрішній світ, котре іноді межує з відчуженістю («Intermezzo», «Persona grata» М. Коцюбинського). У В. Винниченка герої схильні до епатажу, вони ведуть «мефістофельську гру» (В. Панченко) з собою та зі своїм оточенням. Але ті й ті змушені послуговуватися *маскою*. І якщо в героїв В. Винниченка боротьба іпостасей (кількох «я») відбувається мовби на «поверхні» особистісної структури, в її видимому

центрі, то персонажі М. Коцюбинського намагаються не демонструвати цю зміну, вони часто існують з *маскою*, не декларуючи внутрішніх змін, тому їхня *маргінальність* виявляється очевидною, репрезентативною, тобто своєрідним благом. Персонажі В. Винниченка наділені здатністю все проговорювати – відкривати «рот» у прямому значенні слова. До речі, на образ *рота* варто звернути особливу увагу. У творчій спадщині письменника є «знакова» картина під назвою «Паща», в якій якраз і представлено один із символічних рівнів цього образу («паща» як символ тоталітарного часу, що народжувався і все знищував). Варто відзначити, що майже всім його жіночим образам притаманні виразні *губи*. Наприклад, у повісті «Олаф Стефензон» подибуємо характерний силует жінки, побачений у тумані (!): «Я подивився на неї. В очі мені кинулись її дуже чорні, густі, зміясті брови, великі очі з чудним блиском і чіткий рисунок губ» [3, с. 614]. На відміну від уже згаданих образів, ролі-іпостасі героїв М. Коцюбинського (два «я», що поборюють одне одного) перебувають у глибині нутра й наділені внутрішніми «голосами», поглядами, спрямованими або ж на предмет, або ж углиб самого себе. Письменник, на очах якого вмирає маленька донька, прагне зафіксувати в пам'яті відчуття себе самого в ці страшні для нього хвилини: «Я чую, що мої лиця присохли до вилиць, очі сухі і не змигнуть, наче хто вставив їх у рогову оправу. Я бачу все надзвичайно виразно, як у гарячці»; «Все воно здається мені... колись... як матеріал... я се чую, я розумію, хтось мені говорить про се, хтось другий, що сидить у мені... Я знаю, що то він дивиться моїми очима, що то він ненажерливою пам'яттю письменника всичує в себе всю сю картину смерті...» [7, с. 399] (новела «Цвіт яблуні»). Тому *обличчя* як дзеркало не може вповні відповідати своїй ролі. У прозі М. Коцюбинського воно відсунуто на *маргінальні* позиції, а у творах В. Винниченка спостерігаємо зворотній ефект, коли його герої шукають і реальне дзеркало, й *обличчя* як дзеркало, щоби розкрити якісь концептуально важливі для них речі.

Не можна не погодитися з Т. Гундоровою, котра говорить про Винниченка-письменника як про «чужого», «інакшого» [9, с. 277]. Дослідниця відзначає, що його «текст і і підтекст принципово різні. Вони передбачають не тенденційне прочитання і не повний збіг із реальністю, а інтерпретацію, пошук смислу, ефект «перевертання» [9, с. 277]. Можна в цьому контексті звернутися до роману «Записки Кирпатого Мефістофеля», а саме до того епізоду, де Яків Михайлюк роздумує про ніс як дзеркало душі людини: «Мені здається, найвірніше дзеркало душі людини не очі, як гадають, а ніс. Бувають носи добрі, злі; м'які, тверді; важкі, легковажні; хитрі, простодушні» [10, с. 22]. В. Панченко, наприклад, вбачає в прийомі посиленої уваги до носа бажання письменника «приземлити», «одомашнити», «адаптувати до українських обставин образ того Мефістофеля, який читачам «Фауста» може запам'ятатися, між іншим, своїми косими, з жовтим полиском, «тигриними» очима...» [11, с. 231]. Але зауважмо, саме *ніс* стає ключовим складником профілю, він «творить» *обличчя*. Важлива роль відводиться і губам, щелепі, чолу – тобто там, де автор акцентує на носі, там завжди проглядається *профіль*. Аналізуючи фізіогномічний досвід Сергія Ейзенштейна, В. Подорога говорить про його «глибоку недовіру до людського обличчя», хоча митець водночас відводив особливу роль профілю: «Профіль винаходиться Ейзенштейном для того, щоби нейтралізувати органічність лицевих ефектів, і тому завжди йому було легше займатися головою, аніж обличчям актора» [12, с. 294]. Режисер ставив перед собою мету позбавити обличчя його «людської поверхні», перетворити в «обличчя-тип», «обличчя-маску», своєрідний скульптурний портрет, застосовуючи так званий «розкрий обличчя» – «зняття внутрішньої незрозумілої напруги, яка притаманна будь-якому живому обличчю»: «Внутрішні сили обличчя вивільняються і відкидаються як зайвий, непотрібний психічний матеріал [...] ... все має значення – не лише очі,

повнота щік, але й міцність щелепи чи потилиці, овал і важкість голови, сила шийних м'язів чи їхня слабкість» [12, с. 295]. Звернувшись до прози В. Винниченка, можемо спостерегти особливу увагу письменника саме до тих рис *обличчя*, за допомогою яких твориться *профіль*. І хоча автор часто згадує й очі, вони не завжди виконують свою функцію «дзеркала душі» людини. До «класичного» набору елементів обличчя додаються ще й вуса. Незважаючи на побільшену увагу письменника до складників профілю, він особливо наголошує на силі напруження губ, підборіддя, щік, брів, загостреності, кирпатості й величині носа («Це був молодий ще парубок з енергічним голеним лицем, з трохи м'ясистим носом, різко поділеним надвоє підборіддям» [3, с. 617] («Олаф Стефензон»); Семен з оповідання «Момент» мав «жовто-смуглявий гострий ніс, підстрижені вуса», а його губи були «білі, тонкі, очі зиркали з своєї глибини гостро, поривчасто» [3, с. 493]; художник Іван з оповідання «Контрасти» в очах своєї нареченої вимальовується хоча й виразно, але без характерного внутрішнього «напруження»: «... бліде, нервове лице його, з чорною, гострою борідкою і вдумливими очима, схвильоване і, видно, трохи п'яньеньке; білий широкий лоб його з тою знайомою Гликерії жовтизною по краєчках укритий дрібними краплинами поту; губи, видно, сухі та гарячі» [3, с. 222]).

У М. Коцюбинського *профіль* виступає «розгорнутим», анфасна позиція дуже виразна – суб'єкт і об'єкт стикаються віч-на-віч («очі в очі»). Найбільш широко це представлено в новелі «Persona grata», коли зустрічаються майбутній кат Лазар і тюремний наглядач, котрий дістав красномовне прізвисько Морда. Лазар ненавидів його за все («за грубу пику, на якій не хотіло рости волосся, за маленькі жорстокі очі, що завжди дивились поза людину, хоч все помічали, за його вдачу мучителя. Ті рідкі випадки, коли їх очі стрічались, були пам'ятні Лазареві і віщували недобре»; «Морда неначе навмисно спиняв на ньому свої маленькі очі, мов мацав ними все його тіло, руки, і ноги, і похилені кремезні плечі. Тоді Лазар залазив у себе, запинав арештантський халат, душив у собі злість, а опісля довго чув ще у зморшках обличчя чужий застряглий погляд» [13, с. 13]. Не випадково в очах Лазаря «було щось скрито і запечатано»: «Очі дивилися в себе, губи під стриженням вусом стулені щільно, і те, про що він знав, було в нім скрите» [13, с. 15]. Коли колишнього вбивцю обирають на роль ката, він уже не в силі втримати в собі «колекцію» облич і поглядів тих, кого йому доводилося вбивати. Те, що він витісняв постійно на маргінальні позиції власної свідомості, посіло центральне місце в його внутрішній сутності. Символічну роль відіграють у творі очі, які «шукають місця, щоби влізти всередину» персонажа («... очі верталися, лазили по обличчю, по шиї, по грудях і, злегка лоскочучи, вертіли дірки углиб» [13, с. 22]). Лазар почуває себе безсилим перед цим вторгненням, котре в нього асоціюється з поверненням його істинної людської сутності: («... одділилися очі, страшні, великі, з яких кричали смерть і життя, попливли в повітрі і тихо сіли йому на груди. І Лазар чув, як крутились на однім місці та влазили в груди все глибше, глибше...» [13, с. 23]). З цим твором кореспондує «Лист» М. Коцюбинського, де автор відтворює підготовку родини до великоднього свята. «Вбивцями» стають мати й сестра головного героя, який не може сприйняти мертві тіла птиці, туші свиней (а саме – їхні очі), котрі поступово перетворюються у святковий обід. Характерною тут постає символіка місяця, що виконує традиційну роль свідка. Чи не тому він в уявленні персонажа асоціюється з упирем («Вечорами він висів низько на небі, лихий, червоний, неначе упир, що насмоктався крові, і навіть тіні бігли перед його недобрим обличчям, припавши до землі з жаху» [13, с. 258]). *Обличчя* місяця, якому відводиться роль своєрідного дзеркала, подибуємо в прозі В. Винниченка («Мені було чогось сумно чи жаль, і хотілось неодривно дивитись в бліде засмучене лице місяця» [3, с. 595]). Зміщення подібних акцентів у образній структурі художнього тексту виявляється

характерною рисою літературної епохи, котра повною мірою скористалася виражальними можливостями, щоби передати «роботу» психічного у формуванні характеру персонажа. Варто в цьому контексті згадати й повість В. Винниченка «Олаф Стефензон», де письменник прагне показати механізми конструювання митцем людського образу на полотні, насамперед – людського *обличчя*. Автор займається «конструюванням» – своєрідним «розкромом» – облич трьох своїх персонажів (художників Олафа Стефензона і Дієго Паблеса, а також дівчини – доньки старого художника Вальдберга, котра відіграє роль зв'язуючої ланки між двома чоловіками). Повість можна вважати «програмним» твором, її характерною особливістю є те, що автор тут свідомо ставить перед собою мету говорити про можливості зображення людського *обличчя* й тіла в цілому, користуючись засадами модерністської естетики (детальніше див.: [14]).

Підводячи підсумки, варто сказати: на зламі ХІХ – ХХ століть в українській прозі з'являється посилена увага до людини, до її внутрішнього світу, відбувається активний пошук «точок відліку» людського, вихід за межі уже сформованого досвіду й реалізація нових можливостей зображення й виділення («викроювання») саме *обличчя / маски*, котрі здатні передати психічні рівні особистості. Перебуваючи в постійному балансуванні між внутрішніми й зовнішніми сторонами людського «я» й намагаючись вловити механізми подібних «переходів», письменник мимовільно сам прирікає себе відчуті і зміну масок, і ситуацію маргінала. І це безпосередньо стосується вже його особистого досвіду – як людини і як митця.

Список використаної літератури

1. Подорога В. А. Мимесис: Матеріали по аналітичеськой антропологии литературы в двух томах. Том 1 : Н. Гоголь. Ф. Достоевский / Валерий Подорога. – М. : Культурная революция, Логос, Logos-altera, 2006. – 686 с.
2. Рудницький М. Від Мирного до Хвильового. Між ідеєю і формою. Що таке «Молода Муза»? / Михайло Рудницький. – Дрогобич : Вид. фірма «Відродження», 2009. – 502 с.
3. Винниченко В. Краса і сила : Повісті та оповідання / Упоряд., авт. приміт. П. Федченко, авт. передм. І. Дзевєрін / Володимир Винниченко. – К. : Дніпро, 1989. – 752 с.
4. Панченко В. Володимир Винниченко : парадокси долі і творчості / Володимир Панченко : Книга розвідок та мандрівок. – К. : Твім інтер, 2004. – 287 с.
5. Качуровський І. Функція краєвиду в прозі Володимира Винниченка / Ігор Качуровський // Качуровський І. Генерика й архітектоніка. Кн. II. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – С. 69-76.
6. Поліщук Я. І ката, і героя він любив... : Михайло Коцюбинський : літературний портрет / Ярослав Поліщук. – К. : ВЦ «Академія», 2010. – 304 с.
7. Коцюбинський М. Твори : В 2 т. / Михайло Коцюбинський. – К. : Наук. думка, 1988. – Т. 1. – 579 с.
8. Подорога В. А. Выражение и смысл. Ландшафтные миры философии / Валерий Подорога. – М. : Ad marginem, 1995. – 427 с.
9. Гундорова Т. Проявлення Слова : Дискурсія раннього українського модернізму / Вид. друге, доповн. і переробл. / Тамара Гундорова. – К. : Критика, 2009. – 448 с.
10. Винниченко В. Записки кирпатого Мефістофеля : Роман / Володимир Винниченко. – Черкаси : Брама-Україна, 2005. – 263 с.
11. Панченко В. Щаслива поразка Мефістофеля / Володимир Панченко // Винниченко В. Записки кирпатого Мефістофеля : Роман / Володимир Винниченко. – Черкаси : Брама-Україна, 2005. – С. 229-234.

12. Подорога В. Феноменология тела : Введение в философскую антропологию. Материалы лекционных курсов 1992 – 1994 годов. / Валерий Подорога. – М. : Ad marginem, 1995. – 350 с.
13. Коцюбинський М. Твори : В 2 т. / Михайло Коцюбинський. – К. : Наук. думка, 1988. – Т. 2. – 495 с.
14. Кирилюк С. Інтермедіальні компоненти художнього простору в українській прозі періоду fin de siècle / Світлана Кирилюк // Питання літературознавства : Науковий збірник / Гол. ред. О.В.Червінська. – Чернівці : Чернівецький нац. у-т, 2012. – Вип. 85. – С. 154-161.
Стаття надійшла до редакції 30 березня 2013 р.

S. D. Kyryliuk

**PROSE BY MYCHAILO KOTSIUBYNSKY AND VOLODYMYR
VYNNYCHENKO: ANTROPOLOGICAL ASPECT**

The article examines anthropological parameters of the prose by M. Kotsiubynsky and V. Vynnychenko. The main attention is paid to analysis such oppositions as face / mask and central / marginal to find hidden meaning of the text of the work of art. Such approach permit to pay special attention to the person and its internal world at the change XIX – XX centuries. The research is based on the principles of analytical anthropology.

Keywords: face, mask, central, marginal, analytical anthropology, Ukrainian prose.

УДК 821.161.2–311.6.09+929Малик

Г. А. Максименко

**ЗАГАЛЬНОЛЮДСЬКІ ТА НАЦІОНАЛЬНІ ЦІННОСТІ У ДЗЕРКАЛІ
ТВОРЧОСТІ ВОЛОДИМИРА МАЛИКА**

У статті окреслено духовний потенціал творчого доробку Володимира Малика, з'ясовано принципи творчості письменника, серед яких засадничими є національні та загальнолюдські принципи людської екзистенції, зацентовано увагу на деяких біографічних моментах, важливих для розуміння постаті письменника та його мистецької праці.

Ключові слова: творчий доробок, загальнолюдські та національні цінності, духовність, історичний роман.

Письменство є потужним духовно-суспільним акумулятором, який насичує й живить людину енергією людяності. Література, як продукт письменства, завжди була одним з ефективних внутрішньоособистісних запобіжників, що охороняють людську спільноту від розпаду, коли суспільна напруга здійснюється на небезпечний рівень.

Вивченням духовних цінностей у світлі художньої літератури займалися Н. Волошина, О. Слоновьська, А. Фасоля та ін. Дослідження творчості Володимира Малика, не зоставшись зовсім поза науковими інтересами літературознавців, заявлено тільки у незначній кількості критичних та літературознавчих праць (декілька статей і рецензій його романів та науково-популярне видання Ігоря та Валерія Козюри «Володимир Малик: життя та творчість», де в художній формі подано життєпис видатного письменника, спогади його друзів, рідних, знайомих).

Однією з умов успішного розвитку суспільства є наявність і збереження системи культурних і духовних цінностей, що складають ціннісний зміст людського буття.

Комплексний аналіз художнього доробку В. Малика з позицій загальнолюдських та національних цінностей оприявнює нові аспекти мистецької праці та мислення письменника, відкриває потужний духовний потенціал його історичних романів, що зумовлює доцільність та **актуальність** теми.

Метою статті є окреслення духовного потенціалу творчого доробку Володимира Малика, що передбачає реалізацію наступних **завдань**: з'ясувати засадничі принципи творчості письменника, значення біографічних елементів у формуванні особистості митця, виявити духовний потенціал літературних творів, де фундаментальне значення мають національні та загальнолюдські принципи людського буття.

«Український Вальтер Скотт», «Козацький Дюма», «чарівник з берегів Сули» [1, с. 3] – так називали Володимира Кириловича Малика (Сиченко), видатного письменника-романіста історичного минулого, чий твори були перекладені англійською, російською, польською, словацькою та вірменською мовами. У щоденнику письменник висловив суть і головне завдання своєї творчості: «Всі свої найголовніші твори я написав з одною метою – виправити духовний хребет нашого народу» [1, с. 37]. Власне історія являє собою джерело інформативного характеру щодо соціального, матеріального, культурного буття певного етносу в означених часових рамках. Література художня, не відмежовуючись повністю від історії, перекодує її фактуальну інформативність «з точки зору... значущості для формування духовного багатства особистості, людської краси і досконалості» [2], актуалізуючи увагу на ціннісних орієнтирах як загальнолюдських, так і національних. Національні цінності, маючи у своїй основі психологічне підґрунтя, знаходяться в діалектичному поєднанні із загальнолюдськими цінностями й виявляються через історію й культуру народу, його традиції, звичаї, обряди, національний ідеал – те, що письменник ословлював у своїх історичних творах. У 1990 р. в одному з інтерв'ю В. Малик сказав: «Духовний вакуум нашого <...> життя не дає юній душі поживи для зміцнення, для стержня. <...> ми повинні плекати дитячу душу. <...> Ми повинні керуватися ідеалами гуманізму» [1, с. 9]. В. Малик, оформлюючи національну історію в літературний наратив, прагнув подати моральні настанови майбутнім поколінням, експлікувати історичний духовний досвід, застерегти «від бездуховності, неробства, від втрати почуття гідності» [1, с. 11].

Факти з життя й діяльності допомагають знайти витoki, пояснити й інтерпретувати естетичні доміанти творчого доробку письменника. Народжений у голодному 1921 році, Володимир дванадцятирічним підлітком пережив голодомор 1932–1933 років, потім студент філологічного факультету Київського університету, який на початку війни йде в народне ополчення, поранення, полон, невдалі втечі по дорозі в Німеччину на каторгу, два роки концентраційних таборів, визволення, півроку радянського «фільтраційного» концтабору, продовження навчання в університеті, учителювання в сільській школі, голод післявоєнних років 1946–1947 – життєвий калейдоскоп, який скоординував світосприйняття письменника, вплинув на його оцінку людської екзистенції, усвідомлення духовних цінностей як найголовніших життєвих констант, що знайшло безпосереднє відображення в літературній творчості.

Літературну діяльність В. Малик починав як дитячий письменник віршованою історичною казкою «Журавлі-журавлики» (1957) про часи турецько-татарських набігів на Україну. Своє прізвище Сиченко, майбутній письменник, вважав немилозвучним, тому й узяв літературний псевдонім Малик – дівоче прізвище дружини Галини Леонтіївни. Богдан Йосипович Чайковський, київський письменник, редактор і видавець, одразу оцінив талант молодого письменника: «Щоправда, не все вдалося добре авторові цієї казки, зустрічалися невправні рядки, однак в цілому твір зацікавлював подіями, хоч із далекої давнини, все ж близькими своїм патріотизмом, приваблював щирістю. Видно було, що це справжній успіх молодого поета, який

зважився подарувати дитячій літературі свій талант, позначений оригінальністю і своєрідністю» [1, с. 5]. Звертаємо увагу, що з самого початку літературного шляху, працюючи в жанрі літературної казки, В. Малик обрав історичне спрямування літературної творчості.

Стан суспільства, у якому довелося працювати письменнику обумовив вибір жанру казки. З одного боку, було бажання підтримати дітей, «...підбадьорити хоча б добрим словом, вселити в них віру в те, що й найстрашніші випробування скінчаться..., що ніякий голодомор, ніяка каторга не в силі зламати справжню людину» [1, с. 15], вплинути на процес формування національного характеру, який починається в молодшому, набуваючи інтенсивності в середньому шкільному віці, у час активної соціалізації особистості. Саме в цей період за певних сприятливих умов у дітей визріває інтерес до культури та історії свого народу, відбувається усвідомлення зв'язку із тією чи іншою етнічною спільністю. З іншого боку, обмежував жорстокий контроль усієї літературної продукції, про який В. Малик дізнався ще дитиною: «Діти того часу дуже рано стикалися з політикою» [3, с. 11]. Рішення письменника спробувати себе в жанрі казки, історичної легенди цілком умотивоване: «Адже, – зауважував В. Малик, – в історії рідної землі було чимало трагічних сторінок, розповідаючи про які, можна було б сказати і про те, про що мовчали «співці щасливої доби», не розповідали шкільні підручники ...» [1, с. 17]. Відповідно, жанр казки, у якому почав працювати В. Малик, несучи в собі великий виховний і культурологічний потенціал, давав змогу автору реалізувати поставлену мету, не привертаючи до себе зайвої уваги «компетентних органів». Звертаємо увагу, що, працюючи в жанрі літературної казки, В. Малик обрав історичне спрямування літературної творчості.

Згодом з'явилася низка казок-легенд В. Малика: «Чарівний перстень» про Олексу Довбуша, «Месник із лісу» про Устима Кармалюка, «Червона троянда» про хлопця-партизана Василька, «Микита Кожум'яка» та «Воевода Дмитро» про захисників стародавнього Києва.

У 1960 р. з'являється перша прозова повість «Чорний екватор» про повстання народу Кенії проти англійських колонізаторів 1952–1956 рр. За словами Ігоря та Валерія Козюри, дослідників життєвого й творчого шляху письменника, «...Володимиру Кириловичу було вже тісно в рамках поетичного жанру» [1, с. 27]. Активно працюючи як письменник і як літературний критик, у 1965 друкує повість «Новачок», у 1971 р. виходить літературно-критичний нарис «Олесь Донченко». Згодом побачили світ й інші пригодницькі повісті: «Дві перемоги», «Слід веде до моря», «Двоє над прірвою».

Найповніше талант письменника розкрився в жанрі історичного роману. «Посол Урус-шайтана» (1968), «Фірман султана» (1969), «Чорний вершник» (1976), «Шовковий шнурок» (1977), що склали тетралогію «Таємний посол», «Князь Кий» (1982), «Черлені щити» (1985), «Горить свіча» (1992), «Чумацький Шлях» (1993), «Князь Ігор. Слово о полку Ігоревім» (1999) – романи, які, на нашу думку, стали феноменом етичної та національної пам'яті, культурної самобутності української нації від найдавніших часів. Перехід до історичної прози відкривав письменнику широкий простір для репрезентації історичного минулого українського народу, його національних цінностей, які втілюють у собі й загальнолюдський зміст. Сам В. Малик говорив з цього приводу: «я зрозумів, що поезія обмежує мене в можливостях. < > Хотілося б ширше розповісти про історію народу. Відчував, що мені, як письменнику, зробити це легше, ніж історикам. Адже історик оперує точними фактами і не має права на домисел, а письменник має змогу конструювати давно зникле життя. І образно подати його читачеві» [1, с. 27].

Талант, мета, бажання працювати – здавалося б у письменника були всі умови для

плідної творчої роботи, окрім сумнозвісного принципу соцреалізму, наявність якого вимагалося додержуватися в усіх мистецтвах. З відносною лібералізацією культурного життя на початку 1960-х рр., коли відбувається знайомство радянської мистецької інтелігенції із сучасними напрямками в західній культурі, частина письменників намагається поступово відходити від принципів соцреалізму в своїй творчості, але це не означало припинення тотального контролю. «Художня література – це не тільки тексти. Це й умови творення літератури, які, зрозуміло, не тільки поза нею, а, трансформовані, і в ній самій» [4, с. 6], – влучно зазначав В. Дончик.

На сторінках щоденника письменник говорить про специфіку роботи над тетралогією «Таємний посол», про змушеність будувати авторську наративну модель з урахуванням тогочасної політичної ситуації в державі: «Писати про історію України небезпечно. Та ще мені! Єдиний вихід – писати про спільну боротьбу українського та російського народів проти турецької імперії. Лише тоді я можу сподіватися, що роман (на той час у письменника був задум створити роман, писати тетралогію не планувалося – Г. М.) побачить світ. Але писати так, щоб опоетизувати козацтво і свій народ!» [1, с. 30].

Опрацювання тексту тетралогії дає змогу переконатися в письменницькій майстерності В. Малика. Змушений йти на компроміси з існуючим режимом, письменник у процесі нарації зумів висвітлити спільну боротьбу українського, російського, болгарського, польського, австрійського народів проти Османської імперії у світлі духовних орієнтирів, не відмежовуючи національні цінності від загальнолюдських. Через входження в текст, внутрішньо-почуттєву його структуру (психологічно-глибинні переживання персонажів, їх прагнення, світовідчуття), відбувається проникнення в ідейний задум письменника на глибинних рівнях: апелювати та активізувати в читача загальнолюдські духовні цінності, національні ідеали та орієнтири, усвідомлення своєї етнічної належності, формувати мотиваційні установки у ставленні до своєї спільноти.

Автор виносить на осмислення читача споконвічні проблеми. Як приклад, звернемося до найгрунтовнішого історичного полотна В. Малика тетралогії «Таємний посол». У Туреччині, як і в будь-якій країні, є нещастя й горе, представники різних прошарків населення знущуються над своїми ж співвітчизниками: «Он яка Туреччина. – подумав Арсен < >. – І тут, як і в нас, бідні низом, а багаті горою! Правда мовчить, зціпивши зуби, а кривда безсоромно розперезалася і сліпо, нахабно бредє по людських горбах» [5, с. 88], або «Арсен вслухався в... розмову і з подивом відзначив у думці, що люди скрізь однакові. Горе зближує їх, розкриває серця» [5, с. 94].

Функціонуючі в тетралогії персонажі виявляють людяність, самопожертву не тільки до своїх друзів, а й до ворогів (наприклад, донський козак Роман Воїнов закриває собою закривавленого Арсена, коли Алі шмагав його батоном; болгарин Младен, ватажок повстанців, лікує свого шкільного товариша Якуба, який волею долі опинився у ворожому таборі; Арсен ризикує життям заради турка Бекіра під час селі, рятє Хатче та Адіке – дочок свого запеклого ворога Гаміда та ін.).

Головний персонаж Арсен Звенигора, діючи в історичному часі й просторі, втілює в собі найкращі риси українського етносу: «Подумав..., що зараз дуже зручно втекти. Ключ від кайданів у кишені. < > Але, згадавши про товаришів, облишив цю думку. Ні, треба обов'язково передати їм ключ. Може, ще кому всміхнеться доля і пощастить добратися додому?» [5, с. 94] Кохану Златку ладен «з пазурів самого шайтана» [5, с. 288] вирвати, у час нагальної потреби «...подати звістку в Москву, гетьману в Батурин, а також королеві польському у Варшаву» [6, с. 321] про військові плани Туреччини згоден «пожертвувати найдорожчим заради Батьківщини!» [6, с. 322]. При цьому письменник таким чином організовує процес нарації, що в читача не складається

враження штучності персонажа, навпаки присутня емоційна напруга й внутрішня боротьба в кризових ситуаціях, бажання й сумніви, відвага й страх реальної живої, сучасної нам, людини.

У 1972 р. почалася кампанія проти історичної літератури, «холодним і несправедливим крилом зачепила вона і мене» [1, с. 32] – згадує В. Малик на сторінках щоденника. Письменнику робилися закиди за ще незавершеною тетралогією «Таємний посол» щодо дружніх взаємин козака Арсена Звенигори з польським шляхтичем Мартином Спихальським (хоча історія має досить прикладів дружби представників українського й польського народів), затушуванні класових суперечностей на Січі (хоча, опрацювавши текст роману, стає зрозумілим безпідставність подібного обвинувачення).

Навіть у пострадянський період трапляється відсутність об'єктивності, продовження претензійних оцінок, як-от стосовно роману «Горить свіча». «Критик П. Охріменко, – говорить письменник, – ...закидає мені, що я вивів єврейку Маріам, «треба русинку». «Не міг православний воєвода одружитися з іудейкою» [1, с. 35]. Відповідно, у літературно-критичних колах ще констатуємо наявність закостенілої свідомості, втиснутої в канон, якої не встигло позбутися суспільство. Звідси неможливість врахування загального полотна художнього твору, нестаток об'єктивності в оцінках почуття, кохання, вірності тощо, небажання підходити до проблеми з точки зору загальнолюдських цінностей, з точки зору вірогідності створеної наративної моделі.

Усі історичні полотна В. Малика реалізують протиставлення світовідчуття нападника й захисника, адже війна, зображена в процесі нарації кожного історичного роману, як каталізатор здатна розкрити весь спектр екзистенціальних станів людини-персонажа. В. Букачик стверджує: «Війна – це іспит на людяність і водночас вияв злого людського начала. Руйнуючи й спустошуючи все живе, вона стає чорною дірою, на тлі якої набувають особливого значення добро й милосердя» [7, с. 7]. Часто наративна структура романів пропонує контрастні полюси бачення персонажів, що нерідко розкриваються для читача через драматизовані діалоги, як, наприклад, у романі «Князь Кий» (розмова Кия й Чорного Вепра), де вибудовується зіткнення двох протилежних характерів: Кия – справжнього патріота свого роду, полянського племені й цілої землі слов'янської, та Чорного Вепра – пристосуванця, який, дбаючи насамперед про владу, збагачення, утратив високі моральні якості, притаманні полянам.

Будучи елементами наративної стратегії романів, створюючи враження життєвості художньо змодельованого наративу історії, усі персонажі, як на наш погляд, формують інтерпретаційні зусилля читача щодо цілісного осмислення проблемно-тематичного навантаження історичного полотна, адже наративна дія, зміни станів реалізуються, передусім, через персонажів. Метапроблемою є морально-етичні доміанти, полюси особистої свободи людини, її морального вибору, перед яким опиняються й звичайні персонажі-типи (наприклад, Ненко, Гамід, Роман Воїнов, Яцько – «Таємний посол», Чорний Вепр, Цвітанка, Малк, Вовчий Хвіст – «Князь Кий», Добриня, Доман, Милана, Жадігер – «Горить свіча», Івась, Кирик, Катря, Василь, Луша – «Чумацький Шлях», Ждан, Самуїл, Настя, Любава – «Князь Ігор» та ін.), і видатні історичні характери (напр., Юрій Хмельницький, імператор Леопольд, Карл Лотарінгський, воєвода Григорій Ромодановський – «Таємний посол», Кий, Щек, Хорив, Либідь – «Князь Кий», Данило Галицький, тисяцький Дмитро, Михайло Всеволодович, хан Батий – «Горить свіча», Потьомкін, Олександр Безбородько, Василь Капніст – «Чумацький шлях», князь Ігор, Володимир Ярославович та батько його Ярослав Осмомисл – «Князь Ігор» та ін.), впливаючи на хід історичних подій. Світоглядна позиція людини, об'єднаної соціумом, детермінує історію, яка фіксує

тільки остаточний продукт: війни, народження та смерть народів, держав. О. Проценко з цього приводу зауважує: «Історія приваблює письменників багатьма загадками, які вони намагаються розкрити, озброївшись художницькою інтуїцією, вибираючи найтрагічніші сторінки, на тлі яких висувають проблеми історичної пам'яті, національного поступу, героїчної етики, духовної опори, морального вибору, співвіднесеності людини й світу, людини та історії» [8, с. 3]. Наратор показує, як деморалізація людини підпорядковує її життя тваринним інстинктам – у будь-який спосіб дбати лише про власне життя, добробут: такий Гамід із тетралогії «Таємний посол», Чорний Ведр із роману «Князь Кий», Доман із роману «Горить свіча», Семен Хуржик з роману «Чумацький шлях» та ін. Ворожнеча та розбрат князів руських причетні до падіння Києва від монголо-татарської навали, у поході князя Ігоря проти половців відіграли свою руйнівну роль його нерозважливості, самолюбства та бажання слави – історичні події, які на багато років загальмували розвиток нашої держави. О. Сиченко, син В. Малика, стверджує: «... у нього було своє надзавдання, виконання якого він послідовно і настійливо добивався – «пробудити самосвідомість, виправити духовний хребет українського народу» [3, с. 3]. Промовистими носіями людяності, самосвідомості, патріотизму в текстах історичних романів виступають князь Кий, волелюбне козацтво, з якого вихоплені постаті Івана Сірка, Семена Палія, Метелиці, діда Шевчика, Арсена Звенигори, Мартина Спихальського (тетралогія «Таємний посол»), Івася Бондаря, Михайла Безкровного, Сидора Білого, Охріма Гупала («Чумацький шлях»). Відповідно, проблемно-тематичні кордони історичної романістики В. Малика узгоджуються з концепцією М. Ільницького щодо значущості морально-етичного забарвлення в будь-якому історичному творі: «З конкретних історичних обставин постають чинники загальнолюдського прогресу, утвердження загальнолюдських гуманістичних цінностей, шляху до свободи людини і людства, гармонізації в системі співвідношення особистості і суспільства. Тим-то момент історичної достовірності неодмінно переростає у момент історизму як категорії філософської. При максимально об'єктивному підході до фактів і подій минулого, який виключає зумисну модернізацію, тенденційний добір фактів, маніпуляції подіями, художнє дослідження історії закономірно спрямовує митця у світ загальнолюдських понять, боротьби добра і зла, правди і олжі, двобою тих сил, які розігруються на кону загальнолюдської історичної драми» [9, с. 152-153].

Для письменника, чиє світосприйняття базувалося на почуттях власної та національної гідності, патріотизмі, історичній пам'яті, природним стало звернення до історичної романістики. Метою своєю вбачав у виправленні духовних вад молоді, спричинених війною, заподіяних ідеологічною тактикою радянського суспільства, тому всі твори адресував передусім молоді. Складовою частиною світосприйняття В. Малика була віра в національні ідеали, у щасливе майбутнє свого народу, а також любов до національної культури, мови, звичаїв та обрядів, що випромінюють історичні романи В. Малика, несучи в собі особливу художньо-естетичну енергетику, потужний духовний потенціал. У подальшому планується дослідити, яким чином В. Малик організував процес наративізації історичних фактів та подій щодо стилістично-лексичних особливостей.

Список використаної літератури

1. Козюра І. В. Володимир Малик: життя і творчість / Ігор Козюра, Валерій Козюра. – Полтава: АСМІ, 2002. – 132 с.
2. Касян Л. Роман Володимира Малика «Горить свіча» у контексті художнього відображення історичного минулого [Електронний ресурс] / Касян Людмила. – Режим доступу: <http://www.ualogos.kiev.ua/fulltext.html?id=767>. – Назва з екрана. – Дата звернення: 03.07.11.

3. Малик В. Чорнобривці : (спогади) / Володимир Малик. – Полтава : АСМІ, 2007. – 228 с.
4. Дончик В. Національна історія як духовне опертя української літератури / Віталій Дончик // Слово і час. – 1997. – № 9. – С. 6-9.
5. Малик В. Твори : в 2 т. Т.1. Таємний посол: Роман. Посол Урус-шайтана; Фірман султана. – К. : Дніпро, 1986. – Кн. 1, 2. – 440 с.
6. Малик В. Твори : в 2 т. Т. 2. Таємний посол: Роман. Чорний вершник; Шовковий шнурок. – К. : Дніпро, 1986. – Кн. 3, 4. – 492 с.
7. Букачик В. Гетеродієгетичний наратив у повісті «Зірка» Богдана Лепкого / Віра Букачик // Літературознавчі обрії. – К., 2004. – Вип. 5. – С. 5-10.
8. Проценко О. А. Еволюція українського історичного роману 90-х років ХХ століття : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Проценко Оксана Анатоліївна. – Запоріжжя, 2001. – 187 с.
9. Ільницький М. М. Людина в історії : (сучасний історичний роман) / М. М. Ільницький. – К. : Дніпро, 1989. – 359 с.
Стаття надійшла до редакції 26 березня 2013 р.

G. A. Maxymenko

COMMON AND NATIONAL VALUES IN THE MIRROR OF VLADIMIR MALIK'S WORKS

The article describes the spiritual potential of Vladimir Malik's creative works, the principles of writer, among which there are national fundamental and universal principles of human existence being analyzed, at some biographical points which are important for understanding the personality of writer and his artistic work that is emphasized.

Keywords: *spiritual potential, human and national values, spiritual, historical novel.*

УДК 821.111'05–311.2.09 (045)

Н. В. Мараховська

ПРОБЛЕМА ГЕНДЕРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ ЧОЛОВІКА В СИСТЕМІ РОДИННИХ СТОСУНКІВ НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ РЕЙЧЕЛ КАСК

Статтю присвячено дослідженню гендерної ідентичності чоловіка в системі родинних стосунків на матеріалі творів Рейчел Каск «After Caravaggio's Sacrifice of Isaac» та «The Bradshaw Variations». Визначено, що гендерна ідентичність головних персонажів розкривається через систему ціннісних орієнтацій (родинний зв'язок, задоволення духовно-емоційних потреб, домінування в сім'ї). Розглянуто особливості нарративних структур творів, здійснено порівняльний аналіз образів головних героїв, виявлено гендерно марковані нарративні засоби.

Ключові слова: *гендерна ідентичність, твір, персонаж, нарративна структура, нарративні засоби.*

В умовах розвитку сучасної науки проблема гендерної ідентичності є об'єктом дослідження міждисциплінарних студій – психології, соціології, педагогіки, лінгвістики. Як справедливо зазначає І. О. Магнес, «існування жінок та чоловіків підкорене різним законам у мові, мовленні та тексті; чоловічі та жіночі персонажі з'являються в різних ситуативних контекстах, оцінюються за різними критеріями та асоціюються з різними стереотипними якостями» [5, с. 176-177].

Питання гендерної ідентичності в літературознавчому аспекті вивчалися вітчизняними та зарубіжними вченими, зокрема М. М. Варикашою [2], О. Ф. Сизовою [3], Н. В. Соколовою [4], Т. Шекнером [12] та іншими. Не дивлячись на певні відмінності в тлумаченні цього поняття, всі дослідники розглядають його як одну із базових характеристик особистості. На наш погляд, найбільш змістовним є визначення гендерної ідентичності О. Ф. Сизовою як сукупності соціокультурних норм та стереотипів поведінки, характерних для представників певної статі у відповідній суспільно-історичній та соціокультурній ситуації [3, с. 3]. Для нашого дослідження значний інтерес має висновок І. О. Бондаревської [1] щодо розуміння змісту гендерної ідентичності як системи цінностей та атитюдів. Аналіз наукової літератури свідчить про те, що сьогодні бракує комплексних досліджень гендерної ідентичності в системі родинних стосунків, враховуючи зміни сімейних цінностей в сучасному суспільстві.

Матеріалом нашої статті є твори британської письменниці Рейчел Каск, яким, на наш погляд, не приділяється достатньої уваги серед вітчизняних науковців, крім того, є відсутніми їх переклади на українську мову. Проте зарубіжними вченими на основі робіт Р. Каск вивчалися питання, пов'язані з гендерною ідентичністю, але переважно жіночою, оскільки саме жінки є головними персонажами більшості творів письменниці. Наприклад, проблема шлюбу та розлучення досліджувалася Л. Апігнанесі [6], внутрішньо-рольовий конфлікт жінки як матері, дружини та бізнес-леді – Г. Голкомбом [9], К. Келлавей [10], Дж. Ласдуном [11] та іншими.

Метою статті є вивчення проблеми гендерної ідентичності чоловіка в системі родинних стосунків на матеріалі творів Р. Каск «After Caravaggio's Sacrifice of Isaac» («Після «Жертвопринесення Ісаака» Караваджо») та «The Bradshaw Variations» («Зміни Бредшоу»), а **завданнями** – розглянути особливості наративних структур творів, здійснити порівняльний аналіз образів головних героїв, виявити гендерно марковані наративні засоби.

Основою наративної структури оповідання «After Caravaggio's Sacrifice of Isaac» є паралель з біблійським сюжетом та протиставлення йому. Відомо, що оповідання було написано Р. Каск під впливом відповідної картини, на якій художник зображує відомий біблійський сюжет: ангел зупиняє Авраама, який вже готовий принести в жертву свого сина Ісаака. Зазначимо, що в творі немає чіткої хронологічної послідовності, розповідь головного героя – це його спогади про те, що з ним відбулося. Тому принципом побудови твору є кільцева композиція, при якій перша та остання частини віддзеркалюють одна одну.

У романі «The Bradshaw Variations» простежується паралель із творами Вірджинії Вулф. Слово «variation» має подвійне значення: по-перше, як музичний термін, оскільки в романі описується захоплення героя музикою; по-друге, як синонім поняття «зміна», «відлуння». Для даного твору характерною є лінійна композиція, тобто авторкою створено декілька взаємопов'язаних сюжетних ліній, кожна з яких присвячена життю сімей трьох братів та їх батьків. Найцікавішою та змістовнішою, на нашу думку, є історія сім'ї Томаса Бредшоу.

Аналіз зазначених вище оповідання та роману дозволяє дійти висновку, що система ціннісних орієнтацій персонажів складається з трьох зрізів: родинний зв'язок, задоволення духовно-емоційних потреб, домінування в сім'ї. У головних героїв обох творів є багато спільного – обидва змушені покинути роботу та сидіти вдома з дітьми. Така ситуація, на наш погляд, зумовлена зміною традиційних суспільних та сімейних ролей чоловіка та жінки. Так, Томас Бредшоу сидить вдома з восьмирічною донькою, в той час як його дружина Тоні знов почала працювати в університеті і навіть отримала підвищення – посаду голови факультету. Алан, головний герой оповідання «After Caravaggio's Sacrifice of Isaac», теж змушений піти з роботи і піклуватися про сина-

немовля, оскільки дружина Саллі страждає від післяродової депресії і не може проводити багато часу з дитиною.

Утворення нових сімейних ролей, які не відповідають традиційним стереотипам, має неоднозначний вплив на родинні зв'язки персонажів: з одного боку, чоловіки та дружини поступово віддаляються один від одного, з іншого – міцніє зв'язок батьків та дітей. Антонія Бредшоу протиставляє власну кар'єру сімейному життю та нудним домашнім обов'язкам, порівнює своє підвищення із протестом, навіть бунтом.

Для Алана сімейне життя – немов тісне взуття, яке завдає болю і яке постійно хочеться скинути. Він відокремлює свою дружину Саллі від себе та сина:

... In my mind I think I was consciously separating myself and Ian from her. When I thought 'we', it was me and Ian I was thinking about. And I worried about that thought, and when I looked at the pictures they told me not to worry... [8, с. 104].

Любов кожного батька до своєї дитини є зворушливою, проте відчувається, що і Томас, і Алан не завжди розуміють власного сина або доньку, іноді навіть їх побоюються. При цьому часто для батьків погляд дитини, вираз її очей має магнетичне значення:

You love him, she said. Yes, I said. More than your wife? she said. Yes, I said. More than anything [8, с. 105]. I often catch him staring at me when my back is turned, like he's reading something private. Then I think, he knows, or he's found out, even though when it comes down to it I've got nothing to hide. I say to him, have I got egg on my face then? – something like that, and when he laughs I see that he's still just a boy and that I'm a man, even though a minute before it wasn't clear at all... [8, с. 103].

Alexa is still asleep. She lies in her bed like a girl in a fairy tale. In sleep she is very soft. She exudes something, a kind of mist, as though when she sleeps she sets aside her solidity and takes on the transmutable properties of light and liquid and air. Thomas doesn't want to dwell too much on his daughter's beauty. He looks at her but he can give no name to his looking, no motive. He would like an artist to paint her. It would be easier to look at a painting of Alexa than at Alexa herself... Her eyes are brown, tawny: in the half-light they seem rich with age, like mahogany. Their beauty is at once his and not his. He does not own them, yet they are within his possession [7, с. 5].

Кожен з героїв страждає від нереалізованості у власній сім'ї, проте жодному з них не вистачає рішучості розлучитися з дружиною. Обидва шукають вихід зі свого духовно-емоційного вакууму і знаходять його в мистецтві. Тому питання Томаса «What is art?» («Що таке мистецтво?»), яке він собі постійно ставить, не є випадковим. Намагаючись подолати кризу середнього віку, Томас захоплюється музикою та бере уроки гри на піаніно. Крім того, читаючи Алексі казки на ніч, батько сам поринає в світ фантазій, знаходить відповіді на питання, невіршені в реальному житті, відчуває сенс життя:

When he reads he feels as though he is flying through darkness, lit by the single bulb of Alexa's bedside lamp; he is unbodied, a soaring arrow, a force of pure narration. In her books he finds explanations for everything, for love and survival, struggle and pleasure, happiness and grief, for belief, for the shape and arc of life itself. The only thing that is never explained is reality... At some point, usually, he begins to weep. Unlike most of the people he knows, Thomas has never mislaid his ability to cry. They are clear, abundant tears that roll soundlessly down his cheeks as he reads. It is the stories that release them. Freed from reality, he weeps over the image of life [7, с. 8].

В Алана раптово пробуджується любов до живопису, яка виникає тоді, коли він відвідує художні галереї разом із сином. Мистецтво стає для персонажів своєрідним способом відійти від монотонного життя, на деякий час забути про нещасливі сімейні стосунки:

In the mornings he listens to music, to Bach or Shubert. He stands in the kitchen in his dressing gown... [7, с. 3].

It was an exhibition of Renaissance art, but as I say I didn't have a clue, I just went round and looked at things and kept getting this feeling of another side of life. You could say it was a call [8, с. 104].

Результатом ескапізму героїв, їх повного розчинення в своїх захопленнях є подальше віддалення від членів родини. Це зумовлюється також і тим, що Томас стикається зі скепсисом й нерозумінням з боку батьків та братів, а Алан зустрічає іншу жінку та закохується в неї:

The significance of that moment, of her words and her look and the swinging door, seemed to reach right down to the root of my life. I felt that my whole existence was the frame for that moment... What's funny is that I never felt I was being unfaithful to Sally, even when I actually was. Gerte was better than Sally; it was as simple as that [8, 104-105].

Асиметрична ситуація в сім'ї, яка свідчить про домінування жінки, а також інтелектуальна або духовна несумісність чоловіка та дружини по-різному впливають на головних персонажів. Томас не збирається щось змінювати, навпаки, дає можливість Тоні самореалізуватися в кар'єрі:

'It won't always be like this,' Tonie says. 'I'll get quicker. I have to read everything four times. I have to suck up to everyone.'

'We're all right. Do what you need to do' [7, с. 11].

Цікавим є те, що Томас підкорюється дружині навіть в інтимному житті:

She puts out her hand and touches the skin of Thomas's neck, his back, his taut rounded shoulder. He wakes up. She feels it, the vibration of life under her hand. He turns to her, mouth slightly open, eyes shut. He obeys her [7, с. 13].

Алан теж підкорюється жінці, але не дружині, а коханці. Перед ним постає проблема вибору. З одного боку, він хоче поїхати назавжди з коханою в Германію, а з іншого – не може залишити сина, зробити те, що вимагає від нього Герта.

It's him or me, that's how she put it in the end. If you loved me, you would give him up. Then I would believe that you loved me. She was going back to Germany. Can't I bring him too, I said. If you did I would never know, she said, who you loved more. That's what love is like, when there are no facts [8, с. 106].

Спостерігаємо, що коханим жінкам Томаса і Алана подобається домінувати, вони усвідомлюють себе більш значущими, привабливими за рахунок підкорення чоловіків:

The desire is this: to find him, to use him, to make him respond. It is the only way that she can possess him, as the musician possesses the instrument, and though it feels like youth again it is not, not at all... After Alexa was born she was neither instrument nor performer but creator... [7, с. 13].

I thought it signified something, but now I realize it was a careless, idle gesture, a throwaway remark that I failed somehow to consign to the dustbin. Gerte hadn't yet seen anything in me that she wanted. I hadn't yet roused in her the desire to win, to possess... At the pub she asked me a lot of questions, in the way people do who are bored. I told her things; eventually I told her about Ian. I remember her face, as if something had suddenly caught her eye, something beautiful and rare, something valuable [8, с. 105].

Розглянемо нарративні засоби, які використовує автор. В оповіданні «After Caravaggio's Sacrifice of Isaac» це поєднання інстанцій автора і наратора, розповідь від першої особи, внутрішній монолог. Необхідно враховувати, що автор оповідання – жінка, тому Алан має деякі характерні жіночі якості – емоційність, вразливість, нерозривний зв'язок з дитиною, залежність від коханої людини. В основі роману «The Bradshaw Variations» – гетеродієгетичний тип оповіді, при якому розповідь ведеться від третьої особи. Сама авторка виступає стороннім спостерігачем. У романі представлені

численні художні деталі, поєднання «трагічного» і «комічного».

Аналіз обох творів дає змогу визначити спільний гендерно маркований нарративний засіб – використання авторкою принципу аналогії та контрасту, який реалізується в широкому сенсі через образи антиномії та у вузькому – через стилістичні прийоми.

Так, Алан порівнює дружину в її досить байдужому відношенні до сина зі своєю матір'ю, яка випадково забула його, Алана, в автобусі, коли він був малим. Коханка Герта, викладач художнього мистецтва, є повною протилежністю Саллі. З Гертою Алан відчуває себе справжнім чоловіком, оскільки вона цікавиться ним як особистістю і поділяє його захоплення живописом. Серед стилістичних прийомів можна виділити алюзію сюжету з біблійською притчею, а також порівняння, метафори, за допомогою яких Алан ототожнює Герту з прекрасними картинами, привидом, а себе – із спокійним ставком, який сколихнули, кинувши камінь, або чутливим божевільним компасом, який реагував на все, що говорила чи робила Герта.

Принцип контрасту виявляється в різних ставленнях головного героя до оточуючого світу під впливом сина та коханки. Так, любов до Яна є для Алана мостом у інший, прекрасніший, світ, а кохання до Герти змушує його соромитися Саллі, власного будинку, сім'ї, друзів, тем, на які вони розмовляли, усього, крім Яна. Повернувшись у сім'ю, Алан усвідомлює, наскільки жорстоким і безсердечним було ставлення Герти до нього.

Томас Бредшоу порівнює дружину з їх квартиранткою Ольгою. Його забавляє, наскільки ці дві жінки несхожі у всьому – діях, звичках, вподобаннях, манері спілкування тощо:

At seven thirty Tonie comes down and Olga goes up. Olga has a cleaning job at the hospital: her shift starts at eight. Tonie gets the seven-fifty train. It interests Thomas to see that while Olga's priority is food, Tonie gives precedence to her appearance. She stays upstairs until the last possible minute, while Olga sits at the table for half an hour or more in her dressing gown, working at her mug and bowl. Upstairs doors bang, taps run, Tonie's footsteps stalk to and fro. Olga gets up and slowly carries her dishes to the sink, her slippers dragging and hissing across the floor, and reties her dressing-gown cord before beginning her unhurried ascent to her room. Sometimes she and Tonie pass on the stairs and Tonie says, 'Hi, Olga,' in a voice that is half whisper, very deep and throaty, very exotic and distraught, as though she has just disentangled herself from a situation that is too complex and passionate to explain. 'Hello!' Olga replies, cheerful as a trumpet [8, с. 3].

У романі «The Bradshaw Variations», звертаємо увагу на ідентифікацію Томаса з черговим по станції, коли він, приготувавши сніданок, чекає дружину на кухні, а Тоні – із потягом, який прибуває та відправляється чітко за розкладом:

He is waiting for Tonie to come down, as the platform guard waits for the London train to come through. Tonie's appearances in the kitchen are brief. Like the train she stops, disgorging activity, and then departs again. It is a matter of minutes, but he needs to be ready [8, с. 3].

Також Томас порівнює дружину із солдатом, а себе з шеф-кухарем. Кімнати на верхньому поверсі здаються йому світлими, тихими, затишним, а кухня – темною та гучною, проте, чоловік є більш задоволеним та щасливим саме тут, у ролі кухаря, оскільки усвідомлює власну значущість.

Коли Тоні бачить Томаса на кухні ввечері, він здається їй смішним, безглуздим у фартуху, готуючи для неї їжу. Вона порівнює його зі сором'язливою юною дівчиною. Раптом у Тоні виникає ставлення до чоловіка як до брата, і це відкриття діє на неї як відро холодної води на голову. Проте, коли Тоні бачить Томаса у вітальні в одязі, який підкреслює його чоловічу привабливість, він здається їй незнайомцем, а у спальні,

невидимий у темряві, – прекрасним музичним інструментом, і це пробуджує в ній романтичні почуття до власного чоловіка.

Таким чином, аналіз творів Р. Каск свідчить про недостатню сформованість гендерної ідентичності головних героїв, якій притаманна нехарактерна роль в сім'ї, пасивна позиція по відношенню до жінок, відхід від реального життя в світ мистецтва, фантазій. Ціннісні орієнтації персонажів відбивають їх прагнення гармонійно поєднати роль чоловіка, батька та водночас самореалізуватися в іншій діяльності. Для наративних структур романів характерними є паралелізм, лінійна або кільцева композиція. Виявлено спільний гендерно маркований наративний засіб обох творів – використання принципу аналогії та контрасту, який реалізується через образи антиномії та стилістичні прийоми (алюзію, порівняння, метафори, художні деталі).

Перспективами подальших розвідок у цьому напрямі є вивчення питань соціальної та професійної ідентичностей на матеріалі творів Р. Каск.

Список використаної літератури

1. Бондаревська І. О. Психологічні особливості гендерної ідентичності жінок – майбутніх менеджерів : автореф. дис. канд. психол. наук : 19.00.10 / І. О. Бондаревська ; Інститут психології ім. Г. С. Костюка АПН України. – К., 2009. – 20 с.
2. Варикаша М. М. Гендерний дискурс у літературі non-fiction (на матеріалі щоденників письменників першої половини ХХ століття) : автореф. дис. канд. філол. наук : 10.01.06 / М. М. Варикаша ; Нац. акад. наук України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. – К., 2009. – 20 с.
3. Сизова О. Ф. Особливості відтворення в перекладі гендерної ідентичності суб'єкта жіночого поетичного дискурсу (на матеріалі англійських перекладів з української) : автореф. дис. канд. філол. наук : 10.02.16 / О. Ф. Сизова; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 2007. – 20 с.
4. Соколова Н. В. Вербалізація сексуальності як складової жіночої ідентичності / Н. В. Соколова // Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. – Харків : Константа, 2005. – № 649. – С. 56-59.
5. Магнес І. О. Соціальні ситуації сквозь призму нарратива : женские и мужские персонажи / І. О. Магнес // Диалектика текста. – Том II. – СПб : Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2003. – С. 176-193.
6. Appignanesi L. Aftermath : On Marriage and Separation by Rachel Cusk : review [Електронний ресурс] / L. Appignanesi // The Telegraph. – 2012. – Режим доступу: <http://www.telegraph.co.uk/culture/books/bookreviews/9115603/Aftermath-On-Marriage-and-Separation-by-Rachel-Cusk-review.html>. – Назва з екрану.
7. Cusk R. The Bradshaw Variations / R. Cusk. – London : Faber and Faber, 2009. – 259 p.
8. Granta 81: Best of Young British Novelists 2003 / [ed. I. Jack]. – London : Granta Books, 2003. – P. 103-106.
9. Holcombe G. A Dispassionate Look Into the Lives of Five British Women [Електронний ресурс] / G. Holcombe // The California Literary Review. – 2007. – Режим доступу : <http://calitreview.com/253>. – Назва з екрану.
10. Kellaway K. Mother's Ruin [Електронний ресурс] / K. Kellaway // The Guardian. – 2001. – Режим доступу : <http://www.guardian.co.uk/books/2001/sep/09/biography.features>. – Назва з екрану.
11. Lasdun J. Disparate housewives [Електронний ресурс] / J. Lasdun // The Guardian. – 2006. – Режим доступу :

<http://www.guardian.co.uk/books/2006/sep/16/featuresreviews.guardianreview>. – Назва з екрану.

12. Shechner T. Gender Identity Disorder : A Literature Review from a Developmental Perspective / T. Shechner // Israel Journal of Psychiatry and Related Sciences. – Vol. 47 – N 2. – 2010. – P. 132-138.

Стаття надійшла до редакції 28 березня 2013 р.

N. V. Marakhovska

THE PROBLEM OF MALE GENDER IDENTITY IN THE SYSTEM OF FAMILY RELATIONSHIPS ON THE BASIS OF RACHEL CUSK'S WORKS

The article is devoted to investigating male gender identity in the system of family relationships on the basis of Rachel Cusk's «After Caravaggio's Sacrifice of Isaac» and «The Bradshaw Variations». It has been defined that gender identity of the main characters is revealed through the system of value orientations (family bonds, meeting emotional and spiritual needs, financial support of the family, dominance). The peculiarities of narrative structures of the texts have been considered, the comparative analysis of protagonists' images has been carried out, gender marked narrative means have been singled out.

Keywords: gender identity, text, character, narrative structure, narrative means.

УДК 821.161.2–143

I. В. Мельничук

МІФОЛОГЕМА РОДУ ЯК ФОРМА ВИРАЖЕННЯ АВТОРСЬКОЇ СВІДОМОСТІ У ПОЕЗІЇ ГАННИ ЧУБАЧ

У статті розглядається специфіка творення та функціонування міфологеми роду у поетичній творчості Ганни Чубач. Увага приділяється основним складовим міфологеми роду, якими тут постають материнський міф, батьківський міф, дитячий міф і власне міф роду як безперервного ланцюга поколінь, що дублює структурну схему «минуле – теперішнє – майбутнє».

Ключові слова: міф, міфологема роду, дитячий міф.

Родові первні завжди посідали центральне місце у давній культурі, давньому соціумі, де усі життєві реалії наділялися родовою подобою. Формула родового життя – «предки-нащадки-предки-нащадки» – в ідеалі позначає безсмертя роду, яке розумілося не абстрактно, а як щось довготривале. Міфологема безсмертя роду трансформується у міфологему обожнювання роду, оскільки божества є безсмертними. У формулі родового життя предки важливіші за нащадків, предки – перші, ті, хто йде попереду, є майже невразливими: живу людину можна вбити, а мертвого – не вб'єш. Проте абсолютно невразливим поставав предок, а з ним і весь рід, якщо перший позиціонувався як божество.

Українцям, на думку багатьох дослідників, властива така психологічна риса, як інтровертованість, яка проявляється у втечі в різних формах від зовнішнього світу на самоту – в ідеалізований, вигаданий міфічний світ, де можна почувати себе цілком природно. Саме тому в українському суспільстві – родина, найближча громада відігравали провідну роль і мали особливу цінність.

Свідомість роду – одна з найбільших цінностей нації. Вона є генетичною пам'яттю, здатною через десятиліття і навіть століття відродити традиційні національні

господарські, адміністративні, політичні, військові структури, які з певних причин зовнішнього характеру перестали існувати. Тільки неповторність власної природи, духовності, традиції є гарантом її самозбереження, відтворення подальшої перспективи нації.

Рід розуміється поетом як важливий духовний контекст, первинне середовище, де повинно відбутися ствердження героя. Рід – важлива природна основа світу, на базі якої людина себе втілює, дістає сенс свого існування. Це згармонізований світ, до якого прагне ввійти людина через внутрішнє оновлення, відторгнувши все чуже. Тому **актуальною** у даному контексті бачиться спроба з'ясувати специфіку творення і функціонування міфологеми роду у поетичному просторі Ганни Чубач.

Метою дослідження є спроба встановити, яким чином відбувається творення авторського родового міфу, з'ясувати його складові і специфіку функціонування у текстуальній площині поезії Ганни Чубач. Отже, передбачається розв'язання таких **завдань**: опрацювати теоретичну складову з питань естетики та поетики міфу, побутування міфу в літературі; визначити основні концепти, образи-архетипи, за допомогою яких автор розгортає міф роду, визначаючи у ньому власне місце.

Міфологема роду у поетичній творчості Ганни Чубач становить собою багатокомпонентну і поліфункціональну одиницю, визначаючи, в першу чергу, сенс існування ліричної героїні, вписуючи її у міфологічну картину світу, творячи міф власного «Я». Очевидними складовими міфологеми роду вбачаються: материнський міф, батьківський міф, власне міф роду як безперервної низки поколінь, який дублює структурну схему «минуле – теперішнє – майбутнє».

Поетичний цикл «Родинний триптих» (зб. «Листя в криниці», 1984) являє собою своєрідну сімейну легенду. Очевидним є домінування у творі епічної складової. Перша частина триптиху розповідає про батькову молодшу сестру Ганнусю – добру, чисту, світлу дівчину, яка «любила кожну квітку серед трав», була «співуча і розумна». Ганна була єдиною відрадою брата-скрипаля, тому так гостро сприймає він передчасну смерть сестри від невідомої хвороби: В сімнадцять літ, / Неначе свічка, – згасла. / Ридала скрипка на семи вітрах, / І став скрипаль сивіти передчасно [1, с. 20].

Несподівана смерть юної чистої істоти надає оповіді містичного характеру. Горе підкосило скрипаля, повернути його до життя змогло тільки кохання. Зустріч з коханою була рокована долею: «Пливли вінки купальські по воді.../ Зустрів кохану – / І душа воскресла» [1, с. 20]. Проте щастя молодих дуже швидко перервала війна, і «хлопці-скрипалі / Вже «кроком руш!»/ Ідуть в село сусіднє» [1, с. 21]. Окремо слід звернути увагу на функціонування у другій частині триптиху концептів стежки і поля. Концепт стежки прочитується як людські життя, не одне з яких було знівечене війною: «І не стежки вриваються – життя» [1, с. 21]. Концепт поля цікавий своїм поєднанням з концептом жінки: «Вагітна жінка / Через поле бігла» [1, с. 21], утворюючи у такому поєднанні символічний образ Землі-Матері, що опинилася під загрозою деструктивних, танатичних сил. Для ліричної героїні, що спостерігає картину відправки на фронт «хлопців-скрипалів» та їх прощання з рідними ніби згори, «з пташиного польоту», всі вони – приречені, потенційно мертві: «Надійтеся, неказані слова, / Вона не знає, – що уже вдова...» [1, с. 21].

Третя частина триптиху оприявлює листи, отримані від батька з фронту. Усього лише два листи встигла отримати молода дружина. Щоб посилити ефект безпосередності сприйняття, авторка вдається до прийому цитування: «Нову колиску донечці купи / І не забудь веселої співати...», «Дивись мені – не дуже там журись...» [1, с. 21]. Останнім батьковим проханням, висловленим у листі, було назвати новонароджену доньку ім'ям улюбленої сестрички. Лірична героїня вважає це ім'я доленосним, ніби чиста, світла душа дівчини частково втілилась у ній самій,

знайшовши таким чином друге народження, віддавши немовляті усе найкраще, що мала в собі.

Часто у міфологічній системі народженню героя передують низка знамень природного і надприродного характеру, а власне народження супроводжується різного роду природними і космічними катаклізмами. За ідентичною схемою вибудовується і міф народження ліричної героїні. Суворий зимовий холод сковує рух життєвої енергії, щільні сувої білого снігу знищують останні іскри життя, все завмирає під крижаним подихом Білої Смерті, – тим більш незвичайним і знаковим виглядає народження ліричної героїні: Народилась зимою у страшні холоди, / І сльозою гіркою промерзаю завжди. / В голубих ополонках застигала вода, / Як несла похоронку удова молода. / Слід сніги замітали. І мовчало село. / – Як дитя? – Не спитали. Не до цього було [2, с. 172].

Проте така тріумфальна поява на світ під час явного сповільнення природних вітальних процесів вішувала ліричній героїні немалі випробування на життєвому шляху. Дійсно, «холод...голод...нестачі...» повоєнного дитинства ще довго будуть переслідувати дівчину у лихих, неспокійних сновидіннях. Свій специфічний статус вона визначає містичним «погробовка» – так називали дітей, що народилися по смерті батька («Погробовка», зб. «Небесна долина», 1993). Цей факт, а також те, що «зірка моя – / Зайнялась од Різдва» надихає ліричну героїню на мужність і терпіння, вона стійко переносить усі негаразди. Тут очевидно видається алюзія на євангелічні мотиви: чудесне народження, страждання і муки, жертвовність, і, врешті, смерть Сина Божого, який власним життям викупив людство з полону і рабства сил Зла, куди воно потрапило через гріхопадіння Адама та Єви. Поява на світ ліричної героїні напередодні Різдва, робить «небесним патроном» дівчинки самого Ісуса Христа, ім'я якого тлумачиться як Бог – «допомога», «спасіння», «спаситель», «захисник», «покровитель», таким чином набуває підґрунтя її віра у вищу справедливість, у те, що слабкий і убогий буде захищений, а його кривдник – неминуче покараний:

Бо світ хоч жорстокий,
Та мудрістю – вічний.
І як би не гірко
Мені тут жилось,
Заступиться небо –
Засвітиться зірка.
За кривду сирітську
Обпалить когось [3, с. 310].

Обов'язковою складовою міфологеми роду у поетичному просторі Ганни Чубач бачиться дитячий міф. Дочка Оксана виступає спадкоємицею творчих здібностей ліричної героїні. У поезії «Повернута радість» (зб. «Небесна долина», 1993), присвяченій Оксані Чубачівні, в одній текстуальній площині авторка контамінує в єдиний образ постаті матері і доньки, в образ дівчинки, що «малює калину. / Малює надійно / Малою рукою / Усе, що розмито / Гіркою сльозою» [3, с. 326]. Малярський талант Оксани сприймається ліричною героїнею як реалізація власних, нерозкритих, але потенційно наявних творчих здібностей. Доньчин хист художниці мислиться як продовження творчого «Я» самої ліричної героїні, на що, до речі, вказує і обраний маляркою псевдонім – Чубачівна – похідний від материнського прізвища. Слід також звернути увагу на рослинну символіку поезії. Мале дівча малює Калину, яка здавна вважається деревом українського роду. Колись у давнину вона пов'язувалася з народженням Всесвіту, вогненної трійці: Сонця, Місяця і Зірки (повторення вже згаданої тріади «Чоловік – Жінка – Дитина», що являє собою матрицю родини). У міфосистемі виконує калина також і функцію дерева життя – світової вісі. А оскільки

ягоди калини червоні, то й стали вони символом крові та невмирущого роду: «У дівчинки нині щасливі хвилини:/ Уже її доня малює калину. // Усе, що розміто, / Усе, що забуто. / Аби Україні / З калиною бути» [3, с. 326]. Таким чином міфологему роду у тексті кодовано двічі – через рослинний концепт Калини та зв'язок поколінь, сформований взаємопов'язаними концептами Матері і Дочки.

Поезія «Моя дочка малює жовтий лист» (зб. «Небесна долина», 1993) репрезентує маленьку майстриню в сакральному акті творіння. Дівчинка малює жовте листя всупереч материнським пересторогам, що «Осіньне листя не приносить щастя!» та рекомендаціям зображувати природу, що живе і буяє, а не вмирає невблаганно: «Ти намалюй листочок-зеленець, / Червону квітку чи бутон рожевий» [3, с. 176]. Проте в сакральному акті творення зупиняється час, тріумфують фарби під пензлем мисткині: осіннє листя на полотні молодій художниці не виглядає як таке, що мусить неминуче вмерти, воно живе: «Листок цвіте, а не осінню в'яне», «Тремтить листок на білім полотні. / Для нього більше осені немає!» [3, с. 176]. Це означає, що дівчинці вдалося осягнути природу речей, отримавши тим самим владу над часом і смертю, і саме це робить її дорослою над свій вік:

Моя дитино, ким тобі дано
Побачить в листі душу полум'яну?
Відкрити світ задуманих тонів,
Збагнуть тривогу осені чужої.
Моя дитино, хто тобі посмів
Віддати свої дорослі неспокої? [3, с. 176]

Характерно, що у залученому у поетичний простір дитячого міфу тексті концепт Листка прочитується як складова світового дерева життя, дерева роду, Оксана – наймолодша представниця роду, втілення його майбутнього кодується у текстуальній площині дитячого міфу як Листок: «А в полі листкова рідня / Закохано квіти гойдає. / Вазонної долі не знає» [2, с. 156]. Вищезазначена цитата належить поетичному доробку Оксани Чубачівни і інтертекстуально присутня у поетичному просторі Ганни Чубач як атрибутований епіграф поезії «Вазонна доля» (зб. «Дзвінка ріка», 2000). «Вазонна доля» – рефлексія непростих стосунків ліричної героїні з дочкою, які певною мірою повторюють її стосунки з власною матір'ю Софією, вкладаючись у канву міфу про Деметру та Персефону. Сама Оксана яскрава, весела, сміхотлива, дзвінкоголоса чудодівчина з великими очима-зірками: «Дочка сміється. / В голосі дзвінкім / її весна незаймана співає» [3, с.176]; «Доня сміється. / Очі – як зорі» [3, с. 176]; «А сьогодні у донечки світ / Розпогодився з самого ранку. / Розсипає дзвіночками сміх» [4, с. 109]. Вона – архетип пустотливої, життєрадісної Персефони, втіленої юності і весняної жаги життя: «Вже її проліскова весна / Серед світу бентежно запахла», «Значить буде шуміти весна! / Свято щастя нового воскресне. / І стає моя мудрість тісна / Для її нецілованих весен» [4, с. 109]. Проте доросла Оксана, як і колись лірична героїня, перебуває у розлуці з матір'ю. Між матір'ю і дочкою розгортається міфологічний простір: «За морем – гори/ І чужа земля» [5, с. 154], «Високий обрій – / За горою спить. // Шумить земля / Деревами нічними. / Порожнім гніздам сняться голоси» [6, с. 165]. Тут міфологічні просторові концепти – «за горою», «за морем» – прочитуються як інший, «той» світ, потойбіччя, ірй, відстань до якого можуть подолати тільки птахи. На крилі «залізного птаха» відлітає й Оксана:

Раніш лиш птахи
Покидали гнізда.
Тепер і діти
Вибрали маршрут.
Літак у небі –

Повернути пізно.

Думки і хмари –

Без вісти пливають [6, с. 171].

Як і Персефона, вона періодично повертається до матері, але замість веселої і сміхотливої дівчини приходять сумноока поважна чужинка (онім Оксана з грецької (ξένος; ξένα) прочитується як «чужинка», «гостя» – розлуку було закодовано ще в імені): «Моя дочка / Всміхається мені. / Легкий димок іронії / Не тане. / У неї очі – / Чорні та сумні: / Заморська гостя / З іменем – Оксана» [5, с. 153-154].

Повертаючись до тексту аналізованої поезії, слід зазначити, що «вазонна доля» Чубачівни потрактовується, в першу чергу, як відірваність від родового дерева – «листочок» було штучно пересаджено на інший, чужий ґрунт. виправдовуючи народне прислів'я «дівка – як верба: де не посадиш – прийметься», Оксана досить комфортно почувається «за горами» у чужій країні: «То квітне пахуча герань / З твоєї вазонної долі» [2, с. 156]. Проте невимовно болить ця розлука матері-Деметрі, будь-що намагається вона витягти Персефону з потойбіччя, як наслідок – з'являються орфічні мотиви: «А тільки почую тебе – / За голос чіпляюсь, за голос! / А він, як у скрипки струна, / Як в лісі тонка павутина. / Дитина моя голосна, / У цілому світі – єдина» [2, с. 156].

Міф про Деметру і Персефону репрезентує ідею парного жіночого божества, втіленого у постатях Матері і Доньки, характерний він і для української міфологічної системи. В давньослов'янському міфопросторі ідея парного жіночого божества реалізується у культурі Рожаниць. Про Богинь Рожаниць говорять, як правило, у множині. Однак сучасні вчені, обробивши численний археологічний, етнографічний, мовознавчий матеріал, звернувшись до спільнослов'янських пам'яток, дійшли висновку, що Рожаниць було дві: Мати і Дочка (Донька). Рожаниця-Мати пов'язувалася слов'янами з періодом літньої родючості, коли дозріває, наливається врожай. Цьому цілком відповідає образ зрілого материнства: давні слов'яни дали їй ім'я Лада (або Ладу). А Лада з'являється перед нами не просто Богинею літа, домашнього затишку і материнства, вона пов'язана ще і з загальним космічним законом.

Дочірнє божество представлене Лелею – Богинею весняних паростків, перших квітів, юної жіночності. Вважалося, що саме Леля піклується про сходи, що ледь проклюнулися – майбутній урожай. Лелю-Весну урочисто «закликали» – запрошували в гості, виходили зустрічати її з подарунками і частуванням.

На співвіднесеність у поетичному міфопросторі образу Оксани Чубачівни з архетипом дочірнього божества, уособленням весняного розквіту і вічної юності було вказано вище. Стосовно ліричної героїні, то її відповідність Деметрі-Рожаниці-Матері можна констатувати вже у перших поетичних збірках «Журавка» (1970) та «Жниця» (1974). Де вписана у ідеальний топос Рідного, країну вічного плідного літа, служить єднальною ланкою, пов'язуючи два основні елементи світобудови – землю і небо, впорядковуючи хаос необмеженого простору першобуття, наділяючи його іскрою Божественної енергії. Піклується про посіви невтомна Жниця: «Стоять в полях / Некошені хліба: / От-от жнива. / І я жнивам – потрібна» [7, с. 45]. Проте найбільшої відповідності архетипу Богині-Матері образ ліричної героїні набуває у диптиху «Під золотим крилом бджоли» (зб. «Відкрию таємницю», 1989). Осмислення життєвого шляху відбувається через внутрішній монолог ліричної героїні, потік якого диференціюється на голос жалю і голос розради. Материнство стало для неї і жалем і великим щастям, розрадою. Відчуття провини за те, що не приділила дочці стільки уваги, скільки, на її думку мала б приділити мати, поєднується в ліричної героїні з життєстверджуючими мотивами. Вона – володарка світу, створеного для радості,

любові, творчості, її світ простий і гармонійний, у ньому: «Роса – для трав. / Туман – для хмар. / Для матерів – кохані діти. / Бджолі – нектар. / Усе в цьому світі, щоб радіти» [7, с. 11]. І цей світ – вічний, бо на зміну Богині-Матері завжди приходять Богиня-Донька:

Мені зосталося немало:
Є цвіт і мед, є хліб святий,
Село із цвинтарем зеленим.
І є дочка, що все простить
І буде кращою за мене [7, с. 11].

Констатуємо відображення у мікрообразі матері національної моделі світу, Б. Олійник вловив одну із зворушливих рис сільських матерів – їхню особливу любов до хустинок, закорінену у давні традиції. Хустка здавна відігравала важливу оберегову, магічну функцію. Чи не через те так широко і значуще фігурує вона в українському весільному обряді, починаючи зі сватання, коли на знак згоди дівчина підносила старостам хустку на хлібі, хустку своєму нареченому, і закінчуючи покриванням молодої. Хустка, якою покривали молоду, зберігалася потім все життя. Чи не від цього і повір'я: хустка, якою матір вводить молодих до хати і виводить із хати під час весілля, мусить бути світлою, ясною. Цікавими з цього погляду видаються поезії Ганни Чубач «П'ять хустин» та «Хустка тернова» (зб. «Небесна долина», 1993), що утворюють єдине текстувальне поле.

Обидва твори відзначаються епічним, розповідним характером, подібною є і їх структура: осердям твору виступає спогад, обрамлений реальністю. У поезії «П'ять хустин» лірична героїня порядкує у сільській хаті, оскільки хвора мати перебуває у лікарні. Вона сушить на сонці п'ять хустин – «і нові, шовкові. / І старі, тернові», – які і виступають каталізатором спогадів. За кожною хусткою – своя історія, кожна пов'язана з певним життєвим етапом ліричної героїні:

- Хустка біла – нагадує про дитинство «Я іду до школи. / Я ще маленька» [3, с. 39];
- Хустка червона – палкі пориви юності, перші кроки у дорослому житті «Я спішу до міста. / Стукотять вагони» [3, с. 39];
- Хустка чорна – жалобна, вона нагадує про найтрагічніші події в житті, про втрату рідних і близьких «Мати – у лікарні. / Вітчима хоронять» [3, с. 39];
- Хустина з соняхом – подарунок матері ліричної героїні своїй онуці «Цю купила мати/ Для моєї доні» [3, с. 39];
- Хустина старенька – перейшла у спадок від бабусі до матері ліричної героїні «Цю моїй матері / Дарувала ненька» [3, с. 39]; четверта і п'ята хустини символізують зв'язок поколінь роду за жіночою лінією.

Ці хустки є *артефактами* жіночої долі роду «Кожна запирає / Доленьку жіночу» [3, с. 40]. У кожному ліричному героїнею вкладено сакральний сенс, кожна символізує елемент, які в сукупності і творять всю повноту і неповторність людського буття: «В білій – світ безмежний, / В чорній – смуток чорний. / В жовтій і червоній – / Радість неповторна» [3, с. 40]. Особливої значимості для ліричної героїні набуває остання «благенька» хустка, яка вселяє надію на невмирущість роду, на те, що наступна в поколінні також отримає хустку-оберіг, і разом з нею – досвід і мудрість минулих поколінь, стане берегинею роду:

А стара, благенька –
Веселить надію,
Що і я хустину
Залишить зумію.

Чи нову, шовкову.

Чи стару, тернову [3, с. 40].

Поезія «Хустка тернова» дублює структурну схему «реальність – спогад – реальність». Дочка у розмові з матір'ю цікавиться значенням слова «тернова». У намаганнях з'ясувати цікавій «малій морочці», що саме означає це слово, лірична героїня заглиблюється в роздуми, будується низка смислових асоціацій, яка поєднує терен, тернову хустку, тернову долю. Терен – колюче деревце чи кущ з невеличкими синіми ягодами, у народнопісенній традиції терен, вкритий квітками, стає символом нещасливого кохання «Цвіте терен, цвіте терен, листя опадає. / Хто в любові не знається, той горя не знає». Тернова хустка – фарбована ягодами у бордовий колір. Тернова доля – життєвий шлях, сповнений важких випробувань, саме про випробування, які випали на долю її родини і задумується лірична героїня: «Відповідаю – ніби зітхаю – / Долі тернової знак», «Доня не знає про те, / Скільки тернові бачили горя, / Як безнадійно терен цвіте»[3, с. 290]. З хусткою пов'язано три історії:

- У голодному 1933 році люди, щоб вижити, міняли речі на щось їстівне, тоді хустку обміняли «на жита відро».

- У голодному повоєнному 1946 році хустку обміняли на ліки для фізично і психологічно виснаженої матері.

- І лише третю хустку було використано за призначенням, і це стало у родині справжнім святом: «Я пам'ятаю той день. / Бабця – купили. / Мама – одили. / Я – доторкнулась лишень» [3, с. 291].

Між появою кожної з трьох хусток обов'язково стоїть важка робота: «Потім робили. / Хустку купили» [3, с. 290]. Хустина – своєрідний артефакт, який не дається просто так до рук, вона завжди захована на самісінькому дні найглибшої скрині, вона – «єдине добро». Хустка двічі рятує своїх володарок. Вперше – рятує життя: «З голоду пухне село. / Вже моя мати встати не годна – / Смерть опустила крило» [3, с. 290]. Вдруге – повертає до нормального життя молоду вдову: «Жити не просто / Після такої тяжкої війни. / Ходить і ходить непроханим гостем / Батько убитий у мамині сні» [3, с. 291].

Окремо слід звернути увагу на образ Бабці. Бабця постає як Матріарх роду, її відзначають стійкість, невразливість, величезна душевна сила, незламність, життєва мудрість і навіть певна винахідливість. Стара жінка ніколи не впадає у відчай, оскільки саме вона несе відповідальність за усіх членів родини, які знаходяться під її захистом і опікою. Її спокій – запорука їхньої душевної рівноваги, тому «Бабця не плачуть. / Тихо зітхають» ... і діють. Таким чином, можна стверджувати наявність архетипу троїстого божества: Бабця-Матріарх уособлює Минуле, Доня – диво-дівчина – «очі – як зорі» – втілене Майбутнє, їх пов'язує лірична героїня – Теперішнє (под. скандинавські норни – богині долі Урд, Верданді і Скульд, відповідно Минуле, Теперішнє і Майбутнє, втілені в образах жінок різного віку – старої, у розквіті віку і зовсім юної).

Усі ті випробування, що випали на долю звичайної української родини, змушують ліричну героїню зробити невтішний висновок:

Значенні інше не жди:

В нашому роді,

В нашім народі

Доля і хустка –

Тернові завжди! [3, с. 291]

Найбільш узагальненого звучання визначальні концепти роду набувають у поезії «Вічне» (зб. «Ожинові береги», 1977). Твір являє собою своєрідну програму – матрицю, за якою будується сакральний ланцюг роду. Основними складовими родоводу

виступають концепти Матері, Дочки, Онука. У зв'язку з цим варто повернутися до вже згаданого культу Рожаниць. Загальновідомо, що головним святом Роду і Рожаниць є осіннє свято першого врожаю. Восени святкується і День Різдва Богородиці, який на східнослов'янських теренах вважався святом врожаю, святом завершення найголовнішого циклу землеробських робіт. Жнива закінчено, хліб – у засіках, врожай остаточно відомий. Саме аграрний характер свята і визначав склад страв на рожаничних трапезах: хліб, каші з різних круп, сир і хмільний мед. Удруге Рожаниць вшановували на Різдво Христове (після 25 грудня). Ці збіги язичницьких свят з християнськими пояснюються не тільки цілком зрозумілими і дуже давніми уявленнями про необхідність дякувати богам за врожай і про зимове сонцестояння як переломний момент зими, але і тим, що в обох випадках у християнській міфології діють «Рожаниці» – богині, що народжують. У першому випадку – це Ганна, що народила Марію, а в другому – Марія, яка народила Ісуса. Християнські персонажі легко прийшли у відповідність з давніми язичницькими. Таким чином маємо наступну структурну схему: «Рожаниця-Мати = Ганна = Мати – Рожаниця-Дочка = Марія = Дочка – Ісус Христос = Онука». Мати постає як богиня-покровителька посівів, відповідальна за вегетацію рослин: «Скородили мати грядку / Навесні. / Та й сіяла мати квіти / Навесні» [8, с. 50]. Процес висівання квіток спрямований також на помноження природної краси світу. Смерть божества, яке виконало свою функцію – позбавлений трагізму природний відхід у вічність: «Насадила мати квітів / Та й пішла. / Та далеко, та навіки, / Як була...» [8, с. 50].

Проте на місце Матері приходять Дочка, тепер вона сіє квіти, а стежками життя впевнено біжить онук: «Тепер сіє квіти дочка. / Внук біжить. / Тупу-тупу – по рядочках. / Жити, жись!» [8, с. 50]. Мотив безсмертя роду тут реалізується через образ маленького хлопчика (онука), який стрімко біжить.

Отже, міфологема роду у поетичній творчості Ганни Чубач тлумачиться як багатокомпонентна. Вона визначає, насамперед, сенс існування самої ліричної героїні, вписуючи її у міфологічну картину світу, створюючи міф власного «Я». Основними складовими міфологеми роду є материнський міф, батьківський міф, дитячий міф і власне міф роду як безперервного ланцюга поколінь, дублюючий структурну схему «минуле – теперішнє – майбутнє».

Міф Роду, таким чином, узгоджується з концепцією «далекого бога» (deus otiosus): створивши світ і людину, бог-творець втрачає свою актуальність з власного бажання, передаючи владу над творінням богам-дітям. У нього нема культу, але він залишається тим, до кого можна звернутися, якщо всі інші боги залишилися байдужими до людей.

Список використаної літератури

1. Чубач Ганна Листя в криниці: Поезії / Г. Чубач. – К.: Молодь, 1977. – 87 с.
 2. Чубач Ганна Дзвінка ріка: Лірика / Г. Чубач. – К.: Університетське видавництво «Пульсари», 2000. – 223 с.
 3. Чубач Ганна Небесна долина: Вибрані поезії / Г. Чубач. – К.: Укр. письменник, 1993. – 367 с.
 4. Чубач Ганна Срібна шибка: Поезії / Г. Чубач. – К.: Молодь, 1981. – 119 с.
 5. Чубач Ганна Очі матері / Г. Чубач. – К.: Просвіта, 1996. – 192 с.
 6. Чубач Ганна Прозріння / Г. Чубач. – К.: В-во «Бібліотека Українця», 2001. – 212 с.
 7. Чубач Ганна Відкрию таємницю: Вірші та поема / Г. Чубач. – К.: Молодь, 1989. – 105 с.
 8. Чубач Ганна Ожинові береги. Поезії / Г. Чубач. – К.: Молодь, 1977. – 87 с.
- Стаття надійшла до редакції 30 березня 2013 р.

I. V. Melnychuk

**MYTH OF GENUS AS A FORM OF EXPRESSION OF THE AUTHOR'S
CONSCIOUSNESS IN THE POETRY OF GANNA CHUBACH**

The article examines the specifics of creation and functioning myths of the genus of poetry Ganna Chubach. focuses on the basic components myths of the genus: the mother myth, myth of father, the myth of children the myth of the genus as a chain of generations that follows the block diagram of the «past-present-future».

Keywords: *myths, myths of the genus, myth of children.*

УДК 821.161.2–3.09

Н. І. Назаренко

НАРАТИВНІ МОДЕЛІ МАЛОЇ ПРОЗИ В. С. МОЕМА

Статтю присвячено дослідженню наративних моделей, визначенню їх складових на матеріалі малої прози В. С. Моема, аналізу авторської наративної техніки. Здійснено наратологічний аналіз організації наративного дискурсу як форми художньої комунікації між наратором та реципієнтом та визначено різні типи наративних моделей на основі дистанціювання наратора від персонажів.

Ключові слова: *наративна модель, сюжетна схема, наратор, нарататор, наративні стратегії, гомодієгетична та гетеродієгетична форми нарації.*

Видатний представник світової реалістичної думки ХХ століття, англійський прозаїк, драматург, публіцист Вільям Сомерсет Моем (W. S. Maugham, 1874 – 1965) залишив такий творчий доробок, який своєю самобутністю і суперечливістю ще й сьогодні привертає увагу не тільки істориків літератури, критиків, істориків-дослідників його творчості, а й численну аудиторію прихильників як в англійському просторі, так і далеко за його межами.

У дослідженнях пострадянських літературознавців розглядається поетика переважно романів С. Моема (Н. Михальська, В. Скорошенко, М. Тугушева, Р. Чорній), п'єс (В. Паверман) і окремих оповідань (О. Бурцев, М. Злобіна, М. Комолова). Однак вивчення наративних особливостей циклу оповідань письменника, принципів авторської оповіді досі не ставало домінуючим науковим завданням, воно і буде взяте за мету нашого дослідження.

У зарубіжному літературознавстві інтерес до творчості Моема не згасає протягом усього ХХ століття (С. Маківер, Р. Олдінгтон, Дж. Брофі, Дж. Бікрофт), однак і в цих працях питання про своєрідність малої прози письменника залишається відкритим. Проведений нами аналіз робіт про поетику розповіді і художніх особливостей циклу оповідань Моема дозволяє зробити наступний висновок: більшість праць вітчизняних і зарубіжних теоретиків та істориків літератури присвячено дослідженню драматургії і романів, окремих аспектів малої прози, тоді як характер наративу оповідань комплексно не проаналізований, що обумовлює вибір заявленої теми.

Вивчення теорії оповіді стало життєвим ґрунтом українського літературознавства (дослідження В. Балдинюк, І. Бехти, І. Гижого, Р. Гром'яка, Т. Гундорової, М. Кодака, О. Капленко, Л. Козакової, М. Легкого, І. Папуші, В. Поліщука, М. Руденко, В. Сірук, В. Смілянської, О. Ткачука та ін.)

Актуальність теми дослідження зумовлена відсутністю наратологічного аналізу

малої прози В. С. Моема. Досі не розглянуто структури організації нарративного дискурсу як форми художньої комунікації між наратором та реципієнтом. Немає також досліджень формування тексту як наративу, дослідження нарративних моделей на матеріалі прози автора.

Дедалі частіше дослідниками застосовується наратологічний аналіз текстів, який передбачає комунікативне розуміння природи літератури, тобто авторську стратегію у виборі читача і текстуальних технологій. Зацікавлення дослідників стосується комунікативного аспекту породження тексту, що передбачає врахування різних інстанцій його комунікативних рівнів. Наратологія як літературознавча теорія ґрунтується на принципі поєднання у тексті подвійної подієвості: подій, про які оповідається, та події власне оповідання. Наратологічний аналіз сприяє глибшому розумінню оповідної стратегії та способу вираження світогляду письменників ХХ століття.

Моем розумів оповідання як «виклад однієї події матеріального або духовного порядку – переказ, якому можна надати драматичної єдності» [1, с. 498]. Відтак головна функція сюжету – направляти інтерес читача, а це, на думку письменника, є головним у літературній майстерності. Оскільки комунікативне ціле сюжету складається із елементарних сюжетних висловлювань, що побудовані на основі мотивно зумовлених фабульних подій, то дослідження наративу англійського письменника Сомерсета Моема шляхом мотивного аналізу дає підстави для науково виваженого і детально обґрунтованого тлумачення логіки сюжетної конструкції малої прози письменника.

У парадигмі будь-якого літературного твору завжди існує певне ядро домінуючих мотивів, які характеризуються надзвичайною багатозначністю і центральним положенням у кожному індивідуальному жанрі. Оскільки в основі епічного твору є відтворення певних подій, то мотив нарративного тексту повинен мати характер якоїсь акції. Відтак у творах малої прози В. С. Моема домінуючим є мотив зустрічі, який за своєю семантикою виконує функцію центрального ядра будь-якого твору автора. Завжди хтось з кимсь чи з чимось зустрічається. Причому ця зустріч стає в тексті тим рубіжним каменем, який спонукає всю послідовність подій чи роздумів перейти на рівень внутрішнього споглядання або переживання.

Мотиви зустрічі – розлуки, впізнавання – невпізнавання є часто вживаними і продуктивними складниками у плані сюжетотворення, випробуваними літераторами різних епох та й у різних жанроутвореннях. Наприклад, у вищезгаданій новелі «Щось людське» мотив зустрічі є вихідною точкою в розгортанні сюжету: це несподівана зустріч оповідача (гомодієгетичного наратора) з англійським дипломатом Гемфрі Керазерсом, який розкриває йому історію свого безнадійного кохання до красуні Бетті Уелдон-Бернс. Спостерігаємо тут також інтрадієгетичний тип наративу – наратор є свідком подій і додає свій коментар до характеристики персонажів. Він же виступає і наратором, уважно слухаючи сповідь Керазерса.

Практично в кожному випадку мотив зустрічі – розлуки найтіснішим чином пов'язаний з хронотопом дороги. «Значення хронотопу дороги, – пише М. Бахтін, – в літературі величезне: рідкісний твір обходиться без яких-небудь варіацій мотиву дороги, а багато творів прямо побудовані на хронотопі дороги та дорожніх зустрічей і пригод» [2, с. 248]. Творів Сомерсета Моема вищезазначена теза стосується безпосередньо, бо герої його творів часто перебувають у дорозі – від метрополії до колонії, від однієї колонії до іншої, від Лондона до іноземного міста. Природно, що пов'язані з хронотопом дороги зустрічі і пригоди відбуваються раптом, несподівано, випадково. І кожна зустріч приносить історію людського життя з його стражданнями, радощами, поневіряннями, мріями. Хронотоп дороги обумовлює переміщення героїв у просторі, його долання, розширення або обмеження.

Своєрідною вузловою віхою в мотиві зустрічі на дорозі в багатьох оповіданнях Моема є бар або кафе (ресторан), які за своєю суттю слугують місцями зустрічей різних людей. Так, в оповіданні «Щось людське» несподівана зустріч наратора і Керазерса відбувається у затишному ресторані римського готелю. У відомому оповіданні «Luncheon» («Сніданок») молодий оповідач-письменник (*alter ego* Моема) зустрічається зі своєю читачкою, прихильницею його таланту, у розкішному паризькому ресторані «Фойо», що коштувало йому чимало грошей, але при цьому збагатило його своєрідним життєвим досвідом. Дія оповідання «Жиголо та Жиголетта» відбувається у барі.

В оповіданні «Rain» («Дощ») зустріч доктора Макфейла та його дружини з подружжям місіонерів Девідсонів традиційно для Моема відбувається під час подорожі до Полінезії. Ця зустріч є зав'язкою подальшого розвитку сюжету, в основі якого лежить конфлікт між релігійним догматиком Девідсоном і повією Седі. Дистанція, на якій розмішується наратор від наратованих ситуацій, подій і персонажів, є дискурсивною, тобто передбачає наратування власними словами того, що персонаж сказав, або використання його власних слів. Звідси вся вага переноситься на інформацію, що передається з перспективи персонажа («внутрішня фокалізація» [3, с. 26]). А наратор функціонує як гетеродієгетичний, який не є частиною дієгезису, що він наратує, «не є персонажем ситуацій чи подій, про які розповідає» [3, с. 29]. Крізь його єдину свідомість пропущено художній світ тексту (однорідність свідомості). Це дає можливість схарактеризувати наратора «Дощу» як самосвідомого, здатного до розмірковувань і коментарів [3, с. 122], до гри-інтриги з нарататором, проте не ідентичного абстрактному автору. Читач бачить все, що відбувається, очима доктора Макфейла, який виступає гетеродієгетичним наратором – свідком подій. Погляд наратора презентує особливий художній світ твору – показ лицемірства релігійного фанатика-місіонера, конфлікт між реаліями звичайного життя і проповіддю християнського аскетизму. Насправді спостережливий наратор виголошує іншу, внутрішню, сутність ідеї твору: бути самим собою, а не носити облудну суспільну маску. Наратор імпліцитно акцентує увагу читача на внутрішніх протиріччях місіонера Девідсона, який стає жертвою свого догматизму і, не змігши перебороти спокуси, кінчає життя самогубством. Ці протиріччя відображені і в його зовнішності: «He was a silent, rather sullen man, and you felt that his affability was a duty that he imposed upon himself Christianly; he was by nature reserved and even morose. His appearance was singular. <...>. His dark eyes were large and tragic. <...>. But the most striking thing about him was the feeling he gave you of suppressed fire. It was impressive and vaguely troubling. He was not a man with whom any intimacy was possible» [4, с. 33]. Відтак під маскою побожного місіонера, як виявилось, криються звичайнісінькі людські прагнення, зумовлені самою природою. Різні текст і підтекст оповідання «Дощ» Моема передбачають не тенденційне прочитання і неповний збіг з реальністю, а інтерпретацію, пошук смислу, ефект «перевертання». Наратор оповідної структури цього твору функціонує як прихований гетеродієгетичний, адже не являється героєм ситуацій чи подій, про які розповідає. Наратор подає безпосередній погляд на події через психологію персонажів, зумовлюючи домінуючою тенденцією показу виділити внутрішню фокалізацію. Остання передбачає передачу інформації з перспективи героїв, тому персонажна наративна ситуація стає головною в художньому світі оповідання «Дощ».

Наратив у новелі «Mr. Know-All» («Містер-Який-Знає-Все») розгортається від першої особи. Крім того, що наратор у такому творі є учасником історії, він також наповнює весь наративний дискурс пафосом співпереживання. Зустріч оповідача і містера Келади, який, як здавалося, знав усе, відбувається знов-таки під час подорожі

на пароплаві. Гомодієгетичний наратор, який є безпосереднім свідком подій, майстерно створює атмосферу драматичного життєвого епізоду і дістається до глибин людського серця. Виявляється, що марнославний, себелюбний містер Келада здатен зрозуміти чужу біду і рятує репутацію жінки, оговорюючи себе. В художньому світі цієї новели очевидними стають, на наш погляд, дві основні тенденції. З одного боку, здійснювалося розгортання дискурсу з точки зору центрального наратора, через рецепцію якого модифікується і тонізується увесь викладений у творі матеріал. Силове поле такого наратора поширюється на всі конструктивні елементи викладу. Його позиція переважно фіксується у творі особливим типом ставлення до суб'єкта зображення, яке в літературознавстві називається ліричним. Отже, точка зору наратора переважно виявляється у пафосі твору. Те, що є хороше у житті, наратор намагається зобразити ще кращим, «огріти» теплом ідеалу, те, що є погане, – показати ще гіршим. Другою тенденцією, згідно з якою розгортався розвиток малої прози письменника взагалі, було занурення у внутрішній світ змальовуваних персонажів. Таким чином, здійснювалося наближення до об'єкта розповіді шляхом застосування в наративі точок зору відмінних від наратора персонажів. У сприйманні кожного з героїв навколишній світ відтворювався по-іншому. У такий спосіб вирішувалося два завдання: по-перше, досягався прогресивний рівень різносуб'єктної форми «об'єктивної розповіді», яка закладала основу в документальність авторської розповіді; по-друге, розгорталося знайомство із внутрішнім світом персонажа.

В оповіданні «Sanatorium» («Санаторій») мотив зустрічі набуває трагедійного підтексту. Зустріч головних героїв – майора Темплона і міс Айві Бішоп – відбувається у гірському санаторії, куди приїхали в надії вилікуватися від туберкульозу. Відчуваючи велике і світле кохання, вони вирішують покинути санаторій і насолодитися життям попри те, що обидва знають про досить швидкий та невідворотній фінал. Домінуючий конфлікт цього оповідання неоромантичний: між позитивними героями і драматичними обставинами. Звідси – основною темою є гуманність, що в середовищі людських цінностей розглядається у контексті морально-етичних проблем, які турбували і продовжують турбувати суспільство й людину. Просторова точка зору у творах малої прози Вільяма Сомерсета Моєма виражається по-різному, залежно від того, чи збігається, чи ні позиція зовнішнього наратора із перспективою персонажа. Характерною рисою для наративу цього оповідання є просторова точка зору наратора із нульовою фокалізацією, яка є розкиданою у вигляді тих чи інших описових штрихів по всій площині тексту. При цьому вона має форму послідовного опису і дуже часто зіставляється з позицією персонажів.

Оповідання «The Fall of Edward Barnard» («Падіння Едварда Барнарда») вперше було надруковано у збірці «The Trembling of a Leaf: little stories of the South Sea Islands». Відомо, що сюжетні колізії і характер головної дійової особи новели були через багато років переосмислені й розвинуті Моємом в романі «Вістря бритви» (1944). Починаючи з кінця XIX ст. в літературознавстві спостерігається тенденція «деперсоналізації» письменника [5, с. 13], що спричинила актуалізацію ролі персонажа, зокрема, його мовлення. Це певним чином вплинуло на поетику «Падіння Едварда Барнарда». Змістовий рівень твору репрезентує конгломерат ідей письменника, втілених у системі героїв.

Оповідний наративний текст (для якого обов'язковим є виклад історії (події) через наратора) вирізняється наявністю складної трьохрівневої комунікативної структури [6, с. 76]. Кожний з її рівнів комунікації передбачає дві сторони: відправника інформації (автора літературного твору) і отримувача повідомлення (адресата, реципієнта). Зв'язки цих сторін описуються різноманітними моделями, серед яких найоптимальнішою, очевидно, виявилася схема Вольфа Шміда. У 2003

році дослідник запропонував її удосконалений варіант порівняно з першим, заявленим ще 1973 року. Схема презентує три іпостасі авторської свідомості, присутні в оповідному тексті:

1) конкретний автор («реальна, історична особистість, створювач твору» [6, с. 41]);

2) абстрактний автор (імпліцитний, задум якого здійснюється в творі) презентує специфіку втілення авторського елемента в тексті [6, с. 42];

3) фіктивний наратор («...суб'єкт, неминуче наділений певними антропоморфними рисами мислення й мови» [6, с. 63-64]).

Вольф Шмід виділяє два способи зображення наратора:

1) експліцитний;

2) імпліцитний.

Перший спосіб «ґрунтується на самопрезентації наратора»: він може називатися на ім'я, описувати себе як оповідне «Я», розповідати історію свого життя, висловлювати власні думки. Зазначимо, що «експліцитне зображення є факультативним прийомом» (необов'язковим). Інший спосіб має обов'язковий (фундаментальний) характер [6, с. 66-68].

З'ясуємо специфіку зображення наратора в оповідній структурі оповідання «Падіння Едварда Барнарда». Як і в багатьох своїх оповіданнях, В. С. Моем зробив заголовок цієї новели багатозначним і водночас невизначеним. Він дуже ретельно і скрупульозно підходить до підбору заголовків для своїх творів. Цей факт допомагає нам повніше усвідомити суть того, що відбувається і побачити мововських героїв у так званому «саморозвитку» на тлі сформованих обставин. Автор починає розповідь не з історії головного героя, як зазвичай, а з історії персонажа другого плану – друга Едварда – Бейтмена Хантера, через сприйняття якого постає незвичайна ситуація і роль у ній головного героя, тобто відбувається гетеродієгетичний тип оповіді. Також знаходимо тут класичний лінійний тип наративної структури, яка характеризується послідовністю, логічністю подій, зумовлених причинно-наслідковими, хронологічними зв'язками, коли сюжет і фабула односпрямовані. Важливу роль грає елемент ретроспекції – спомини Хантера про події, свідком яких він був на Таїті.

Хантер виявляється своєрідним «посередником» між історією, розказаною С. Моемом і читачем-реципієнтом. Він виконує функцію «підказки», яка згодом допоможе виявити суть того, що відбувається. Через погляд Хантера, який найчастіше контрастує з тим, як оцінює те читач, відтворюється все розмаїття соціально-психологічних зв'язків, що зумовили головний конфлікт. Така форма розповіді – через «посередника», створює інтригуючий характер розповіді, в основі якого – здогадки, недомовки, напружений процес розгадування складних обставин. «Недомовки» наратора про події викликають у читачів запитання і змушують вже на початку вчитуватися в твір. Наратив розгортається за принципом *внутрішньої фокалізації*: оповідна перспектива змінюється залежно від того, на кого спрямований погляд наратора (оповідача). Це особливо помітно в *акторіальному типі гетеродієгетичної оповіді* (Хантер – учасник подій). У композиційній структурі оповідання «Падіння Едварда Барнарда» ті чи інші події викладаються з різних точок висвітлення, у різних планах, що, з одного боку, посилює переконливу правдоподібність відтворюваних подій, а з другого – стає стимулом до розгортання психологічного аналізу.

В оповіданні «Падіння Едварда Барнарда» автор відходить у минуле стосунків героїв. Це ще один складний хід розповіді Сомерсета Моема, який прагне психологізувати ситуацію, знайти витоки, мотиви поведінки людини. Логічно вибудовані відносини – любов Едварда і Ізабелли і бажання нареченого досягти гідного матеріального стану – все не узгоджується з тим, що відбувається далі. Все рідше

приходять листи Едварда здалеку і з кожним разом стає загадковіше те, про що він пише, – про все, але не про свою любов, не про прагнення повернутися додому.

Побудова оповіді визначається мотивом пошуків головного героя, але не скарбу або розгадки таємниці, як у Стівенсона, а виявлення свого «я», пошуків шляхів самореалізації.

Тяжіння Едварда Барнарда до природного, справжнього, що виявляється абсолютно відмінним тому світу, де він перебував всі ці роки, виявляється сильніше колишнього. Едвард починає жити на дикому острові – «околиці імперії» – так, як бажала його душа тепер: «We know that it will profit a man little if he gain the whole world and lose his sole. I think I have won mine» [4, с. 209]. Він навіть і не підозрював у Чикаго, що хоче жити інакше. На нашу думку, це відкриття в собі самому так захопило головного героя в полон і вразило його, що він навіть сам не міг повірити в те, що він щасливий і живе так, як бажав його внутрішній стан. Тут суспільство не диктує свої закони моралі, не нав'язує свої єдині і непохитні норми і правила. На острові кожен живе, підкоряючись своєму заклику серця, природному для людини бажанню бути самим собою, а не здаватися таким, яким тебе хочуть бачити інші. Розгадка того, що трапилося з Едвардом – «раптово», але психологічно підготовлена усім попереднім оповіданням. Очікування чогось незвичайного і страшного вже поселяється і в свідомості читача, і в свідомості Хантера, який відправляється до свого друга, щоб самому особисто знайти всі пояснення. Його пропозиції про причини укладаються в логічні рамки розсудливої людини. Спочатку, побачивши Барнарда, Бейтмен приходиться в подив. Він бачить його за «неблагородною» і «негідною» для джентльмена роботою. У свідомості Бейтмена не вкладається те, як його друг працює простим продавцем у крамниці і обслуговує місцевих жителів. Адже це так низько і огидно знаходитися в одному суспільстві з тубільцями!

Істинне і неправдиве виявляє себе на лоні екзотичної дикої природи. Те, що вважалося «істинним» на Батьківщині героїв, виявляється хибним. На острові Хантеру нестерпно важко зберігати роль джентльмена – представника цивілізації. Єдиний шлях для Хантера – це покинути острів. Він біжить з острова на Батьківщину, тому бути викритим він не бажав і він переляканий всім, що з ним починає відбуватися. Хантер дійсно був вражений красою острова та модусом життя, яке йому відкрилося: «Below them coconut trees tumbled down steeply to the lagoon, and the lagoon in the evening light had the colour, tender and varied of a dove's breast. Then, beyond, you saw the vast calmness of the Pacific and twenty miles away, airy and unsubstantial like the fabric of a poet's fance, the unimaginable beauty of the island which is called Murea. It was all so lovely that Bateman stood abshed» [4, с. 194]. Він здійснює втечу, як герой в оповіданні Моема «Маска джентльмена» містер Форестер, який свідомо вчинив стрибок в полум'я пожежі, щоб загинути як «джентльмен». Хантер вибирає самий безпечний шлях – залишити острів і тим самим врятувати себе і свою репутацію. На наш погляд, його шлях рівносильний вибору містера Форестера зі згаданого вище оповідання.

У наративній моделі цього оповідання Моема опис не подається з позиції всевідаючого наратора, він завжди співвідноситься, коригується з психологічною точкою зору персонажа: спостерігаємо зіставлення аж трьох точок зору: Барнарда, Хантера та Ізабелі. У внутрішній подієвій структурі Хантер виступає як наратор, а Ізабела – як нарататор, який сприймає інформацію відносно протагоніста твору, який є відсутнім у цій ситуації. Відносно зовнішньої структури, то зазначимо, що екстрадієгетичний наратор постає обмеженим у рамках просторової організації художньої картини світу, оскільки він зображує два протилежні топоси – стандартизованого Заходу та вільного від норм та обмежень Таїті

Наративний тип оповідання «Jane» («Джейн») є традиційним для Моема: лінійна

структура оповіді з несподіваним, але ретельно підготовленим фіналом. Поступово розгортається гомодієгетична нарація – оповідь від першої особи, де наратор є безпосереднім свідком зображуваних подій. В цій новелі також мотив зустрічі є сюжетотворчим чинником: «I remember very well the occasion on which I first saw Jane Fowler. It is indeed only because the details of the glimpse I had of her then are so clear that I trust my recollection at all, for, looking back, I must confess that I find it hard to believe that it has not played me a fantastic trick» [4, с. 316]. Таким чином наратор заінтриговує читача і проковує його цікавість. Скромна і немолода місіс Фаулер, до якої її лондонська родичка ставиться з ледь прихованою зневагою, перетворюється у красиву й екстравагантну жінку з неперевершеним почуттям гумору. Вона стає душою світського товариства Лондона. Всі ці якості були в ній і раніше, коли вона жила в провінції, але ніхто не звертав на неї особливої уваги: «I'd said the same things for thirty years and no one ever saw anything to laugh at. I thought it must be my clothes or my bobbed hair or my eyeglass. Then I discovered it was because I spoke the truth» [4, с. 350]. Знадобився Пігмаліон, щоб розкрити світу цінні людські якості цієї жінки. Ним став молодший за неї архітектор Гілберт. Проживши з ним у шлюбі кілька років, Джейн виходить заміж за адмірала, який пасує їй і за віком, і за уподобаннями. Гілберт невтішний, але добродушна Джейн планує одружити його з племінницею свого чоловіка. Це й стає несподіваним фіналом оповідання. Іронічний наратор, передаючи в останніх рядках її розмову з поважною лондонською пані, так завершує свою розповідь про цю незвичну жінку: «Perhaps you don't know the truth when you see it, Marion dear, – she answered in her mild good-natured way. It certainly gave her the last word. I felt that Jane would always have the last word. She *was* priceless» [4, с. 351]. Провідна ідея, яку без зайвої дидактики та патетики доводить до читача наратор – егоцентризм, себелюбство та лицемірна мораль не дають людям можливості побачити, зрозуміти та оцінити своїх близьких.

Підсумовуючи наше дослідження, доходимо наступних висновків: у малій прозі Вільяма Сомерсета Моєма прагматика мотиву зустрічі визначається основним ідейно-тематичним контекстом внутрішнього світу людини в цілковито реалістичному контексті. Інколи спостерігається явище, коли мотив зустрічі виконує функцію своєрідного рубежу, бар'єру, переступивши через який, герої бачать протиставлення між ціннісними парадигмами. Іntenція вживання мотиву зустрічі у творах малої прози В. С. Моєма хитається між двома комунікативними компетенціями наратора: переконанням і розумінням, які стають визначальними чинниками наративної стратегії літературних жанрів: притчі та біографічного життєпису. Мотив зустрічі на дорозі (у подорожі) стає в оповіданнях англійського письменника вагомим чинником сюжетотворення.

В гомодієгетичному наративі малої прози В. С. Моєма («Джейн», «Щось людське», «Містер-Який-Знає-Все») відчутним є потяг до максимального відтворення індивідуальної позиції персонажа, то, відповідно, фразеологічну точку зору можна вважати формою вираження позиції персонажа. До того ж його наратив переважно розгортається засобами зовнішньої фокалізації, які передбачають діалог або пряме мовлення. Проте поряд з цим у рамках творів («Дош», «Падіння Едварда Барнарда», «Санаторій»), в яких використовується подвійна форма фокалізації, наратор вдається також до внутрішньої фокалізації фразеологічної перспективи персонажа, яка відтворюється за допомогою невластивого прямого мовлення. Для гомодієгетичного наративу малої прози В. С. Моєма більш властивою є форма «я-свідка», який, обираючи своїм об'єктом спостереження зовнішню реальність, відтворює історію життя іншого, представлену в реалістичному ракурсі.

Список використаної літератури

1. Моэм В. С. Подводя итоги / В. С. Моэм. – М.: ЭКСМО, 2003. – 544 с.
2. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: 1975. – С. 234-407.
3. Тмарченко Н. Д. Точка зрения персонажа и авторская позиция / Н. Д. Тмарченко. – М.: 2001. – 246 с.
4. Maugham W. S. Rain and Other Short Stories / W. S. Maugham. – Moscow: Progress Publishers, 1977. – 406 p.
5. Капленко О. Наратив як модель світу: структурна побудова і проєкція на художній текст / Оксана Капленко // Слово і час. – 2003. – № 11. – С. 10-16.
6. Шмид В. Нарратология / В. Шмид. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.

Стаття надійшла до редакції 28 березня 2013 р.

N. I. Nazarenko

NARRATIVE MODELS IN W.S. MAUGHAM'S SHORT STORIES

The article deals with the investigation of narrative models in W.S. Maugham's short stories and the analysis of author's technique. Narrative discourse as a form of artistic communication between the narrator and recipient was analyzed and various types of narrative models were defined.

Key words: *narrative model, plot scheme, narrator, narratator, narrative strategies, homodiegetic and heterodiegetic forms of narration.*

УДК 82.09:821.161.2"18/19"

М. А. Нестелєв

ІНТЕЛІГЕНЦІЯ І НАРОД У ПРОЗІ ВОЛОДИМИРА ЛЕОНТОВИЧА

У статті аналізуються особливості висвітлення проблеми лідера і маси в українській літературі часів декадансу на прикладі двох прозових творів В. Леонтовича. Окреслюється провідна тематика й проблематика творів письменника. Показана роль суїцидальних мотивів, що пояснюється актуалізацією автодеструктивних настроїв у прозі кінця XIX – початку XX століть.

Ключові слова: *декаданс, інтелігент, народ, самогубство, лідер.*

Володимир Леонтович (1866–1933) – відомий український письменник, критик, громадський діяч і політик порубіжжя XIX – XX століть. Його постать є знаковою в аспекті усвідомлення того факту, як у людини в цілому далекої від національно-визвольних змагань та ідеалів зароджується націотворче бажання. Навчаючись на юридичному факультеті Московського університету, В. Леонтович поступово перетворюється зі звичайного інтелігента-правника на національно свідомого інтелігента. Під впливом чоловіка його тітки В. Симиренка та загальної геополітичної ситуації часу В. Леонтович починає цікавитись українською ідеєю і згодом стає ревним її захисником й впроваджувачем. Він навіть фінансово допомагає заснуванню газети «Рада» (1906–1914) – «першого у Наддніпрянській Україні щоденного видання» [11, с. 34]. Цікавість до національних старожитностей також виявилась у його археологічній діяльності [4, с. 13]

Важливо, що свій художній шлях він розпочинає з перекладу українською мовою оповідання «Ліс шумить» В. Короленка [4, с. 11], українця (уродженця Житомира), що віддав перевагу російській культурі. В. Леонтович, зі складнощами, пов'язаними з браком гарного знання рідної мови, перекладаючи цей твір, і сам приходять до вироблення власного письменницького стилю. У 1881 році він друкує своє перше оповідання «Солдацький розрух» під псевдонімом В. Левенко. Літературознавець Н. Шумило зазначає, що творчість В. Леонтовича загалом сформувалась у натуралістичному напрямі [14, с. 207], а творчим кредо митця було: «підвищена відповідальність за достеменне художнє відтворення побаченого та пізнаного» [14, с. 207-208]. У 1900 році його збірка «Старе й нове» (яку він потім перевидав і доповнював декілька разів) вже засвідчила появу в українському письменстві самобутнього таланту. Загалом художня й критична спадщина В. Леонтовича, упорядкована його двоюрідною онукою О. Леонтович, складає 4 томи, видані у 2004–2006 роках.

Культурницьку й літературну діяльність В. Леонтовича досліджували О. Наконечна [5; 6], І. Старовойтенко [11], Ф. Погребенник [8; 9], Л. Кочевська, Н. Шумило [14], О. Леонтович [4] та ін., проте світоглядні принципи митця, формування як вірного й відданого сина свого народу, що знайшло відображення в його прозі, ще не ставало предметом літературознавчого зацікавлення. Це і визначає **актуальність** нашої розвідки, оскільки національне самовизначення автора, відбите у його текстах, є значущим фактором формування національної історії межі століть. Активна участь В. Леонтовича в багатьох починаннях української спільноти початку ХХ ст. – це свідчення появи нового прошарку інтелігентів, здатних не тільки силою слова, але й діями відстоювати права свого народу. Саме тому письменник настільки переймається роллю лідера й провідника нації, постійно розмірковує щодо цього у відписах і творах, аналізує можливі моделі національного піднесення в умовах занепадницьких настроїв своєї доби й переважання пасивної (навіть суїцидальної), а то й відверто зрадницької поведінки серед українських інтелігентів.

Метою статті є висвітлення проблеми інтелігенції та народу в прозі В. Леонтовича на прикладі оповідання «Самовбивець» (1898) й історичної фантазії «Абдул-Газіс» (1903). Мета дослідження визначає такі **завдання**:

– проаналізувати стиль декадансу, у межах якого формується світовідчуття В. Леонтовича;

– виявити важливі ідейно-тематичні рівні двох вищезазначених текстів письменника, пов'язаних зі значенням особистості в народному житті;

– окреслити особливості суїцидальної поведінки серед національної інтелігенції.

В. Леонтович розпочинає свою творчу діяльність у час активізації в європейському мистецтві декадансу як стилю та декаденства як світобачення, що своєрідно проявилось й на українському ґрунті. Декаданс, специфічний світогляд і стиль кінця ХІХ – початку ХХ століття, у культурному контексті епохи виник як реакція на позитивізм і раціоналізм реалізму й натуралізму. На протигагу попереднім художнім напрямам, у декадентській творчості описувались явища позаморальні, ірраціональні, езотеричні й порушувались заборонені теми. Типовою літературною постаттю часу стає активно рефлексуюча особистість, «слабкість і невротичність якої сформувались під впливом ущербних обставин суспільного буття» [10, с. 190]. Письменники-декаденти аналізували соціум крізь призму відчуттів приреченості, безнадії, відчуженості від життя, індивідуалізму. При цьому у надчуттєвості, «наднатуральності» (Т. Гундорова) зображуваного, що полягає у спробі охопити всі прояви людини, важлива увага приділяється всебічному розробленню концепції смертності особистості. У літературі цього часу ствердження цінності життя

уможлиблювалось прийняттям смерті як сутності існування. Культ смерті в декадансі є надзвичайно потужним і за своїм філософсько-емоційним вираженням навіть унікальним у просторі світового мистецтва, адже естетичне осмислення сфери танатологічного спостерігалось до цього часу спорадично й належало радше до індивідуальних мотивів творчості митців, ніж до характеристики літературних течій. Звичайно, у декадентстві як еклектичній художній системі відчутні наслідки середньовічної есхатологічності, амбівалентного поняття свободи незвичайних героїв романтизму, що, осмислюючи стани страждання та світової скорботи (від нім. *Weltschmerz*), переживають конфлікт світу ідеального з реальним, а також відіграє важливу роль вияв біологічної акцентуації смерті, що виразно сформувалось у натуралізмі.

Національні модифікації декадансу «не збігаються хронологічно, генетично» [12, с. 19] та мають різну художню специфіку, проте є багато спільних рис між українським і західноєвропейським його різновидом. Літературознавець Р. Ткаченко вказував ще на таку особливість українського мистецького порубіжжя XIX – XX століть: «Занепадництво начебто накладається на ранній модернізм, зберігаючи, втім, власну своєрідність і передуючи йому хронологічно» [13, с. 23].

Вираз «стиль декаданс» було вперше вжито в 1869 році Т. Готьє в передмові до поетичної книги Ш. Бодлера «Квіти зла», що симптоматично відобразила головний пріоритет цього світомишлення: переконаність в органічності поєднання прекрасного й зла. Стверджуючи недостатність опрацювання категорій зла й потворного, письменники доби *fin de siècle* намагаються заповнити ці лакуни ідейно-тематичним спрямуванням своєї творчості. Різною мірою мотиви цього світогляду наявні у творах П. Бурже, А. Рембо, Ж. К. Гюїсманса, С. Пшибишевського, О. Уайльда, Л. Андреева, М. Арцибашева та інших. М. Арцибашев, який народився в Харківській губернії, але писав російською, у романі «Біля останньої межі» (1910–1912) цілком у дусі доби зобразив навіть цілу групу суїцидентів.

Т. Гундорова справедливо зазначає, що «в естетичному плані декаданс спирається на естетику «без-образного», на десакралізацію романтичної єдності етичного й прекрасного, на естетизації «неморального» [1, с. 109]. «Неморальне» часто при цьому співвідноситься з «ненормальним», із психічними розладами особистості – невротами, божевіллям, змалювання якого вперше з'являється так широко на сторінках літературних видань. Це і дало підставу С. Павличко окреслювати подібний компонент стосовно українського модерного мистецтва як «психопатичний дискурс», а причини брутальних вчинків персонажів (наприклад, самогубство) пояснювала саме афективністю їхньої свідомості, коли смерть відбувалась у стані психічного розладу. Однак зафіксовані прояви тогочасного суїцидального дискурсу в літературі не завжди вкладались у подібну схему трактування.

Маргінальна тематика декадентства, виражаючи типові настрої зламу століть, швидко стає частиною масової культури, «наймоднішим напрямком» (С. Сфремов). Це своєрідне «переступання межі» українською інтелігенцією було сприйнято неоднозначно, адже квазіестетична мета занепадницької творчості йшла врозріз із народницькою традицією, яка була перейнята ідеями національно-культурної інтеграції. Тому українська рецепція цього явища була фрагментарною, спостерігалась виразна тенденція всі негативні західноєвропейські літературні звершення визначати як декаданс чи модернізм, не розрізняючи цих понять, але засуджуючи їх (як, наприклад, це робить І. Нечуй-Левицький у статті «Українська декадентщина»).

На думку С. Павличко, «гедонізм, артистизм, декадентство, мистецькі ігри, пошук нових стилістичних прийомів і нюансів людської психології, додання віковичних табу література бездержавної нації дозволити собі не могла» [7, с. 46]. Тому українська

художня творчість епохи *fin de siècle* «із багатьох причин не стала такою виразною, як в інших європейських літературах» [7, с. 46]. Суїцидальні мотиви в прозі й поезії, які на межі століть пов'язували винятково з декадентським світоглядом (проти чого протестував, зокрема, І. Франко), активно критикували українські культурні діячі, вважаючи захоплення небуттям антинаціональним захопленням. Цю ситуацію зображує, наприклад, В. Леонтович в оповіданні «Самовбивець».

У дещо пародійному аспекті В. Леонтович у цьому оповіданні використовує поширений мотив засудження декадентщини як хибного вибору національної інтелігенції, проте, на думку Н. Шумило, «не обмежується висміюванням предметного світу новомодної літератури, а створює образ самого декадента» [14, с. 153]. У «Самовбивці» зображено Миколу П'ятигорця, який через «надзвичайно хворобливе самолюбство» [3, с. 172], мріє вбити себе, однак далі погроз, передсмертних листів і залякування батьків не йде. Його суїцидальне бажання є лише фантазмом в контексті демонстративної парасуїцидальної поведінки. Микола переїжджає до родини в селищі на Чернігівщині, звідки листом викликає свого єдиного товариша (оповідача твору), який мусить його рятувати від самогубства. У розмовах друзі з'ясовують, що в Миколи немає серйозних підстав для самознищення, у нього «болить душа» [3, с. 178], життя здається «лихом» [3, с. 178], і загалом йому нудно й нецікаво існувати («нема жодної вартої мети» [3, с. 181]). Він прагне «кохання, пригод, обставин» [3, с. 179], але пояснює своє безсилля «страшенною розпукою – коли маєш стільки жадання, а чуєш таку несилу» [3, с. 181]. Егоїстичні думки Миколи не знаходять підтримки у його товариша, тож між ними відбувається суперечка й розрив. Наприкінці оповідання ми дізнаємося, що П'ятигорець отримав великий спадок і почав жити декадентськими інтересами, а саме: кабінет облаштував меблями у «декадентському строю» [3, с. 185], завісив усе чорним сукном, на стільці поклав череп і кістки та почав писати химерні поезії (віршуючи, наприклад, «згуками по темряві» [3, с. 185]). Усе це своєрідно оцінено оповідачем: «Здалося таким можливим, щоб з Миколи виробився справді добрий корисний робітник, не такий чудасія, за якого я чув [...] і... раптом впало на думку, що те, що я чую за його, є також самовбивство, не фізичне, правда, так моральне» [3, с. 186]. Авторський висновок однозначний: гедоністичне життя декадента та проповіді «мистецтва для мистецтва» є невірним шляхом українського патріота, це скоріше шлях його саморуйнування.

Осмилення проблеми інтелігенції й народу В. Леонтович продовжує також і в історичній фантазії «Абдул-Газіс». У тексті Абдул-Газіс із перського Дейламу, «милованець ханський» [2, с. 301], із 15 років зростає в Росії й починає вважати російського царя єдиним рятівником від свавілля розбещеного хана Магомета Оглі. Повертаючись із навчання до Дейламу, Абдул-Газіс стає радником хана й поступово переконує Магомета в тому, що Росія – це «краща доля Дейламу» [2, с. 317], і росіянам можна віддати владу в обмін на привілеї й безтурботне життя. У творі навіть є ціла ода імперській царській політиці: «Велика сила в російського царя; подужавши, не дає він милості тим, хто йшов проти його, та він усе ласкавий до тих, хто поступає йому» [2, с. 307]. Дейламці намагаються протестувати проти чужинців, однак хан, засліплений обіцянками майбутнього добробуту, не слухає народ.

Гордування Абдула-Газіса народним незадоволенням – це наслідки зверхнього погляду інтелігента на неосвічений народ, який через свою обмеженість не розрізняє зраду й порятунок. Проте, помандрувавши з ханом до Тавриди на зустріч із царем, Абдул-Газіс бачить, що насправді робить російська влада на колонізованих територіях. Татари в Тавриді (Криму) потерпають від наруги й бідності й навіть страждають через безпричинні погроми, в одному із яких ледве не був побитий і Абдул-Газіс. Усе це призводить до того, що протагоніст твору починає відчувати розкаяння за скоєне,

усвідомлюючи при цьому незворотність своїх вчинків.

Почуття провини Абдул-Газіса перед мешканцями Дейламу викликає у нього бажання покарання, і саме дейламці як національно свідомі нація у творі стають тією силою, яка має втілити справедливе покарання для свого несвідомого сина. Проте Абдул-Газіс у страхі перед неконтрольованою масою зрадженого народу, не дочекавшись народної розправи, убиває себе сам. Його смерть нагадує долі біблійних постатей Авімелеха, Саула й Разиса, які теж поспішають самі позбавити себе життя, аніж загинути від ворожих рук. В. Леонтович цим самогубством показує запізніле каяття інтелігента, який розуміє, що прожив життя не для народу, а для себе, так і не осягнувши свого справжнього покликання. Служіння народу – це неухильний обов'язок кожного національно свідомого індивіда, а відмова від цього покликання, на думку В. Леонтовича, дорівнює суїциду – символічному (як у «Самовбивці») чи дійсному (як в «Абдул-Газісу»). Якщо найкращі й найосвіченіші представники нації не допомагають їй, то нація має повне право покарати таких особистостей, щоб вберегти саму себе від занепаду й психологічного ренегатства, підкорення волі сильних. Подібний приклад є й в «Абдул-Газісі». Українець Іван Петренко, невідомо як опинившись у російській Тавриді, соромився свого походження, гордував своїми земляками й намагався запевнити інших, що він «самий що ні на єсть расейській человек» [12, с. 337]. Прозорий сюжетний натяк на українську ситуацію (недаремно твір – це «історична фантазія») із введенням цього персонажа стає більш явним і навіть загрозливим, тому «Абдул-Газіс», безперечно, є текстом-попередженням.

Твори В. Леонтовича актуалізують рецептивну стратегію існування декадентських мотивів в українській культурі кінця XIX – початку XX ст., коли мистецтву загалом, на думку Р. Ткаченка, були притаманні декілька особливостей: «художня та світоглядна еkleктика, есхатологічна тональність, одночасне посилення відцентрових і доцентрових сил між різними сферами духовної діяльності, відтворення невротичних станів засобами мистецтва» [13, с. 4]. В українському контексті декаданс не розвинувся в повноцінний літературний напрям, оскільки асоціювався з занепадницьким світоглядом аристократії, що нехтує національною ідеєю та громадськими зобов'язаннями, окрім того, «тільки в середовищі інтелектуалів світоглядна деструкція могла оформитись концепційно» [13, с. 36].

Майстерність В. Леонтовича полягає в тому, що він використовує найпоширеніший мотив українського декадентства (суїцидальний), водночас інтерпретуючи й засуджуючи подібну поведінкову модель як художньо неадекватну для тогочасного мистецтва й життєво згубну як вибір інтелігенції. Український декадент Микола П'ятигорець в авторському розумінні – це моральний суїцидент, непотрібний суспільству через свою світоглядну чужість і зайвість, а Абдул-Газіс – засуджений народом зрадник, що, визнаючи свої помилки, сам виносить собі смертельний вирок.

Отже, В. Леонтович у контексті декадентських настроїв своєї доби звертається до завжди актуальної проблеми лідера й маси, трактуючи її доволі песимістично, але тим не менш доволі вичерпно. На його думку, українська інтелігенція частіше виявляє свою слабкість і пасивність (зокрема, й у суїцидальних рішеннях), ніж рішучість, однак це не лише її проблема, але й проблема народу, що не може визначитись із вектором власного розвитку. Загалом тема народу й інтелігенції у творчості В. Леонтовича та інших митців українського порубіжжя є достатньо перспективною темою для дослідження, зважаючи на її ідейну вагу в формуванні сучасного суспільства.

Список використаної літератури

1. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурс раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація / Т. Гундорова. – Л.: Літопис, 1997. – 297 с.

2. Леонтович В. Абдул-Газіс. Історична фантазія / В. Леонтович // Леонтович В. Зібрання творів. В 4-х т. Т. 1. / [Упоряд. О. Леонтович] – К.: Сфера, 2004. – С. 299-350.
3. Леонтович В. Самовбивець / В. Леонтович // Леонтович В. Зібрання творів. В 4-х т. Т. 2. [Упоряд. О. Леонтович] . – К.: Сфера, 2004. – С. 172-186.
4. Леонтович О. Окрилений Україною / О. Леонтович // Леонтович В. Зібрання творів. В 4-х т. Т. 1. / [Упоряд. О. Леонтович] / В. Леонтович. – К.: Сфера, 2004. – С. 9–34.
5. Наконечна О. Жанрово-стильові модифікації малої прози В. Леонтовича / О. Наконечна // Сучасний погляд на літературу. – К., 1999. – Вип. 1. – С. 89-95.
6. Наконечна О. Особливості поетики індивідуального стилю В. Леонтовича / О. Наконечна // Наука і сучасність. – К., 1999. – С. 238-245.
7. Павличко С. Націоналізм, сексуальність, орієнталізм: Складний світ Агатангела Кримського / С. Павличко. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2000. – 328 с.
8. Погребенник Ф. Володимир Леонтович (До 130-річчя від дня народження) / Ф. Погребенник // Українське слово. – 1996. – 1 серп. – Ч. 30. – С. 7.
9. Погребенник Ф. Дещо про спогади Володимира Леонтовича / Ф. Погребенник // Українська мова і література. – 1996. – № 15. – С. 7.
10. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму: Монографія / Я. Поліщук. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2002. – 390 с.
11. Старовойтенко І. Володимир Леонтович і перша щоденна українська газета «Громадська думка» (1905–1906) та її наступниця «Рада» (1906–1914) / І. Старовойтенко // Бібліотечний вісник. – 2007. – № 2. – С. 34-38.
12. Ткач Л. Художні модули українського декадансу (компаративний аспект): дисертація канд. філол. наук: 10.01.05 – порівняльне літературознавство / Дніпропетровський національний університет ім. Олеся Гончара / Л. Ткач. – Дніпропетровськ, 2009. – 186 с.
13. Ткаченко Р. Поклик Химери: декаданс в українській літературі к. XIX – п. XX ст. / Р. Ткаченко. – К.: Книга, 2010. – 136 с.
14. Шумило Н. Під знаком національної самотності: Українська художня проза і літературна критика кінця XIX – поч. XX ст. / Н. Шумило. – К.: Задруга, 2003. – 354 с.

Стаття надійшла до редакції 28 березня 2013 р.

М. А. Nesteleyev

INTELLECTUALS AND THE PEOPLE IN V. LEONTOVYCH'S PROSE

The features of the problem of the leader and the mass in Ukrainian literature since decadence by the two prose works of V. Leontovich are analyzed in the article. Leading themes and problems of writer's texts are also discovered. The role of suicidal motives as an autodestructive behavior in the prose of the late XIX - early XX centuries is described.

Keywords: *decadence, intellectual, people, suicide leader.*

УДК 821.161.2 - 3.09

А. П. Офіцерова

ОЛЕНА ПЧІЛКА ЗА НАЦІОНАЛЬНИЙ СКАРБ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ

У статті висвітлюється позиція української письменниці та педагога Олени Пчілки в національному відродженні українського народу. До читача донесено стан пригніченого ставлення тогочасного уряду до української мови та української культури.

Олена Пчілка виступає на захист формування української національної свідомості, через розвиток української школи, української мови, дитячої літератури за формування своєї державності.

Ключові слова: українська школа, дитяча література, українська мова, пізнання світу, розвиток культури, школа виховання, письменниця-патріотка, національна культура.

Актуальність дослідження полягає в тому, що вперше в українському літературознавстві здійснюється комплексне дослідження національної ідеї у творчості Олени Пчілки.

Метою статті є висвітлення історичної динаміки та еволюції патріотичних мотивів у творах письменниці, а також їх зв'язку з політичною та культурною ситуацією епохи кінця XIX – початку XX століття, **завданнями** – відображення національної ідеї та своєрідності у творчому доробку письменниці, її суспільній та педагогічній діяльності.

Олена Пчілка, незважаючи на численні заборони та утиски, впевнено стояла на захисті національних інтересів народу, національної педагогіки, опираючись на самовідданих її ревних прихильників, серед яких були педагоги-письменники Х. Алчевська, Б. Грінченко та інші. Нерідко ентузіазм цих самовідданих людей переборював перепони неможливі до подолання.

Українська школа була неможливою в умовах царської Росії. Тому через заборони нерідко доводилося вдаватися до різноманітних замінних форм. У середовищі фахівців спостерігалися намагання виробити методичні основи вивчення рідної мови. Це, відповідно, накладало додаткові обов'язки на дитячу літературу, що була незмінно пов'язана з потребами національного шкільництва. Олена Пчілка в цьому контексті надає перевагу літературній творчості для дітей.

Олена Пчілка розуміла, що формування національної свідомості неможливе без розвитку української мови, що сприяє розвитку української дитячої літератури. Тому вона боролася проти заборони викладання українською мовою у школах. Що, в свій час, сприятиме усвідомленню українцями їх національної гордості. Так у 1904 р., на святкуванні 35-річчя літературної діяльності І. С. Нечуя-Левицького, після завершення урочистості вона разом з учасниками вечора підписала резолюцію, в якій вказувалось, що заборона української мови позбавляє не лише українську інтелігенцію можливості висловлювати свої думки, а й відбирає у народу єдиний засіб для пізнання світу рідною мовою, через що в українському суспільстві не існує впевненості в своїй державності та нема надії на розвиток своєї культури.

Важливим етапом у культурному житті України став гурток «Література» або «Плеяда молодих українських літераторів». Про його діяльність відомо з 1889 року. Олена Пчілка, М. Лисенко, М. Старицький очолюють гурток. «Плеяда» стала школою

виховання молоді зміни, свідомого прилучення її до поступових українських ідей. Як зазначає Г. Аврахов, «це була розгалужена, новітня школа самовдосконалення ініціативної молоді, де навчалось і так чи інакше заявило про себе, як творчу особистість, понад тридцять «плеядівців» [1, с. 144].

Членами цього освітньо-творчого осередку стали не лише нащадки названих родів – Леся Українка, Л. Старицька-Черняхівська, Михайло Обачний (Косач), Грицько Григоренко (О. Судовщикова). Старші, поважні досвідом і віком, ніколи не тяжіли повчальництвом над молодими, а були рівноправними партнерами в літературних змаганнях, дискусіях. Плеяду молодих сприймали як «плоть од плоті, кість од кісті нашої» (Олена Пчілка). Духовне зростання кожного з членів було справою всіх, а духовне зростання громади – ставало надбанням кожного. Гурток існував як велика духовна родина, що ставила метою формування самобутньої національно свідомої творчої особистості.

Таким чином, українське крило товариства, до складу якого входила і Олена Пчілка, сприяло духовному піднесенню українського народу шляхом заохочення до української літератури і мистецтва юних талантів. Справами, близькими серцю Олени Пчілки було надання необхідної допомоги молодим письменникам, артистам, художникам, збирання і вивчення української народної творчості.

Звісно, систематично порушувалось теж питання впровадження української мови в школах. У Російській імперії такі «вольності» не дозволялися. І в 1905 році діяльність товариства «Плеяда» була заборонена за «неблагонадійність». Тому виникала гостра необхідність для створення надійної опори української нації. Таку силу ми бачимо в особі Олени Пчілки.

Письменниця-патріотка, спрямовувала свою творчу діяльність на виховання молодих українців, що досі лишається недооціненою в контексті національно-культурного будівництва України. О. Косач задавала живі, органічні засади виховання, її творча педагогіка ґрунтується на здорових принципах народної моралі, на гармонійному впливові благодатної української природи, на визнанні глибокої національної традиції, міфології [2, с. 54, 299]. Її досвід був загальноохоплюючим, таким, що враховував усі недоліки українського суспільства та сприяв його виправленню.

Виховна школа Олени Пчілки не має аналогів у світовій практиці. Багато уваги вона приділяла романтичному елементові у вихованні: вважала необхідним складником доброго виховання мрію у прекрасне. Зайве доводити, що в цьому відношенні літературна класика могла служити якнайкращим доказом. Не випадково у вихованні власних дітей О. П. Косач використовувала класичну літературу, до якої прилучала дітей змалечку. І це давало свої ефекти: літературний романтизм захоплював маленьких читачів, надихав їх на цікаві, творчі ігри. А пізніше, як це підтвердилося в творчій долі Лесі Українки, він міг також обернутися неймовірним інтересом до світових тем та образів у власній творчості [3, с. 83]. Тобто майстерність Олени Пчілки у вихованні любові до всього рідного була неперевершеною.

Фольклорні джерела письменниця відкривала перед дитиною із геніальністю майстра, будила в дитячій душі творчі начала, давала стимул творчій уяві та фантазії. Сутність творчого педагогічного підходу Олени Пчілки знайшла відображення у романтичному піднесенні та поетизації дитячої душі, яка після таких уроків творчості залишалася з людиною на все життя.

Любов до рідного, українського проходить через усі справи Великої Письменниці. Зокрема, це стосується найсвітлішого, що є у житті – дітей, які є майбутнім нашої країни, а їх правильне виховання – запорукою духовного багатства нації. Тому письменниця звертається до дитячого письменства та дитячого читання як актуального

способу розвитку майбутнього громадянина. Мова не йде лише про особистісно-родинні передумови, хоча й вони тут важливі: спершу письменниця підбирала найкращу лектуру для своїх дітей, пізніше – для внуків, яких також дуже любила. У ширшому сенсі особистий педагогічний досвід був перенесений на загальноукраїнську ситуацію, яка чекала на розумних, глибоких, національно свідомих осіб.

О. Косач через дитяче читання, правдиве відображення дійсності доносить істину про Україну. Письменниця не визнавала таких дитячих книжок, котрі орієнтували тільки на пасивне сприйняття дійсності. Відверто не схвалювала фальшивого тону дорослих, коли вони, розмовляючи з дітьми, вдавалися до лукавих вигадок, засуджувала, як згадувала пізніше донька Ольга Косач, «кисло-солодке сюсюкання» [4, с. 41], що переважало в той час у творах для дітей.

Найкращим подарунком для дитини Олена Пчілка вважала цікаві й корисні книги, а тому часто дарувала їх як своїм, так і дітям друзів, знайомих. Так, Б. Комаров, згадуючи приїзди Олени Пчілки до Одеси, писав, що вона завжди привозила «в гостинець» книги: поезії Надсона, оповідання Діккенса, казки Андерсена, свою збірку «Думки-мережанки», переклади та перші твори своїх дітей Михайла і Лесі.

Однак дарування книг не було для письменниці самоціллю. Вона далекоглядно добирала те, що становитиме цінність для малих читачів. Книги для подарунка Олена Пчілка виділяла з певною педагогічною метою, наприклад, щоб викликати серед дітей дискусію з того чи іншого питання, а також спонукати їх мислити, аналізувати, порівнювати, шукати істину [5, с. 140].

Педагогічні уроки, засвоєні під час виховання власних дітей, служили для Олени Пчілки безпомилковим барометром у подальшій творчості. А ефекти, яких вона домоглася, працюючи з дітьми, вражаючі. «Увага до духовного виховання забезпечила велику віддачу з боку дітей, які мусили завдячувати матері любов'ю до літератури, світової історії, знанням іноземних мов, розвитком талантів. Всі діти займалися художніми перекладами, писали художні твори» [6, с. 246].

Цікаві думки щодо важливості ролі книги у навчанні та вихованні дитини Олена Пчілка виклала в листах до Л. М. Драгоманової-Шишманової з приводу освіти сина М. Драгоманова – Світозара, який після смерті батька певний час жив у родині Косачів. Читання книг, як відзначає письменниця, розширює кругозір дитини, її уявлення, знання, виховує почуття, естетично збагачує. Через те, що малий Зоря мало читає, йому важко висловлювати свої думки, переказувати навіть невеличкі історії з Біблії [7].

Досвідчений педагог, Олена Пчілка вважала, щоб глибоко пройнятися суспільними проблемами, в коло дитячого читання потрібно вводити твори, що несуть наукові відомості про природу і навколишній світ. Авторка сприяє доведенню до молодого покоління науково-пізнавального матеріалу, необхідного для сприйняття дітьми знань про найбільш загальні закономірності довкілля. Таким чином, щоб юні читачі могли дізнатися багато цікавого про землю та різноманітні зміни на її поверхні, про море, вулкани, коралові острови, «крейдяні гори», повітря, сніг, вітер, про життя тварин та тропічні рослини, а також про багато інших речей та явищ природи.

Олена Пчілка вважала, що саме дитяча книжка може навчити дитину мислити, робити самостійні висновки, формувати світогляд, естетичні смаки, моральні переконання молодого покоління. Звідси також актуальність самостійного писання творів для дітей, коли доброї україномовної літератури бракувало. Звідси та вага, яку вона надавала правильному, розсудливому вибору книг для дитячого читання.

Олена Пчілка писала для дітей, враховуючи їх вікові особливості. Робила це однією з перших в українській літературі кінця XIX – початку XX століття, оскільки на той час вікові та психологічні чинники в письменстві для дітей ще погано розрізнялися. Цим письменниця наблизила українця до розуміння своєї національної

вартості.

Творчість Олени Пчілки для дітей багата і різноманітна. Її складають поезії, оповідання, байки, драматичні твори, фольклорні записи. Ці твори здебільшого позбавлені формального дидактизму, їх об'єднує прагнення авторки розбудити у дітей любов до рідного краю, виховувати кращі моральні почуття, навчити бачити прекрасне в навколишньому світі. Більшість із творів, адресованих дітям, були надруковані в часописі «Молода Україна» (1908-1914), у збірнику «Українським дітям» (1882), збірці «Думки-мережанки» (1886) [8], у журналах «Зоря», «Дзвінок» [9; 10; 11]. Частина, в основному драматичні твори, зберігаються в рукописах [12; 13; 14; 15]. У наш час найповніше видання дитячих творів Олени Пчілки з'явилося у 1991 році під назвою «Годі, діточки, вам спати!» за упорядкуванням і передмовою О. Таланчук [9].

Олена Пчілка не випадково зосередила свою увагу на дитячій педагогіці та літературі. Проблема дитинства й виховання є першочерговою. Про це письменниця завжди наголошувала у своїй творчості. У рефераті «Праця виховальна», що зберігся у відділі рукописів Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України, вона палко переконує в потребі жертвовної праці для дітей. «Бо діти – се наш дорогий скарб, се – наша надія, се – молода Україна. Чи дитина виросте приятелем, чи ворогом України – се багато залежить од виховання, од того, що їй було зацплено в сім'ї» [16]. Олена Пчілка в поетичній творчості для дітей, делікатно відображає увагу до дитини та її духовного світу. Великий педагогічний досвід, врахування естетичних смаків власних дітей сприяли успіхові її віршів серед маленьких читачів. Те, як малята сприймають ліричне, письменниця добре знала, тому у її творах жива наука гармонії слова, ритму, відчуття краси.

У дитинстві душа відкрита життєвим враженням, різноманітним впливам, дитина спрагло вбирає в себе все оточуюче. «Відомо, що спілкування з писемним словом прямо залежить від оволодіння мовою, абеткою й читацькими техніками. Тому в ранньому шкільному віці («віці Попелюшки») дитині, котра як читач почувається ще невпевнено, аби зацікавитися книгою, необхідно є не стільки її подібність до ігрового предмета, скільки комунікаційний посередник», – зауважує М. Славова [17, с. 59]. Образ оповідача в дитячих віршах Олени Пчілки дуже вдало знаходить довірливу інтонацію спілкування з дитиною.

Поетичні твори про природу особливо успішно реалізують завдання гордості за свій рідний край, естетичного виховання. Під час ознайомлення з ними, діти поринають у безмежність, вічність природи, розуміють її взаємозв'язок з людиною («Діточкам», «Весняні квіти», «Весна-красна», «До діточок», «Діброва смутная вже листячко ронила...», «Як швидко літо проминуло», «Змінилося все...» та ін.).

Олена Пчілка доносить до читача могутній заряд гуманізму, доброти, сердечності. Письменниця докладає всіх зусиль, щоб виховати у дітей почуття любові один до одного, необхідність допомагати у біді, рятувати від небезпеки («Зайчатко й хлоп'ятко», «Сестричка й братик», «Івасик», «Дітвора» та ін.).

Високо цінуючи взаєморозуміння і порядність в родинних стосунках, Олена Пчілка чимало віршів написала про сім'ю. Вони вчать поважати старших, цінувати турботу батьків, піклуватися про менших себе («Люлі, люлі», «Мама і доня», «Сестричка і братик», «Вишеньки-сережки», «Сусіди»).

Особливу увагу привертають ті оповідання, в яких Олена Пчілка відображає духовний світ селянської дитини («На хуторі», «Хлопчик та ведмідь», «Сосонка», «Збентежена вечеря», «Півтора оселедця»). Вона демонструє неймовірну порядність і душевність дітей із селянських родин. В даних творах лицемірство, бездушність, нещирість у ставленні до дітей засуджується.

Патріотичним змістом відзначаються такі дитячі п'єси Олени Пчілки, як: «Казка

Зеленого Гаю», «Весняний ранок Тарасовий», «Дві чарівниці», «Мир миром», «Щасливий день Тарасика Кравченка», «Без'язикий», «Кобзареві діти» та інші. Лише дві з них було надруковано. Інші п'єси ставилися на сцені з рукописів і користувалися неймовірним успіхом у юних глядачів [18, с. 114-116].

Культ великого національного поета – Кобзаря втілюється у дитячих драмах письменниці. Майже в кожній з них згадується ім'я Тараса Шевченка. Також використовуються сюжети його творів або розповідається про нелегке життя поета. Олена Пчілка намагалась, щоб він став для дітей уособленням кращих сподівань народу, тому залучала їх до скарбниці натхненного, полум'яного Кобзарєвого слова.

Останнім часом повертаються в активний обіг драматичні твори Олени Пчілки. Справедливу оцінку дав їм відомий діаспорний літературознавець П. Одарченко. Він вважав, що дитячі драми письменниці «...відзначалися живою розповіддю, прекрасною мовою, патріотичним змістом і моральними мотивами. Повчальний характер п'єс не впливав на їх літературні якості» [19, с. 68].

Варто звернути увагу на типового героя дитячих творів Олени Пчілки. Це передусім сильна особистість, що живе у згоді з народною мораллю і вмє зарадити собі у нелегких ситуаціях. Людина активної життєвої позиції знаходиться у центрі багатьох її творів. Вона цілеспрямована, горда, наділена патріотичними почуттями, здатна діяти ініціативно, самостійно, неординарно. Авторка «перекладала» дитячою мовою тривожні дилеми дійсності, які знайомі кожній людині.

Олена Пчілка цінувала в людині особистість, індивідуальність, неповторну душу, а не її приналежність до класу чи нації. Яскравим прикладом цього є як її власні поетичні твори, так і ті, що вона перекладала з інших мов («Пророк», «Увінчаний співець», «Анчар» О. Пушкіна, «Співець» В. Сирокомлі, «Мцирі» М. Лермонтова та ін.).

До читанки, яку готувала письменниця мали увійти твори саме такого спрямування. Але з часом їх видали окремою книжкою під назвою «Українським дітям» (1881). У передмові до неї знаходимо таке пояснення: «Всі переклади готувалися до дитячої читанки, хрестоматії. Задля деяких уваг, книга ся не може хутко з'явитися у світ, тим часом, здалось мені, що не буде бездоладним, коли ці переклади будуть видані нарізно від хрестоматії, окремим виданням, щоб, мовляв, раз уже зроблена праця не лежала мертвим статком, коли часом доведеться їй пролежати роки» [9, с. 8]. Навчання в школах рідною мовою і видання українських підручників були заборонені. Могло спливати багато часу, перш ніж ці заборони будуть зняті. Зважаючи на це, Олена Пчілка не чекала і дала українській дитині поживу для серця і розуму рідною мовою.

Тому Олена Пчілка у системі виховання підростаючого покоління надавала важливого значення змісту і спрямуванню творів, що призначалися для дитячого читання. Письменниця вважала, що книга повинна давати дітям матеріал для пізнання дійсності, розвивати їхню увагу, позитивні риси характеру і водночас відповідати їхнім запитам та інтересам. Вона вміло вловлювала і вибудовувала елементи дитячої субкультури, на той час слабко проявлені в українській літературі.

Художня література для дітей, акцентуючи увагу на загальнолюдських, гуманістичних цінностях, має виховувати національно свідому людину, яка шанує історію, традиції, звичаї народу і відчуває відповідальність за його долю. Усім цим вимогам відповідає творчість для дітей самої Олени Пчілки.

Григорій Аврахов про Олену Пчілку та її діяльність говорив: «Сьогодні, коли ще порівняно невелика частка свідомої себе української інтелігенції (часто самотужки, у нелегкім змаганні до істини) шукає відповідей на питання, що і як виховувати, навчати, – теоретичні розмірковування Олени Пчілки, її практичні способи реалізації

педагогічної системи, масштаби діянь непокороеного духу, громадянське патріотичне подвижництво стають надійними взірцями, високоавторитетними документами, програмою реальних цілей. У сьогоденних тривогах, пошуках себе як нації Олена Пчілка з нами і за нас. Там, усе ще далеко попереду, на видноколах революційного поступування – реально зрима Вона: простягає нам руки, кличе за собою. Хай кожен побачить її не зганьблений жодним чорним наклепом світосяйний, поривний образ. Хай почують її натужний голос благословенні юнки, духом розквітлі жінки, матері України» [1, с. 144].

Таким чином, у вихованні національної свідомості, збереженні традицій, письменниця поклала надії на молоде покоління. Як досвідчений педагог-новатор у юних українців, Олена Пчілка втілювала всю свою титанічну працю. Полум'яне життя та творчість письменниці дало могутній поштовх для відродження національної України.

Список використаної літератури

1. Аврахов Г. Олена Пчілка: барви особистості і феномен духу / Г. Аврахов // Дзвін. – 1993. – № 10-12. – С. 140-144.
2. Аврахов Г. Олена Пчілка – людина, що мала виняткове відчуття потреб нації / Г. Аврахов // Дивослово. – 1999. – № 12. – С. 54-56.
3. Драй-Хмара М. Леся Українка: Життя і творчість / М. Драй-Хмара. – К.: Держвидав України, 1926. – 156 с.
4. Косач-Кривинюк О. П. Леся Українка. Хронологія життя і творчості / О. Косач-Кривинюк. – Нью-Йорк: Вид. Спілки «Гомін України», 1970. – 923 с.
5. Комаров Б. Одеські зустрічі / Б. Комаров // Спогади про Леся Українку. – К. : Дніпро, 1971. – С. 136-154.
6. Історія української літератури XIX століття. 70 – 90-ті роки / За ред. О. Гнідан: У 2 кн. – К.: Вища школа, 2002. – Кн. 1. – С. 453-454.
7. Пчілка Олена. Листи до Лідії Шишманової / Олена Пчілка. – ІЛ. – Ф. 28. – Од. зб. 423-427.
8. Пчілка Олена. Думки-мережанки / Олена Пчілка. – К., 1886. – 37с.
9. Пчілка Олена. «Годі, діточки, вам спать»: Вірші. Оповідання. Казки. Фольклорні записи: Для дошкільного та молодшого шкільного віку / Олена Пчілка.– К. : Веселка, 1991. – 333 с.
10. Пчілка Олена. Зелений гай. Віршики й казки з малюнками для дітей / Олена Пчілка. – Гадяч: Гадяцька земська друкарня, 1914. – 32 с.
11. Пчілка Олена. Казочка про Коржика. (О. Пчілка із фольклорних записів) / Олена Пчілка.– К: Гроно, 1996. – 13 с.
12. Мірошніченко Л. До історії архіву Драгоманових (Косачів) / Л. Мірошніченко // Укр. мова і література в школі. – 1993. – №4. – С. 41-45.
13. Пчілка Олена. Збірка віршів власних і перекладених (1892 р.), с. Колодяжне. – ІЛ. – Ф. 28. – Од. зб. 64.
14. Пчілка Олена. Збірка віршів і оповідань для дітей молодшого віку. – ІЛ. – Ф. 28. – Од. зб. 62.
15. Пчілка Олена. Псалом («Благослови, душе моя, Господа») / Олена Пчілка. – ІЛ. – Ф. 28. – Од. зб. 68.
16. Пчілка Олена. Праця виховальна. Доповідь . 16. VI. 1917 / Олена Пчілка. – ІЛ. – Ф. 28.
17. Славова М. Попелюшка літератури. Теоретичні аспекти літератури для дітей / М. Славова. – К.: ПЦ «Київський університет», 2002. – 81с.
18. Мірошніченко Л. Український дитячий театр Олени Пчілки / Л. Мірошніченко // Київська старовина. – 1999. – № 4. – С. 114-125.

19. Одарченко П. Українська література. Збірник статей / П. Одарченко.– К.: Смолоскип, 1995. – 407 с.

Стаття надійшла до редакції 2 квітня 2013 р.

A. P. Ofitserova

**OLENA PCHILKA COMES FORWARD FOR NATIONAL TREASURE OF
THE UKRAINIAN PEOPLE**

In the article position of the Ukrainian authoress and teacher is illuminated in the national revival of the Ukrainian people. To the reader the state of low-spirited relation of that time government to Ukrainians and Ukrainian culture is carried.

Olena Pchilka comes forward on defence of forming of the Ukrainian national consciousness for forming of the state system through development of Ukrainian language, Ukrainian school, child's literature.

Keywords: *Ukrainian school, child's literature, Ukrainian language, development of the culture, national culture.*

УДК 82.0: 7.094

Е. И. Просцевичене

**«СТЕПЬ» А. ЧЕХОВА И С. БОНДАРЧУКА:
ЭКРАНИЗАЦИЯ КАК ПРЕДМЕТ НАРРАТОЛОГИИ**

Статья представляет сравнительный анализ нарративной позиции в литературном произведении и его экранной версии. Внимание направлено на соответствия между типами нарратора и факторы, влияющие на выбор нарративных средств. Рассмотрены повесть А. Чехова «Степь» и фильм С. Бондарчука на ее основе.

Ключевые слова: *диегетический нарратор, нарратор-повествователь, нарратор-демонстратор, экранизация, точка зрения.*

Актуальность темы, которой посвящена данная статья, определяется ее узловым положением на стыке разных искусств и – одновременно – нескольких научных дисциплин. Межвидовое взаимодействие искусств стало предметом нарратологического интереса примерно в середине прошлого века, когда развитие семиотики позволило посмотреть на все художественные языки как на равноправные коды для передачи информации: вместо того, чтобы усматривать в музыке, живописи или кино эстетический инвариант литературы (как это было долгое время), исследователи занялись поиском их общих структурных элементов, закономерностей построения и функционирования.

Особенно интенсивно ведется изучение взаимодействия литературы с кинематографом, несмотря на непродолжительность самого существования последнего. Тем не менее, экранизация остается эклектичной сферой, которая крайне нуждается в собственной теории. Такая теория формируется на стыке семиотики, нарратологии, теории кино в рамках интермедиальности как принципиально пограничной научной дисциплины, призванной объединить присущие им подходы и наработанные инструменты. Предложенный нами подход к анализу литературного и кинематографического произведений сопрягает изучение специфических художественных особенностей каждого из них в рамках межвидового взаимодействия

под более широким, нарратологическим, углом зрения, что позволяет выявить общность их онтологической основы при разнице художественных языков.

Одно из плодотворных направлений развития интермедиальности (в ведении которой находится указанная проблематика) видится нам в распространении методов и приемов нарратологии, уже опробованных на литературных текстах, на их экранные эквиваленты. В данной статье мы рассмотрим, как реализуются в литературном произведении и его экранизации некоторые ключевые нарратологические понятия: в частности, типы повествователя и способы формирования повествовательной позиции. В качестве материала для исследования выбрана повесть А. Чехова «Степь» и одноименная экранизация, выполненная С. Бондарчуком в 1977 г.

Основная цель настоящей работы – в установлении закономерностей преобразования литературного нарратива в фильмический. Для ее достижения мы предполагаем решить несколько задач:

1. уточнить понятия нарратора, а также диегетического и недиегетического нарратора применительно к кино, ввести понятия нарратора-повествователя и нарратора-демонстратора, определить доступные им выразительные средства на базе их принципиальной общности;
2. установить соответствия между средствами организации нарратива в литературе и кино, выявить причины выбора тех или иных средств при транспозиции;
3. проверить работоспособность нарратологического инструментария на почве другого вида искусства.

Такие цели и задачи определяют основной метод, выбранный нами: сравнительный анализ порождающего и порожденного нарративов.

По-видимому, необходимо оговорить систему понятий, использованных в статье: некоторые из них либо не вполне еще прижились в отечественной науке, либо претерпевают изменение своего значения.

Под нарративными произведениями мы понимаем тексты, основанные на истории, под нарративностью – комплекс признаков «определенной структуры излагаемого материала» [1, с. 13]. Такое понимание сложилось во второй половине прошлого века в западной нарратологии под воздействием структурализма, и его естественным продолжением стало представление о том, что нарративность присуща не только вербальным видам искусства, но и визуальным и аудиовизуальным, которые также имеют дело с текстом – «как любой семантически организованной последовательностью знаков» [2, с. 7]. (Поэтому нам кажется правомерным использование такого понятия, как «кинотекст», – наряду с «фильмом» и «экранизацией»).

Нарратологическая мысль отреагировала на расширение своего предмета повышенным вниманием к нарративным возможностям живописи, кино и других искусств, традиционно считавшихся визуально-пространственными, якобы не располагающими нарративными возможностями. Для обозначения типологически близких принципов отражения действительности в различных искусствах стало использоваться понятие текстотипа. Важная роль в утверждении этого понятия принадлежит С. Чэтмену, который предложил классификацию искусств, построенную на разнице между текстотипами. Соглашаясь с американским нарратологом, что «как рассказывание, так и показывание могут нести историю, причем в различном сочетании, мы нуждаемся в термине, который может быть отнесен к каждому из них» («both telling and showing can transmit stories, and in any combination, we need a term that can refer to either or both indifferently» [3, с. 113], перевод с английского наш), мы обращаемся к введенному им понятию «презентатора» («presenter»), который распадается на «tell-er» и «show-er» в зависимости от используемых средств, но

предлагаем их русифицированные варианты.

Предложенную С. Чэтменом классификацию искусств, незначительно модифицировав, принимает и В. Шмид. Говоря о разных типах нарратора, мы также следуем за немецким славистом, с точки зрения которого самым важным типологическим признаком является участие/неучастие в повествуемой истории. По этому признаку различаются диегетический и недиегетический нарраторы.

Узнаваемость экранизируемой истории (к ней стремится автор фильма, указывающий на его жанр как на экранизацию) обеспечивается возможно более точным сохранением структурных элементов, отличающихся высокой функциональностью: чем выше функциональность, тем большую устойчивость к интермедияльным изменениям проявляет данный элемент. Поэтому обращение к повести А. Чехова «Степь» как материалу для экранизации представляется чрезвычайно интересным, ведь это – образец очень низкой функциональности в мировой литературе. Два данных произведению названия фиксируют неопределенность текстотипа между описанием и повествованием и двойственность его возможного восприятия. Основное название «Степь» ориентирует читателя на то, что перед ним – описание, а не нарратив. Однако подзаголовок «История одной поездки» содержит два уверенных указания на повествование: история и поездка, то есть перемещение, действие. Все же и при первом восприятии, и при более тщательном анализе можно говорить об определенной бесфабульности, благодаря которой произведение кажется совершенно несценическим, непригодным для перенесения на экран.

Повесть начинается с того, как Иван Иванович, отец Христофор и Егор выезжают из дому, чтобы приехать, каждый со своей целью, в город, и заканчивается приездом: таким образом, герои достигают своих целей. Иван Иванович и отец Христофор продают шерсть и устраивают Егорушку в доме у Настасьи Петровны, чтобы в августе он мог поступать в гимназию. Легко представить себе повествование, где событие переезда на другое место (или поездки) оказалось бы частным эпизодом, возможно, послужило бы завязкой действия и заняло бы несколько строк, здесь же оно определяет начало и конец истории, задает ее границы. Такая невыразительность интриги заставляет предположить, что настоящее действие, интересное А. Чехову и читателю, не в этой внешней событийности.

В начале представляется, что среди нескольких целей поездки более важными являются «взрослые» цели Кузьмичева и о. Христофора, которые хотят продать шерсть и «заодно» отвезти в город Егорушку. Однако по мере развития действия первостепенную важность обретает фигура Егорушки: его взгляд и понимание ситуации почти всегда представлены «изнутри» (в отличие от других героев, рассматриваемых только извне), его внутренний мир открыт для недиегетического повествователя, а последняя сцена повести заставляет переоценить и важность всех частных, якобы случайно совпавших целей. Если для Кузьмичева и о. Христофора поездка в город – рядовая, одна из множества рутинных поездок, то для Егорушки она знаменует собой начало новой жизни. Он единственный персонаж, в жизни которого произошло серьезное изменение и который поэтому может быть рассмотрен как герой наррации. Такая переоценка подготавливается постепенно, накапливаясь в ряде мелких и более значимых индексов, и наконец разворачивается в прямом монологе нарратора в самом конце повести.

Таким образом, смысловые акценты смещаются с ненапряженной линии внешней событийности на медленно накапливающиеся внутренние изменения, в центре которых Егорушка.

Главную сложность, с которой сталкивается экранизатор, можно сформулировать следующим образом. Событийная линия «Степи» держится всего на двух ядерных

функціях, і ні при якій трансформації змінення хоча б однієї з них неможливо: не стане поїздки. Однак збереження цієї послідовності функцій забезпечує тільки «технічну» узнаваність історії, воспроизведя її зовнішню подійність, в той час як дійсне зміст зосереджено в внутрішньому світі Егорушки.

Перенесення на екран цього «внутрішнього» змістового шару не може бути реалізовано через будь-які операції з функціональними елементами: кардинальними функціями або каталізаторами – воно можливо тільки через збереження ключових дискурсивних особливостей чеховського оповіщення.

Загальна нарративна позиція в повісті може бути охарактеризована як виключно імпліцитна (текст не містить ніяких слідів самооповіщення наратора), особиста (нерідко зворушеність тону видає зацікавленість наратора в яких-то ідеях), всезнаюча «олімпійська» (наратору доступні думки і почуття персонажів, він здатний займати точку зору однієї з них і зображати подію в «геройній» перспективі), недієгетичська (він не бере участя в зображених подіях і навіть не присутствує в них в силу своєї олімпійської неантропоморфності). Ключова зміслообразуюча особливість цього наратора – здатність приймати точку зору персонажа. Саме на систематичному збіганні його перспективи оповіщення з Егорушкиною ґрунтується наростання внутрішнього змісту повісті, значущість внутрішніх змін на фоні нерелевантності зовнішніх подій. Звичайно, обмеження власного всезнання рамками доступної герою перспективи може вирішувати окремі завдання, важливі для окремого епізоду. Але систематичне проникнення в свідомість однієї з героїв дозволяють утримувати його в полі зору читача – як центральний, як призму, через яку і він, читач, сприймає відбуваюче. В «бесфабульній» чеховській історії з її бессобытийністю це спосіб переключення уваги на глибокі змінення, які підготавлюються в внутрішньому світі Егорушки.

При тому що такому наратору доступні будь-які події зовнішнього руху і внутрішнього життя персонажів, в процесі транспозиції вони повинні оброблятися по-різному. Межі діапазону можна позначити наступним чином: на одному полюсі – пряме об'єктивне зображення зовнішніх обставин або дій (бричка їздить на постійний двір, з неї виходить Кузьмичев...): це те, що в фільмі представляється в вигляді мізансцени, об'єктів і їх руху, акторів з певною зовнішністю, костюмів, акторських рухів, міміки, жестів і слів; на іншому – недоступні для акторської гри відчуття або абстрактна інформація: все це повинно бути або передано вербально, або опущено («ненависна бричка бігла мимо», «раннім *юльським* ранком»), сюди ж слід віднести ліричні відхилення відсутнього в просторі кадру наратора.

Як же екранізація «працює» з такими аспектами породжуючого нарратива, як тип наратора, прийоми презентації окремих епізодів і точка зору? Що стосується засобів ведення нарративу, ми виключимо з поля зору вербальне оповіщення, рівне за обсягом оповіщенню з породжуючого виробу: закадровий голос в такому вигляді не знає поширення, оскільки перетворює зрительний ряд в ілюстрацію до сліву і суперечить природі кіно. Однак як частина нарративу він використовується, наприклад, для передачі інформації, яка погано піддається зобразителю об'єктивності. Таким типом оповіщувача ми пропонуємо називати наратор-повідомлювач: він користується вербальними засобами ведення нарративу.

Аудіовізуальний ряд, що відображає відбуваючі події (в тому числі розмови діючих осіб) є другим способом представлення історії,

изобразительным, а использующий его повествовательный агент может быть назван нарратором-демонстратором.

Вторая часть каждого из этих определений отражает средство ведения наррации: в одном случае это прямое слово, не имеющее адресатов в кадре, а во втором – видеоряд, включающий в себя персонажей, их поступки и сообщения. Эти сообщения адресованы другим персонажам и изображаются нарратором точно так же, как любые действия героев в кадре, что принципиально отличает их от слова нарратора-повествователя. Общность первой части определений указывает на то, что оба агента – проявление единой повествовательно-смысловой инстанции. Ее единство сказывается в цельной организации наррации, в том, что нарратор-повествователь и нарратор-демонстратор «знают» друг о друге, каждый из них «действует» на вверенном ему участке таким образом, чтобы формировать общую нарративную позицию.

Каждый из этих агентов может быть представлен диегетическим (принимающим участие в повествуемых событиях) и недиегетическим типом. Недиегетический нарратор-повествователь чаще всего реализуется как закадровый голос, не локализованный в кадре субъектно, а недиегетический нарратор-демонстратор – как камера, если изображение не содержит индексов, позволяющих предположить за ней одного из персонажей.

Однако, как мы уже сказали, в повести А. Чехова очень важны моменты слияния точек зрения нарратора и героя. Самое тщательное воспроизведение внешней событийной линии без сохранения найденной А. Чеховым перспективы изображения от Егорушки неизбежно привело бы к радикальным смысловым потерям, превратило бы экранизацию в механическую иллюстрацию к литературному прототипу. Реализация того взгляда на мир, который культивируется в чеховской повести, требует диегетического нарратора. Это может быть диегетический нарратор-повествователь: всякое повествовательное высказывание персонажа может быть расценено как диегетический нарратив второго уровня (здесь мы не останавливаемся на критериях повествовательности, ориентируясь на тот набор, который дает В. Шмид в указанной выше книге); или диегетический нарратор-демонстратор: именно эта модель активно используется С. Бонадарчуком.

Рассмотрим каждую из них подробнее.

Статус диегетического нарратора-повествователя доступен каждому фильемическому персонажу, в уста которого вложено некоторое повествовательное сообщение. Кажется, что ему может быть просто передано высказывание его литературного прототипа. Сложность, однако, заключается в том, что высказывание литературного персонажа дается чаще всего в обработке нарратора, следовательно, имеет место языковая интерференция разной степени, в результате которой формируется его многослойность. Если представить себе, что герои рассказа – реальные люди и все происходящее имело место в действительности, а потом было описано в литературном произведении, то режиссер как бы проделывает операцию по восстановлению первоначального звучания, реконструирует слова героев, очищая их от всех тех напластований, которые привнесены опосредующими инстанциями: Егорушкой и повествователем. Высказывания фильемических персонажей лишаются многослойности: голосу каждого возвращается его идеологическая, оценочная, фразеологическая определенность, которая в рассказе размывалась другими сознаниями.

Посмотрим, как это происходит, на примере эпизода у костра. В повести он дан в перспективе от Егорушки: повествователь принимает его точку зрения в плане психологии и оценки, на что указывают и однозначные ремарки, и отдельные индексы, позволяющие понять, что рассказы возчиков слушает и оценивает девятилетний

мальчик, с соответствующим возрасту и воспитанию жизненным опытом и видением ситуации. Только Егорушка может воспринимать жалобы мужиков на то, что кончилась их замечательная прошлая жизнь, вполне серьезно: в перспективе от повествователя их рассказы оценивались бы совершенно иначе.

Каждый переданный повествователем рассказ содержит в себе несколько смысловых и речевых слоев. Они создаются «первоисточником» (Пантелей, Емельян, Кирюха, Дымов), обрабатывающим содержание первоисточника сознанием Егорушки и, наконец, собственно повествователем, его речью и точкой зрения.

«Пока ели, шел общий разговор. Из этого разговора Егорушка понял, что у всех его новых знакомых, несмотря на разницу лет и характеров, было одно общее, делавшее их похожими друг на друга: все они были люди с прекрасным прошлым и с очень нехорошим настоящим; о своем прошлом они, все до одного, говорили с восторгом, к настоящему же относились почти с презрением. Русский человек любит вспоминать, но не любит жить; Егорушка еще не знал этого, и, прежде чем каша была съедена, он уже глубоко верил, что вокруг котла сидят люди, оскорбленные и обиженные судьбой. Пантелей рассказывал, что в *былое время*, когда еще не было железных дорог, он ходил с обозами в Москву и в Нижний, зарабатывал так много, что *некуда было девать денег. А какие в то время были купцы, какая рыба, как все было дешево! Теперь же дороги стали короче, купцы скунее, народ беднее, хлеб дороже, все измельчало и сузилось до крайности.* Емельян говорил, что прежде он служил в Луганском заводе в певчих, имел *замечательный* голос и *отлично читал ноты*, теперь же он *обратился в мужика и кормится милостями брата*, который посылает его со своими лошадьми и берет себе за это половину заработка. Вася когда-то служил на спичечной фабрике, Кирюха жил в кучерах у хороших людей и на весь округ считался лучшим троечником» [4, с. 65].

Все рассказы переданы через восприятие Егорушки, чье сознание и само становится предметом изображения. В самом начале нарратор прямо ссылается на его понимание: «Егорушка понял...», «Егорушка еще не знал этого ... он уже глубоко верил...». При этом осуществляется двойная оценка содержания рассказов: одна проистекает из того, во что верил Егорушка, с его недостаточным жизненным опытом, вторая – из той интерпретации рассказов обозников, которая возможна со стороны опытного человека, знающего жизнь.

Повествование насыщено более и менее сильными индексами, указывающими на героев, к которым оно относится, мысли и чувства которых в себя втягивает. Более того, в тексте можно прямо выделить элементы слова персонажа. Сначала происходит соскальзывание к позиции Пантелея, границы слова которого определяются очень четко (в приведенном выше фрагменте они выделены курсивом). Несмотря на то, что на этом участке текста нет совмещения различных грамматических характеристик, которое явилось бы однозначным формальным критерием для определения несобственно-прямой речи, языковая интерференция явно имеет место: сначала правильная литературная, постепенно речь нарратора начинает спорадически вбирать в себя разговорные обороты и слова, характерные для Пантелея, а потом полностью строится так, как это сказал бы Пантелей. Последние два предложения передают речь персонажа буквально, ничего не изменяя ни в порядке слов, ни в построении, хотя их формальным источником остается нарратор.

Если принадлежащие Пантелею части текста можно подвергнуть полному вычленению (например, взять в кавычки, перестроив весь фрагмент как сочетание прямой речи Пантелея со словами автора), то слова других персонажей проникли в речь нарратора не так явно и слились с ней более естественным образом. Здесь имеет место то явление языковой интерференции, которое Б. Успенский называл

«внутриязыковым двуязычием»: «В одной и той же фразе (представляющей собой к тому же простое предложение) совмещено несколько точек зрения – или, иначе говоря, совмещены элементы двух сфер речи» [2, с. 53]. Во фрагменте о жизни Емельяна части, несущие явные особенности его словоупотребления и оценки, вкраплены в текст повествователя настолько фрагментарно, что их выделение вызвало бы значительные трудности, связанные еще и с тем, что в них преобладает оценка, а это тот план, который меньше всего поддается формализации.

Степень проникновения нарратора в сознание персонажа уменьшается с каждым следующим героем. Чем глубже повествователь порождающего произведения проникает в сознание героя и позволяет его точке зрения повлиять на собственную, тем проще осуществить перенесение высказывания в экранизацию, тем меньшие изменения при этом требуются, да и носят они частный характер. Однако когда герой «не пропускает» нарратора в свой внутренний мир и изображается извне, возникает необходимость в более значительных изменениях.

Так, реплика Пантелея практически полностью повторяет текст из повести: «Вот в былое время, когда еще и железных дорог-то не было, ходил я с обозами в Москву, в Нижний, зарабатывал так много, что некуда девать было денег ... да-а ... А какие в то время были купцы, какая рыба! Как все было дешево! Теперь же дороги стали короче, купцы скуpee, народ бедней, хлеб дороже. Измельчало все и сузилось до крайности».

Имеющие место незначительные изменения вызваны, во-первых, сменой лица (повествователь передавал рассказ Пантелея, говоря о нем в третьем лице, сам Пантелей рассказывает о себе в первом), во-вторых, тем, что высказывание вернулось в ситуацию естественной беседы: стремясь привлечь к себе внимание собеседников, Пантелей начинает с «Вот», а в середине его речи появляется междометие «да-а-а» как характеристика устной непринужденной речи. Слова литературного повествователя практически без изменений делегируются герою фильма. В отношении Васи и Кирюхи это оказалось невозможно: соответствующие фрагменты повести содержат слишком мало материала их внутреннего мира, повествователь ограничивается внешним впечатлением и общеизвестной информацией.

Совершенно иначе перерабатывается рассказ Емельяна. Фраза «Емельян говорил, что прежде он служил в Луганском заводе в певчих, имел *замечательный* голос и *отлично читал ноты*, теперь же он *обратился в мужика и кормится милостями брата*, который посылает его со своими лошадьми и берет себе за это половину заработка» в фильме преобразуется таким образом: «В былое время я служил в певчих, замечательный голос имел, ноты читал. А теперь что?». По сравнению с соответствующим фрагментом повести обращает на себя внимание замена нейтрального «прежде» на «в былое время», выражение не только более разговорное, но и проходящее лейтмотивом через все рассказы возчиков. Имеет место сокращение: указание на Луганский завод перенесено в другой эпизод, а вот описание грустных обстоятельств нынешней жизни Емельяна вообще исключено, как и определение «отлично». В целом прямой рассказ Емельяна звучит скромнее, чем рассказ нарратора в повести, и это следствие изменившейся речевой ситуации. Хотя хвалебные оценки изначально принадлежат Емельяну, есть разница между представлением опосредованным (в повести) и прямым (в фильме). Фраза «служил в Луганском заводе в певчих, имел *замечательный* голос и *отлично читал ноты*», сказанная о себе прямо в кадре, имеет более «хвастливое» звучание, чем сказанная о другом человеке, который ее не слышит, как не слышит персонаж повести слово нарратора о себе.

Исключено также упоминание о брате, «милостями» которого теперь кормится Емельян: в нем звучала явственная ирония нарратора, чуждая Емельяну. Этот герой далек от сопоставления фактов «кормится милостями брата» и «берет себе за это

половину заработка». Потерянная при этом характеристика человека безвольного, слабохарактерного, вызывающего жалость или презрение окружающих, нарабатывается другими, аудиовизуальными, средствами: выражением смирения на лице, манерой говорить страдальчески тихо, реакцией окружающих, которые либо жалеют Емельяна (больше всего Егорушка), либо презирают и унижают (Дымов).

Таким образом, трансформации реплики Емельяна обусловлены техническими и содержательными причинами и не приводят к искажению этого образа. Напротив, фильмический персонаж соответствует своему литературному прототипу и всем производимым впечатлением, и отдельными его элементами. Этого невозможно было бы добиться при механической передаче ему фрагмента текста, вроде бы принадлежащего ему в повести.

При транспозиции разные элементы совмещенной точки зрения нарратора и персонажа проявляют себя по-разному. Очень велико значение планов оценки и психологии, а также элементов слова персонажа («плана фразеологии» по Б. Успенскому). Важность пространственной локализации совершенно незначительна: читатель не только не может сказать, где находится нарратор, он не видит смысла в постановке такого вопроса, потому что в данном случае ничего не зависит от его пространственно-временной определенности. Такое положение сохраняется и в соответствующем эпизоде фильма.

Многослойное построение высказывания, какое мы наблюдаем в повести «Степь», в техническом отношении делает его удобным для перенесения на экран. В нем легко выделяются речевые элементы каждой инстанции, в том числе, слои, принадлежащие персонажам. Это делает возможным восстановление «авторства» персонажа, чьи слова в повести передавались опосредованно, в фильме же должны звучать прямо от его лица. Такая передача сопровождается «очищением» высказывания от следов других сознаний: воспринимающего сознания Егорушки и повествователя. Процедура требует четкого однозначного разделения источников словесных формулировок, оценок, точек зрения, а также учета особенностей речевой ситуации, которая неодинакова в литературном эпизоде и его фильмическом эквиваленте.

Рассмотрим диегетический изобразительный нарратив – то есть изображение событий в геройной перспективе (такой герой получает статус нарратора-демонстратора). Обращение к нему возможно, прежде всего, там, где существует необходимость фильтрации повествуемого материала, однако вербальное повествование нецелесообразно (в кинематографе оно нецелесообразно практически всегда, поэтому такая модель используется широко).

Для анализа возьмем эпизод, в котором Дымов убивает ужа (читатель здесь получает первое впечатление от героев; наиболее важные для формирования этого впечатления моменты во фрагменте из повести мы выделили курсивом):

«Один из подводчиков, шедших далеко впереди, рванулся с места, побежал в сторону и стал хлестать кнутом по земле. Это был *рослый, широкоплечий* мужчина лет тридцати, русский, кудрявый и, по-видимому, очень *сильный и здоровый*. Судя по движениям его плеч и кнута, по жадности, которую выражала его поза, он бил что-то живое. К нему подбежал другой подводчик, *низенький и коренастый*, с черной окладистой бородой, одетый в жилетку и рубаху навыпуск. Этот разразился *басистым кашляющим смехом* и закричал:

– Братцы, Дымов змея убил! Ей-богу!

Есть люди, об уме которых можно верно судить по их голосу и смеху. Чернобородый принадлежал именно к таким счастливым: в его голосе и смехе чувствовалась *непроходимая глупость*. Кончив хлестать, русский Дымов поднял кнутом с

земли и со смехом швырнул к подводам что-то похожее на веревку.

– Это не змея, а уж, – крикнул кто-то.

Деревянно шагавший человек с подвязанным лицом быстро зашагал к убитой змее, взглянул на нее и всплеснул своими палкообразными руками.

– Каторжный, – закричал он глухим, плачущим голосом. – За что ты ужика убил? Что он тебе сделал, проклятый ты? Ишь, ужика убил! А ежели бы тебя так?

– Ужа нельзя убивать, это верно ... – покойно забормотал Пантелей. Нельзя ... Это не гадюка. Он хоть по виду змея, а тварь тихая, безвинная ... Человека любит ... Уж-то.

Дымову и чернобородому, *вероятно, стало совестно*, потому что они громко засмеялись и, не отвечая на ропот, лениво поплелись к своим возам» [4, с. 52].

Содержанием повествования становятся только внешние черты: «рослый, широкоплечий мужчина лет тридцати, русый, кудрявый», «один из подводчиков», «по-видимому», очень сильный человек. Даже о том, на кого набросился Дымов, повествователь судит по внешним характеристикам: «по движениям плеч и кнута ... по жадности». Отстраненность основана на пространственной удаленности отраженной тут точки зрения от происходящего и на том, что наблюдатель впервые видит этих людей, ничего не знает о них пока и даже имя героя узнает из выкрика чернобородого Кирюхи (который остается безымянным, потому что его самого пока никто не назвал по имени) и уже после этого использует как известное себе и читателю.

Совершенно очевидно, что нарратор ограничивает свою пространственную и идеологическую позицию точкой зрения Егорушки. Можно выделить несколько прямых указаний на то, что представленное видение принадлежит именно ему: «совсем неинтересных для Егорушки», «как теперь разглядел Егорушка». Правда, все такие упоминания – до начала и сразу после окончания эпизода с ужом, внутри него локализация точки зрения поддерживается косвенными средствами. И нарратор не передает повествование Егорушке совсем, оставляет его за собой, на что указывает, например, замечание об уме, смехе и голосе, явно принадлежащее взрослому опытному человеку.

Такой прием задает определенный ракурс понимания Дымова и Кирюхи, отличный от того, который был бы получен в результате «объективного» изображения всезнающего недиегетического нарратора.

Случайно увидев в траве безобидного ужа, Дымов набрасывается на него с кнутом и запарывает до смерти. Объективно его поведение – проявление совершенно неоправданной агрессии, которому подражает чернобородый Кирюха, возможно, в силу своей «непроходимой глупости». Вина Дымова гораздо значительнее: Кирюха наблюдал и поддерживал случайную «забаву», но сам не убивал ужа. Будь повествование построено с безлично-объективной точки зрения, акценты расставились бы именно так.

Однако повествовательный эффект таков, что «чернобородый» представляется гораздо менее привлекательным персонажем, чем Дымов. Он достигнут за счет тех самых визуальных деталей, доступных свежему взгляду Егорушки, с позицией которого нарратор совместил свою точку видения. Вот Дымов: «рослый, широкоплечий мужчина лет тридцати, русый, кудрявый и, по-видимому, очень сильный и здоровый». Эти прямые характеристики, данные сторонним человеком, работают на создание впечатления существа здорового и живого, с мощными инстинктами (инстинктом выглядит «жадное» стремление убить то, что кажется ниже и хуже его). Вот Кирюха: «низенький и коренастый, с черной окладистой бородой ... басистым кашляющим смехом», в облике которого «чувствовалась непроходимая глупость». Жестокость Дымова – следствие его сильной, безудержной натуры, жестокость Кирюхи – результат

глупости. Такая презентация располагает читателя скорее к Дымову, чем к Кирюхе, хотя «объективно» это не отвечает поведению каждого.

Адаптация этого эпизода в его «объективном» событийном срезе и в том аспекте восприятия, который представлен в повести, имеет две разнонаправленных сложности, обусловленные изменением повествовательных средств с вербальных на изобразительные.

Первая сложность связана с информационной недостаточностью видеоряда. Изображение способно дать самое полное впечатление о герое, однако в данном случае высока релевантность того слоя повествования, который включает в себя точку зрения Егорушки с его оценочно-словесной составляющей, а ее невозможно передать изображением: интерпретация картинки допускает большую свободу, чем интерпретация словесного высказывания.

Вторая – с избыточной полнотой и силой воздействия, которой обладает видеоряд. Изображение убийства живого существа должно производить более жестокое впечатление, чем его описание: недаром увиденное воочию считается более сильным инструментом влияния, чем сто раз услышанное. Такой эффект был бы даже желательным для достижения отдельных целей, но он создаст иное, не соответствующее чеховскому, представление о Дымове. Точнее, он соответствует тому «объективному» слою, который мы выделили в повести, но «субъективное» Егорушкино видение неизбежно теряется.

Поэтому буквальное перенесение в кадр всех визуальных характеристик, которые предлагает повесть, недопустимо. Эпизод значительно сокращается и отдалается от зрителя. Он начинается сразу с крика Кирюхи: «Братцы, Дымов змея убил», и только после этого в кадр попадает фигура Дымова, который кнутом хлещет перед собой что-то на земле. Сразу же следует реплика «Это не змея, а уж», дальше – громкий упрек Васи и пространное рассуждение Пантелея.

Как и в повести, вся сцена дана глазами Егорушки. Наиболее релевантным планом точки зрения становится ее пространственная локализация. Сцена представлена так, как ее можно увидеть с высоты воза, в отдалении, продиктованном взаимным расположением возов: того, на котором находится Егорушка, и того, рядом с которым идет Дымов. Такой выбор точки зрения играет ключевую роль: позволяет сократить эпизод и дистанцироваться от показанной в нем жестокости на безопасное расстояние. Все, что видит зритель, это мужская фигура, размашисто хлещущая кнутом по земле. Более крупный кадр содержал бы подробности, работающие на укрепление впечатления жестокости, которое нельзя было бы ослабить вербальными средствами, как это сделано в повести. Даже при использовании закадрового голоса визуальное впечатление оказалось бы гораздо более мощным, чем впечатление от словесного рассказа; кроме того, задачи закадрового повествователя в фильме совершенно иные.

Таким образом, изображение всей сцены с точки зрения Егорушки приводит к сокращению эпизода и дает возможность показать его на расстоянии, со значительной удаленностью от наблюдателя. Это позволяет сохранить смысловые доминанты изображения персонажей, пускай и в ущерб «букве» чеховской повести. При этом происходит переустройство точки зрения по релевантности ее компонентов: ведущая роль отводится ее локализации, а не фразеологическому и оценочному элементам.

В качестве выводов можно говорить о том, что смысловое соответствие между порождающим и порожденным произведением не обеспечивается механическим перенесением основных событийных моментов истории, а требует адекватных дискурсивных средств. Ярче всего это проявляется при выборе типа нарратора и перспективы, в которой организуется изображение.

Каждому типу нарратора в литературном произведении соответствует два типа

кинематографічного нарратора: вербальний і образотвірний. Ми пропонуємо називати їх нарратор-повідомлювач і нарратор-демонстратор, вказуючи тим самим на характер використовуваних засобів і на їх смисловою і структурною общністю. Вони можуть нести всі основні характеристики літературного нарратора, важливі для розуміння його позиції: особистість, антропоморфність, імпліцитність, участь в повідомлюваних подіях і др. Таким чином, реалізація в кіно типів нарратора, аналогічних літературним, цілком можлива і служить засобом адаптації вербального змісту до вимогам візуального ряду.

Ключовим поняттям перспективи зображення є точка зору. Незважаючи на те, що вона зберігає ті ж основні компоненти-плани, які виділяє Б. Успенський в точці зору літературного повідомлювача, їх удільний вага в загальній структурі змінюється. Велику вагу набуває просторово-часова локалізація, причому в ній актуалізується просторовий аспект. Це означає, що необхідність транспонувати дієгетичну позицію літературного нарратора в фільмівського нарратора-демонстратора змушує екранізаторів шукати способи перетворення планів фразеології і оцінок в план просторової локалізації, встановлювати відповідності між ними, достатньо природні і універсальні, щоб бути сприйнятими глядачем.

Сравнительний аналіз тексту літературного твору і заснованого на ньому кінофільму дозволило сформулювати основні фактори, впливаючі на вибір нарративних засобів в екранізації. Це технічна можливість виділити різні шари висловлювання (вона залежить від ступеня мовної інтерференції), зміну мовної ситуації, особливості рецепції вербального повідомлення і зображення.

На основі проведеного дослідження відкриваються наступні перспективи подальшого вивчення транспозиції і пов'язаних з нею процесів: створення повної типологічної класифікації нарратора в кінотексті; вивчення особливостей трансформації літературного повідомлення в фільмівське, визначаються видовою природою кіно; виявлення діапазону засобів, якими користується екранізація. Очевидно, що в межах вказаної проблематики відкривається вихід на найважливіше питання про природу імпліцитного (концепційованого, внутрішнього) автора кінотексту і його взаємовідносин з нарратором.

Список використаної літератури

1. Шмид В. Нарратология / В. Шмид. – М.: Яз. слав. культуры, 2003. – 312 с.
2. Успенский Б. Поэтика композиции / Б. Успенский. – СПб.: Азбука, 2000. – 352 с.
3. Chatman S. Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film. / S. Chatman. – Ithaca and London: Cornell University Press, 1990. – 241 p.
4. Чехов А. Степь // Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. / А. Чехов. – Москва: Издательство «Наука», 1985. – Т. 7. – С. 13-104.

Стаття надійшла до редакції 28 березня 2013 р.

О. Й. Просцевічене

«СТЕП» А. ЧЕХОВА ТА С. БОНДАРЧУКА: ЕКРАНІЗАЦІЯ ЯК ПРЕДМЕТ НАРАТОЛОГІЇ

Стаття містить порівняльний аналіз нарративної позиції в літературному творі та його екранній версії. У центрі уваги – відповідності між типами наратора та факторами, що впливають на вибір нарративних засобів. Розглянуто повість А. Чехова «Степ» та зняту за нею стрічку С. Бондарчука.

Ключові слова: дієгетичний наратор, наратор-повідомлювач, наратор-демонстратор, екранізація, точка зору.

О. J. Prostsevichene

**«THE STEPPE» BY A. CHECKOV AND S. BONDARCHUK:
SCREEN ADAPTATION AS NARRATOLOGY SUBJECT**

The article presents a comparative analysis of narrative position in a fiction and its screen version. The attention focuses on the correspondence between different types of the narrator and factors influencing the choice of narrative meanings. A. Checkov's novel «The Steppe» and S. Bondarchuk's movie based on it are considered.

Keywords: *diegetic narrator, the narrator, the narrator-demonstrator, a screen, a point of view.*

УДК 821.161.2–95(79 Полтава)

Л. В. Романенко

**ПАТРІОТИЧНА СПРЯМОВАНІСТЬ ОПОВІДАнь ДЛЯ ДІТЕЙ
ЛЕОНІДА ПОЛТАВИ**

Стаття містить огляд і літературознавчий аналіз творів українського письменника Леоніда Полтави, призначених для дитячого читання. Акцентується увага на ідейному навантаженні творів та особливостях характеротворення головних персонажів.

Ключові слова: *оповідання, патріотизм, герой, епічність, персонаж.*

Література для дітей явище цікаве і своєрідне. Вона твориться письменниками, які відчують відповідальність за виховання підростаючого покоління на достойних прикладах. Та країна, у якій популяризується література, призначена для дітей, робить внесок у майбутнє своєї держави. Адже яким стане підростаюче покоління, таким шляхом розвитку піде нація.

Творчість українських дитячих письменників ХІХ століття здебільшого орієнтувалася на здобутки української народної творчості, що увібрала у себе мудрість віків, і обрали собі провідним жанром казку. Наслідком такої діяльності стали твори Олени Пчілки, Лесі Українки, І. Франка та інших, які стояли у витоків жанру «літературної казки». Реалізм спричинив появу творів про дітей з персонажами, взятими з реального життя, зокрема С. Черкасенко, Б. Грінченко, що вчили дітей любити ближнього, поважати його як особистість. У 30-х рр. ХХ століття в літературі для дітей з'явився новий струмінь, обумовлений змінами у суспільстві і в людській свідомості, митці слова писали про те, що варто було показати широкому загалу (М. Трублаїні, І. Микитенко, С. Васильченко): доля безпритульних дітей, труднощі, з якими стикаються в далеких морських подорожах тощо. Усе це знаходило відгук у маленьких читачів і стало класикою дитячої літератури.

Проте ХХ століття стало випробуванням для літератури «дорослої» та дитячої, оскільки певні обмеження та переслідування не давали можливості вільно висловлювати свою думку, тематика творів зводилася до уславлення ватажка, лінії партії тощо. Усі, хто мав власну думку з приводу подій, що відбувалися у країні ставали небезпечними і підлягали винищенню. Письменники, які категорично не підтримували політику партії, виїхали за межі країни і продовжували працювати на ниві розвитку української культури, але далеко від Батьківщини.

Леонід Полтава як представник діаспорної літератури продовжував працювати для розвитку українського мистецтва слова. Його діяльність була пов'язана з питаннями політичного характеру, проте багато творів він написав саме для дітей і про дітей, таким чином даючи зрозуміти, що майбутнє в руках молодого покоління.

Метою статті є дослідження епічних творів Леоніда Полтави, написаних про дітей. Основними **завданнями** є літературознавчий аналіз творів «Маленький дзвонар із Конотопу», «Батько», «Перший закон дружби» та «Людина, що з неба впала». **Актуальність** дослідження полягає у тому, що твори аналізуються на сучасному етапі розвитку літературної думки вперше і аспектом дослідження є етичні якості дітей, їх висока моральність і духовне багатство.

Діяльність Леоніда Полтави ставала об'єктом дослідження не так часто, однією із найгрунтовніших робіт є розвідка Михайла Слабошпицького «25 поетів української діаспори», де автор накреслює головні риси його поетичного доробку, оповідання ж для дітей залишаються поза увагою критиків.

Для того, щоб зрозуміти, чому автор апелює саме до дитячої свідомості, необхідно знати його життєвий творчий шлях.

Ім'я Леоніда Полтави довгий час не було відоме в Україні. Це пов'язано з його виїздом за межі країни, а, отже, і літературна спадщина не популяризувалася у рідному краї. Проте автор був досить відомим за кордоном. Його твори вільно друкувалися силами представників діаспори. Ну хоча б його «Енеїда модерна, альбо дивні пригоди ченця Григорія Чудотворця, який на Україні що 300 літ воскресає», видана у Лондоні Українською видавничою спілкою 1955 року. На теренах України і сьогодні творчий доробок цього автора не так широко представлений. «Навряд чи хтось усерйоз наважиться опонувати аксіоматичній в принципі тезі про те, що культура може повноцінно розвиватися лише тоді, коли повною мірою осмислює власне минуле. Здавалося б, відколи відчинилися темниці спецфондів та інші «залізні завіси», і наш читач зміг при бажанні відкрити для себе справжню українську літературу, сплинуло вже достатньо часу, протягом якого мало би бути опубліковано якщо не все, то майже все із того, що визначає історичне обличчя нашого письменства, – але насправді мусимо давати собі відлік в тому, що все це далеко не так, що опублікована лише «верхівка айсберга», осмислено ж із неї лише якусь соту частинку» [1].

Леонід Полтава народився 24 серпня 1921 року в селищі Вовківці на Полтавщині (тепер це Сумська область), що і визначило вибір такого творчого псевдоніма автора. Справжнє його прізвище – Леонід Едвардович Пархомович. У деяких джерелах згадується ще один псевдонім – Єсен, який він обрав, коли переїхав до Америки. Письменник стверджував, що його предки були полоненими шведами, які брали участь у боях під Полтавою.

Учився в Полтаві, Ніжинському учительському інституті. 1938 року його батька-лікаря заарештувало НКВД, і більше ніяких новин про нього родина не отримувала. Мав великі плани на майбутнє, займався літературою, консультувався з метрами В. Сосюрою та М. Рильським. За припущенням Д. Чередниченка саме заступництво Максима Рильського допомогло хлопцеві закінчити інститут. Максим Рильський опікувався долею молодого автора і за словами самого Леоніда Полтави, в нього було понад півтора десятка листів від Рильського, які він возив із собою і в Німеччині. Вони згоріли «в бараці десь біля Юнгфернгайде, в Берліні, куди, мабуть, безпосередньо влучила літунська бомба (ми сиділи в рівчаку)» [2, с. 684].

Перший його вірш був надрукований у 1940 році. Під час війни молодий поет друкував свої твори в «Наших днях» і журналі для дітей у Львові. Невідомо, як склалася б його життєва і творча доля, якби не Друга світова війна й не еміграція. На думку М. Слабошпицького, і сам Леонід Полтава, як і багато молодих поетів того часу,

«стали б жертвою безжальної репресивної машини, бо режим не міг би не оцінити їхніх національних сентиментів» [2, с. 685]. На відміну від інших Леонід Полтава не міг приховувати почуттів, «наступати на горло власній пісні». Вивезений на роботи до Німеччини, Леонід Полтава був там заарештований за національно-культурну працю серед українських робітників, пробував утекти до Львова, але був схоплений і ув'язнений у Потсдамі. Спогади про цей період життя лягли в основу поетичної збірки «За мурами Берліну» (1946).

Про його романтичні пригоди і про карколомні амурні сюжети ходили легенди. Він, «високий, стрункий, балакучий, приемний, трохи розхристаний в своїх думках і поведженні» (за спогадами Д. Нитченка), здається, і створений був для того, щоб зачаровувати прекрасну половину людства, носити ореол героя-коханця й писати вірші подібні до творів Володимира Сосюри [2, с. 685].

Після війни розгортає літературну працю, редагує з Леонідом Лиманом журнал «Школяр», видає першу поетичну збірку. Леонід Полтава є автором багатьох книжок («Жовті каруселі», «Римські сонети», «Українські балади»). Із прозових творів заслуговує на увагу збірка новел «У вишневій країні», де помітні автобіографічні мотиви, зокрема спогади про батька та його долю. У різних журналах друкувалися п'єси письменника «Пам'ятник героєві», «Чужі вітри», «Заметіль» та інші. П'єсою «Пам'ятник героєві» зацікавилася студія Гірняка, але твір був технічно важкий для постанови і тому сценічно не вдалося його реалізувати.

Багато працював Леонід Полтава і в сфері дитячої літератури, де мав помітні успіхи (у Баварії видавав і редагував два часописи – «Школяр» і «Школяр», на сторінках яких діти уперше познайомилися з веселим котом Мурасем). Письменник створив дві абетки: одну – про тварин – «Абетка веселенька для дорослих і маленьких»; другу – про князів, запорожців, Гонтю, Довбуша і Шевченка – «Абетка з історії України. Бо корінням у рідній землі». Також він є автором художніх творів для дітей («Слон по Африці ходив», «Жучок-Щербачок», «Лебеді», «Лісова пригода», «З лісу зайчики ішли», «Котячий хор», лібрето оперет «Лис Микита», «Лісова царівна», «Мавпячий король», «Лисячий базар» та інші).

Працював Леонід Полтава у різних літературних жанрах, відомий як публіцист і журналіст, але об'єктом нашої уваги є оповідання про маленьких героїв, які проявили сміливість і рішучість у момент, коли їм могла загрожувати смерть («Маленький дзвонар із Конотопу», «Перший закон дружби», «Людина, що з неба впала» та ін.).

На конкурсі Об'єднання працівників дитячої літератури Леонід Полтава дістав нагороду за збірку поезій для дітей «Моя книжечка», яка згодом отримала назву «Лебеді». Заходами видавництва «Українець» у Парижі вийшла в 1950 році окремим виданням п'єса «Чого шумлять дуби» про повстанський рух і переселення українців з Лемківщини після війни. Такі проблеми порушуються в багатьох творах автора для різних вікових категорій читачів.

1972 року Леонід Полтава писав до свого приятеля Дмитра Нитченка: «У мене багато літературних задумів, як звичайно, але в газеті мене заганяють живцем на той світ, «з титулу», що я «наймолодший» (минув 51 рік); як ви знаєте, я прихильник бандерівців, на тому ґрунті і в газеті також маю непорозуміння, бо там більшість за УНРада...» [2, с. 677].

Загалом Полтаву-письменника Юрій Шерех характеризує як плідного автора, здатного писати багато і цікаво, але різні обставини змушують його відволікатися на інші проблеми: «Він писав легко, багато й розхристано. Усе це пішло в забуття. Але якби знайшовся терплячий літературознавець і перечитав усе Полтавою написане,

думаю, можна було б укласти вибір речей, що могли б претендувати на скромне, але власне місце в історії літератури» [2, с. 677].

1952–1953 рр. Леонід Полтава очолює у Мадриді український відділ іспанського національного радіо. Працює над новими проектами, займається перекладами дитячих творів, зокрема К. Чуковського. Потім доля його кидає в інші країни, але усе своє подальше життя він мріє повернутися на Батьківщину, куди дорога йому була закрита, як зраднику. Таких було багато в роки війни. Переважно це була молодь, яку фашисти гнали на роботи до Німеччини, а назад повертатися було небезпечно. «Йому було заледве двадцять. Він звідав смак табірної хліба – зведені з різних країн молоді люди жили в обплетених колючим дротом таборах і охоронялися, як в'язні у тюрмі», – так пише про цей період життя Леоніда Полтави М. Слабошпицький [2, с. 678]. У той час він пробував себе в літературі як поет, і у своїх віршах висловив усю тугу за рідним краєм, куди уже не судилося повернутися, бо проживши довге життя він помер 1990 року в Сполучених Штатах Америки:

Мій любий краю, ти в мені
Гориш кривавою зорею.
В незрозумілім чорнім сні
Іду без тебе я землею.
Мій любий краю, всі пісні
Мені лише тобою дані.
Я розпалю їх на вогні,
Щоб розтопить твої кайдани! [2, с. 680-681].

Доля Леоніда Полтави була схожою з долею багатьох молодих талановитих людей того часу, батьки яких уже визнані були ворогами народу, а отже, підлягала знищенню уся родина. Тому іншого сценарію подальших подій бути не могло. Їхньою долею були штрафбати, полон, голод, холод, концтабори.

У спогадах сучасників Леонід Полтава був активною, кмітливою людиною. За що отримав таку характеристику Ю. Шереха: «Полтава був людиною не просто кмітливою, в якій в голові з'являлися найнеймовірніші плани й ідеї» [2, с. 682].

Такими, як він сам, були і маленькі герої Леоніда Полтави. Їх об'єднує провідна риса характеру – дієвість. Не зважаючи на небезпеки, вони думають про порятунок іншої людини. Про який би період в історії не говорив автор, всюди показуються люди, здатні на самопожертву.

В основу оповідання «Маленький дзвонар із Конотопу» покладено реальні історичні події – Конотопську битву, що відбулася 1659 року під проводом Івана Виговського. Як зазначають деякі дослідники згадок про цю битву мало, особливо у підручниках з історії радянського часу, а тим більше Російської Федерації, бо вона є найганебнішою і наймасштабнішою для московської армії. Як зауважують історики, вона розвінчала міф про високодержавність Московії, а також спростувала «споконвічне прагнення українців до союзу з Росією».

Ті ж самі дослідники подій того часу вважають, що блискуча перемога гетьмана Івана Виговського під Конотопом над московським військом так і залишилася в історії України черговим змарнованим шансом здобути омріяну незалежність, показовим прикладом виграної битви й програної війни.

Однак не Іван Виговський є головним персонажем твору, а дід Яким і хлопчик Павлик – старий дзвонар і його маленький помічник. Імена таких рядових героїв не зберегла історія, а тому можна стверджувати, що ці персонажі є вигадкою автора, яка має певне підґрунтя – показати силу і сміливість простих людей, зокрема маленького хлопчика, який, помітивши військовий загін, що на човнах в тумані наближався до Конотопу, вирішив повідомити козаків про небезпеку єдиним можливим способом:

«Він кинувся до дзвонів – до своєї єдиної зброї проти ворогів. Слабими руками ухопився за грубезного мотуза найбільшого дзвона і почав щосили тягнути до себе... З усієї сили кидався вперед і назад, болоче зранюючи тіло об жорсткий мотуз. Било похитнулось! Ще раз, ще раз. Кидався хлопець сюди й туди, піт заливав йому очі, волосся сповзало на чоло, ноги дрижали від напруження – аж ось врешті дзвін тихо озвався...» [3, с. 6-7].

Це є кульмінаційним моментом у творі, оскільки вчинок Павлика спрямував хід бою, зруйнувавши усі плани нападників. Вчинок звичайного маленького конотоп'янина змінив хід історії.

Основною ідеєю твору є утвердження величі патріотичних почуттів простої людини (дитини), що підтверджуються останніми рядками твору: «Діду Якиме, як москалі ще колись ітимуть, то ви в дзвони битимете, а я в сурму заграю на сполох! Ніколи вони сюди не доберуться! (виділення моє. – Л. Р.)» [3, с. 10].

Подібний випадок дитячої сміливості описаний в оповіданні «Людина, що з неба впала». Події відбуваються на тлі Другої світової війни, яку Леонід Полтава називає «великою». Згадування назви Німеччина дає беззаперечні факти того, що це саме та війна, безпосереднім свідком якої був автор. Уже з перших рядків твору стає зрозумілою політична позиція автора, яка б не дала йому жодного шансу безтурботно жити в Радянській Україні: «Німецькі загарбники везли потягом з України багато українських родин до Німеччини на примусову працю. По дорозі юнаки стрибали з вагонів і зникали в лісах. Вони йшли в українські повстанці, щоб бити ворогів України – німецьких і більшовицьких зайд...» [3, с. 25].

Історія однієї родини – «смаглявого кучерявого Василька і трошки старшої синьоокої дівчинки Марії з мамою» – стала втіленням трагедії усіх родин, які опинилися у німецьких таборах і стали робітниками на фабриках ворогів. Історія, яка трапилася з цими дітьми, змусила їх подорослішати, стати серйознішими, оскільки на них лягла відповідальність не тільки за себе, а й за іншу людину.

Василькові довелося рано подорослішати: «Він не мав нікого рідного, бо більшовики забрали і тата, і маму в Сибір, і тому мама Марії була і його мамою» [3, с. 26]. У цьому одному реченні міститься трагедія усього українського народу, адже долю не однієї родини скалічила тоталітарна система. І в цьому можна побачити і автобіографічні мотиви, оскільки батько Леоніда Полтави – Едвард також був заарештований за сфальсифікованим звинуваченням і знищений концтабірною машиною, а син його змушений був переховуватися, змінити прізвище і прожити під чужим ім'ям до самої смерті.

Знайомство дітей з пілотом зі збитого літака стало доленосним. Це виявився український пілот канадської повітряної флотилії, народжений уже поза межами своєї етнічної Батьківщини, син емігрантів. Проте культурні цінності свято береглися у цій родині, про що свідчить володіння пілотом українською мовою.

Прихистивши і переховуючи пораненого льотчика Романа Рибчука, вони дуже ризикували, але жодної секунди страх за власне життя не переважив на терезах морального вибору.

Родина уже не повернулася в Україну після перемоги над фашизмом. Шляху туди для них уже не було. Ті страхіття, які спіткали людей, що були вивезені фашистами на примусові роботи до Німеччини, а потім поверталися на Батьківщину, досить детально описані ще одним діаспорним автором Уласом Самчуком в останній частині трилогії «ОСТ». Кінець оповідання має оптимістичне забарвлення: «Живе в Канаді і тепер відважний канадійський пілот-українець, і далі літає високо, упарі з птахами, у вільному синьому небі. І часто його літак перелітає над тим гарним будинком у Канаді, де тепер живуть з мамою Василько і Марійка... Марійка вже сама стала мамою, а

Василь закінчив університет і став журналістом. Він пише до англійських і до українських газет та журналів про Україну і її боротьбу за волю...» [3, с. 33].

Звернення до подій 1709 року в оповіданні «Батько» не випадкове. По-перше, воно пов'язане із родинною легендою, в якій говориться про шведське коріння Леоніда Полтави. По-друге, те трактування історії, яке визнавав автор, не співпадало з офіційним. Довгий час ім'я Івана Мазепи асоціювалося із ренегатством, зрадою інтересів держави, а отже і таке ставлення до Полтавської битви і її наслідків, яке висловлював письменник, ніяк не вписувалося в затвердженим трактуванням історії. Тут автор не розповідає про військові баталії, він не подає описів кривавих картин бою. Головний герой – поранений шведський вояк Гансен втікає від московських солдатів, які його переслідують. Свідком цієї погоні стає сільський хлопчик Павлик, який рибалив у цей час на Ворсклі. Він згадує свого батька, який пішов із запорожцями, щоб боронити Україну. Павлик вирішує врятувати пораненого шведа, відвівши його до себе додому і під час обшуку видавши за рідного батька. Рідний батько уже ніколи не повернувся додому з битви під Полтавою, а швед залишився в Україні і став названим батьком для хлопчика. Коли Павлик підріс, швед подарував йому свій пістолет, який ще під час Полтавської битви дав йому якийсь запорожець. Цей пістоль став символом боротьби за волю Рідної Землі: «Прибережи, сину, бо Полтавський бій за Україну ще не скінчився» [3, с. 16]. Остання репліка твору стала пророчою, оскільки сам автор був переконаний у тому, що зрештою відбудуться значні зміни в житті України, але, на жаль, не дожив до цієї омріяної події лише рік. І знов основним завданням, яке поставив перед собою автор є виховання патріотичних почуттів у підростаючого покоління.

Оповідання «Перший закон дружби» випадає із контексту перерахованих творів тільки тим, що одним із головних героїв його є собака, який зрештою стає найвірнішим другом хлопчика Петруся. Проте загальна концепція зберігається, оскільки і тут є історичне підґрунтя для описуваних подій. Увага переноситься на діяльність Української Повстанської Армії, яка «тримає в своїх руках ці гори і береже населення від большевицьких нападів» [3, с. 17]. «Малий розвідник був гордий за кожне доручення командира. Вже не раз він, переодягнений за пастушка або з книжками під рукою, йшов униз із гір в українські села, повідомляючи людей про небезпеку від більшовиків. Приходили солдати, шукали кількох селян – і не могли знайти, не могли заарештувати й відіслати в Сибір; хотіли забрати худобу – і не могли знайти її, бо люди, попереджені повстанцями, заздалегідь ховали худобу в горах» [3, с. 20]. Такою була робота маленького хлопчика, який вважався повноправним борцем за волю України. І пес, якого він врятував, став найвірнішим його другом, напарником, який розумів Петруся з півслова, натяку. Собака Плотар відплатив хлопчикові за свій порятунок, врятувавши дитину, яка спливала кров'ю. Така обізнаність та симпатія до повстанців у Леоніда Полтави напевне була обумовлена його нетривалою роботою у Львові, адже на Батьківщині ця інформація подавалася зовсім в іншому ключі. Повстанці були ворогами Радянської України і за версією офіційної влади підлягали фізичному винищенню.

Оповідання Леоніда Полтави про дітей стали цікавим матеріалом для усвідомлення історичних реалій України різних часів. Автору вдалося обрати найнапруженіші і найтрагічніші сторінки нашої історії, щоб простежити формування дитячої свідомості, моральних якостей дитини, яка в більшості випадків виявлялася вищою за приземленість, жорстокість та підступність дорослих. Патріотизм – це вроджена якість, яку треба підтримувати, плекати засобами літератури, в якій ці найважливіші людські чесноти показані на прикладі формування людини, представника українського суспільства. Такі твори, як у Леоніда Полтави, є актуальними завжди,

однак через свою спрямованість, сміливість у висловлюваннях, вони довгий час не були доступні широкому загалу.

Список використаної літератури

1. Непочатий край «Обжинків» [Електронний ресурс] // «Кієвлянинъ». – 2001. – № 38. – Режим доступу : <http://www.kalmiyus.h1.ru/books/ukrsuclit/andr2.shtml#30>.
2. Слабошпицький М. Ф. 25 поетів української діаспори / М. Ф. Слабошпицький. – К.: Видавництво «Ярославів Вал», 2006. – 728 с.
3. Леонід Полтава. Маленький дзвонар із Конотопу: Історичні оповідання для дітей / Леонід Полтава. – Львів: ТОВ «Видавництво Старого Лева», 2006. – 40 с.

Стаття надійшла до редакції 31 березня 2013 р.

L. V. Romanenko

PATRIOTIC STORIES ORIENTATION FOR CHILDREN LEONID POLTAVA

The article provides a review and literary analysis of Ukrainian writer Leonid Poltava's stories for children's reading. Attention is focused on the main ideas of his stories and special features of the main characters.

Keywords: *stories, patriotism, hero, epic, character.*

УДК 821.161.2–3.09"19":398(477.85/.87)

О. Р. Салій

ДОРОГА ДО СМЕРТІ: ТАНАТОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ ОСЯГНЕННЯ ГУЦУЛЬСЬКОГО ТЕКСТУ

У статті порушено проблему смерті у гуцульських текстах М. Коцюбинського, І. Франка та М. Черемшину. Танатологічний аспект розгорнутий у головному концепті дороги до смерті як горизонтального шляху до чужої периферії та у вертикальній ієрархічній осі. Зроблено висновки про те, що поняття танатосу як одне із ключових у гуцульському тексті початку ХХ століття реалізується у міфопоетичному або релігійному просторі.

Ключові слова: *дорога до смерті, танатопоетика, міфопоетичний простір, сакральне/профанне, лейтмотив, хронотон, символ.*

Ю. Шевельов у листі до О. Забужко від 22 квітня 1999 року писав: «...не "опрацьовується" в нас проблема смерті. Ніби боїмося. Ніби треба зберігати соцреалістичну проблематику, а от про смерть – крім, звичайно, героїчної, мовчимо» [5, с. 253]. Цікаво, що саме ця тема, спровокована соціально-історичними, психологічними, історико-культурними чинниками, була якщо не провідною, то однією із центральних у гуцульському тексті початку ХХ століття. Їй присвячені праці таких відомих дослідників, культурологів та філософів як Філіп Ар'єс («Людина перед обличчям смерті»), Зигмунд Фройд («Ми і смерть»), Мігель де Унамуно «Про трагічне відчуття життя», Жан-П'єр Рішар («Смерть та її постаті»), Володимир Янкелевич «Смерть», статті та дослідження українських літературознавців Елеонори Гаврилюк («Хаос, Танатос і ерос у символіці обрядів переходу»), Андрія Печарського («Міф і реальність психодинаміки Ероса-Танатоса»), Романа Кіся («Коваріації уявлень про

смерть як індикатор типу культури (спроба крос-культурного бачення)), Миколи Легкого («Танатологічні виміри Франкового тексту»), Кучер (Король) Людмили («Феномен смерті як філософсько-антропологічна проблема сучасності») та інших.

Метою цієї статті є спроба дослідити гуцульську прозу М. Коцюбинського, І. Франка та М.Черемшини в контексті вивчення гуцульського тексту в українській літературі початку ХХ століття, зокрема її танатологічний аспект. **Завдання:** 1) проаналізувати гуцульські твори письменників крізь призму концепту дороги до смерті; 2) виявити танатологічну специфіку текстів в залежності від світоглядно-ціннісної парадигми кожного автора, сприйняття гуцульського простору; 3) окреслити вияви та способи осягнення смерті у прозі письменників. Мета та завдання статті зумовлені її **актуальністю**, адже в українському літературознавстві досі не сформовано теоретичного поняття гуцульського тексту, одним із ключових аспектів якого є, власне, танатологічний.

На думку М. Легкого, феномен смерті можна розглядати із кількох аспектів: фізіологічного (пов'язаного із поступовим чи раптовим завмиранням життєдайних функцій), психологічного (єднається із проблемами сприймання особистістю чужої і проектуванням власної смерті), філософського (зокрема онтологічного, екзистенційного, морально-етичного та метафізичного його виміру), соціального [13, с. 243-244]. Всі вони тісно пов'язані і залежать від авторської системи поглядів на явище смерті. Та у гуцульських текстах Коцюбинського (як і Франка), філософський, а почасти й психологічний аспекти, очевидно превалюють над всіма іншими, які відіграють радше фактологічну роль. Наприклад, зі смертю як фізіологічним явищем у «Тінях забутих предків» ми зіштовхуємося чотири рази: коли у ретроспективній згадці дізнаємося, що Іванового брата Олексу роздушило деревом у лісі, що брат Василь «загинув у бійці з ворожим родом», коли помер старий Палійчук, і коли Марічку «забрала вода». Натомість Івановій фізіологічній смерті передувала довга (життєва) і коротка (хтонічна, обмежена лісовим простором) дорога.

Загалом життя Івана Палійчука можна сміливо трактувати як символічну дорогу до смерті, яка почалася від його народження (за О. Бердяєвим «народження вже є початком смерті» [2, с. 23]. Ще з дитинства він мав доступ до сакрального, був помазаником «іншого», бачив те, чого не бачили інші, і навіть рідна матір вважала його «обмінником». Він єдиний у творі мав глибокий внутрішній світ, потребував гармонії з природою і був чужим у світі людей. На думку М. Моклиці, його інакшість підкреслена відчуттям самотності і трагічності, що неабияк загострилася після загибелі Марічки [15, с. 62-63]. Відтак Іван щораз частіше занурювався у потойбіччя, реально перебуваючи у двох вимірах – профанному і сакральному, «на грані двох світів» [7, с. 10] – завжди міг бачити і відчувати невидиме. Втративши сенс в одному із них, власне у реальному, він надав перевагу танатологічному, відчуваючи гостру потребу доступу до таємничого.

Дорога до смерті як така у тексті чітко окреслена міфопоетичним простором (за Топоровим), спілкування із таємничим (Марічкою-нявкою, чугайстром) «набуває вигляду порогового переходу» [7, с. 11], переступивши який, немає вороття назад, і призводить, врешті, до переживання власної смерті.

Концепт дороги як «горизонтального шляху» до «чужої периферії» (у «горизонтальній площині» простір сакралізується з рухом до центру, в середину [18, с. 256]) з самого початку означений містично-демонічним – «Іван відчув, що сили ворожі сильніші за нього, що він вже поліг у боротьбі» [11, с. 240], і відкликнувся на поклик голосу чи то Марічки, чи нявки, чи підсвідомості. Образ нявки набуває танатологічних ознак (культ русалок безпосередньо пов'язаний із культом покійників, адже ними зазвичай ставали душі дівчат-утопленець, та й саме слово нявка має

староукраїнський корінь *навь* – «мертвець, труп», демонічна сила [20, с. 140]. Контакт із нею часто є смертоносним, проте, висловлюючись услід за О. Кісь, ця смерть не насильницька, вона є особистим вибором персонажа, «це самогубство, «добровільне "пірнання" у "той" світ» [6, с. 112]. Зауважмо, що вступивши в контакт з мавкою, обравши дорогу смерті, Іван одразу знав, «що то не Марічка», «що це хтось інший веде його у безвісті, у недеї, щоб там загубити» [11, с. 241], більше того – весь час боявся пустити її вперед, «щоб не побачить криваву діру ззаду у неї» [11, с. 240], бо після того, він вже не міг би піддатись ілюзії короткочасного щастя.

Весь мотив шляху як душевного, внутрішнього, так і тілесного, зовнішнього, пролягає на грані світу людей і світу демонів – через «зловісний ліс, що набуває значень лабіринту» [3, с. 7], своєрідного поділу між двома світами (у Франка цей поділ означений водяною стихією – річкою). Динаміка танатосу увиразнюється специфічним пейзажем. І в цьому демонічному просторі відбувається ще один контакт персонажа із таємничим світом духів – він зустрічає чугайстра – заклятого чоловіка, який полює на нявок (семантичне поле смерті поглиблюється – на міфологічному рівні вона стає можливою й у світі демонічних істот). Вирішивши станцювати з ним танець, він рятує мавку від загибелі і тим самим наближає момент своєї кончини. Сам лейтмотив танцю як свідчення безпосереднього контакту із «тамтим» світом, на шляху переходу стає символічним: з одного боку, засвідчує «втрату інтересу до життя, входження у смерть» [3, с. 11], а з іншого – є певним відтягуванням тієї смерті, можливістю повернення до життя. Сама ж фізична кончина Івана (душевної він вже давно зазнав), так само метафорично-символічна, хоча і двояка – позначена відчуттям холоду, зловісним диханням безодні, «яка откривала на нього свою ненажерливу пащу». Таким чином танатологічні пошукування Коцюбинського реалізуються через освоєння міфопоетичного простору – хтонічного лісу і демонічних істот, зокрема русалки, в образі якої єднається еротичне і смертоносне начало.

Концепт дороги до смерті як «горизонтальний шлях» до невідомого крізь той ж таки зловісний ліс відчитуємо і у новелі «Некультурна» О. Кобилянської. Щоправда, ерос як потяг до життя у тексті письменниці перемагає танатос і смерть не зазнає тріумфу. Дорога до «*тоага dracula*» (чортівського млина) була лихою, пролягала крізь «старий, густий, як сито, темний» ліс, характерною ознакою якого був демонічний шум, що лучився із містикию. Так само, як і в творі Коцюбинського, долання лісу як простору переходу відбувається вночі, у час, коли демонічні сили мають найбільшу владу над людиною. Момент найвищої напруги відчувається тоді, коли Параска «входить між дві височезні кам'яні стіни, що мов ждуть на яку людську душу, аби її таки зараз здушити» [9, т. 2, с. 343], пройшовши між ними, як крізь «браму», гуцулка потрапляє в «чужу і страшну периферію» і насилу виривається із влади демонічного «щось». Перебування у царстві танатосу окреслює не міфопоетичну, а радше цілком реальну модель простору, її переживання – психологічне, покладене на вісь координат добра і зла, божого і нечистого.

У гуцульських текстах Івана Франка, зокрема в оповіданні «Терен у носі», дорога до смерті стає метафорою життєвого шляху, шляху душі. Весь сюжет оповідання зосереджений на межі переходу – життя у смерть, у душевно-психологічній точці порогового моменту та релігійно-філософського переживання. Смерть окреслює головну тему твору ще з першого речення: «Старий, хорий Кучеранюк дожидав смерті» [19, с. 375], і в оцьому недоконаному «дожиданні» розгортаються основні події.

Смерть у тексті Франка набуває індивідуального статусу, проте вона не протиставлена життю, а мовби легко вписана в його закони (є, так би мовити, «смертю своєю», «котра приходить до персонажа після виконання його земного призначення [14, с. 114]), тому факт її сприйняття дуже очевидний для Миколи Кучеранюка: «Я

вмру, хіба ж то яке диво? Нажився немало» [19, с. 375]. Надаючи сенсу людському існуванню, розпаковуючи його приховані смисли та глибини, для головного персонажа вона стала «корелятом таких моральних "величин" як сумління, гідність та честь» [8, с. 6]. Кучеранюкова дорога до смерті є циклічним завершенням життєвого шляху. Її передчуття – не загрозливе, не страшне, як у Коцюбинського чи Кобилянської, навпаки – очікуване й бажане. Простір цієї дороги – наскрізь метафоричний, зосереджений у внутрішньому світі – душевних переживаннях Миколи. При цьому смерть в оповіданні сакралізується, вивершується над профанним (сакральне більшою мірою відтворене не через міфічне, а крізь релігійне сприйняття), постулюючи етичні цінності. Розуміння смерті наближається не так до раціонального, логічного кінця, як до ірраціонального (того, чого не можна збагнути розумом).

Але основна ідея твору не у постулаті смерті, а у проблемі сенсу життя, потреба осмислити яке значно загострюється на схилі віку. «Вона вимальовує перед людиною зворотню перспективу: змушує її оглядатися назад, підсумовуючи зроблене, підбиваючи певні (остаточні чи проміжні) підсумки. Смерть, урешті, вирішує невіршальні суперечності людського буття» [13, с. 241]. Саме вагомість останньої, яка «шпигонула» Миколу в саме серце так, «як ще ніколи ніщо в життю» [19, с. 381], змусила його обрати цілком інший життєвий шлях, адже коли б він і надалі був п'яницею, забіякою і марнотратником, то кепсько закінчив би – «або від чийогось топірця, або на шибениці» [19, с. 389].

Внутрішній діалог зі смертю у тексті вибудовується на «вертикальній осі простору», яка має ієрархічну структуру [18, с. 257]. Суб'єктами шляху виступають Микола Кучеранюк – потопельник – Бог. Власне, навколо амбівалентного, символічного образу потопельника (як демонічної істоти, і як Божого знаку згори) зосереджується основна загадка сюжету, яка декодується наприкінці твору у притчі про терен. Саме завдяки йому Микола майже все свідоме життя перебував у стані переживання смерті (він впрост фізично відчував її щоразу, коли проїжджав повз нещасне місце: «холодний піт» покривав все тіло, «морозна пропасниця» біла і «телепала» його, він дзвонив зубами і «не мав відваги нікому прохожому глянути просто в очі» [19, с. 382]). З того часу як затонув хлопець, його життя було сповнене «вічної передсмертної тривоги», адже «тільки в певних межових ситуаціях людина намагається усвідомити необхідність переростання свого повсякденного життєвого світу, розширюючи "горизонти" вгору – до божественного – і вглиб – до сутності речей» [12, с. 12]. З часом це відчуття модифікується: страх переростає у глибокий смуток, а далі – у потребу покути (сповіді) і «горячої» молитви, яка врешті допомогла позбутися нав'язливих думок про «втопленого хлопщища». Та з моментом чергового переступання межі дозволеного, коли Кучеранюк знову взявся за старе і добряче побив свою жінку, містична поява як загроза душевному спокою знову оприявнюється, але цього разу набагато глибше – у підсвідомості, «мортальному» сні (за М. Легким) – «танатопоетика зливається тут із поетикою сновидінь, і таке злиття дає авторові природніше продемонструвати психологію персонажа [...]» [13, с. 258]. Таким чином образ потопельника стає символом самої смерті, яка «ніколи не має приязного виразу на лиці» [19, с. 386]. Висловлюючись услід за Ж.-П. Рішаром, він означає істоту, якої торкнулася смерть, привидом, який розташований між існуванням і не-існуванням [16, с. 221]. Але як і поняття смерті у тексті не протиставлене життю, а навпаки, допомагає його увиразнити, так і образ потопельника-привида не є прямою асоціацією із «лихою силою» («не одно видається нам лихом, а воно може бути для нас великим добром» [19, с. 387]). Як виявилось, це «болюче тернове шпигання» було «Божою ласкою». Притча про терен – це символічно сконструйована дорога до смерті, в яку втрутилася Божа сила, як і в життя самого Миколи Кучеранюка.

На тій ж таки вертикальній, ієрархічній просторовій осі вибудовується сюжет іншого гуцульського тексту Івана Франка – «Як Юра Шикманюк брів Черемош». Концепт дороги до смерті тут хронотопно окреслений (покладений на конкретний часовий і просторовий відтинок), актуалізується у двох паралельних площинах, які смислово накладаються: цілком реалістичній (Юрового соціально зумовленого наміру вбити жида Мошка), та трансцендентній (боротьби двох демонів за його душу). При цьому трансцендентна площина ускладнена появою ще одного суб'єкта на ієрархічній осі – Бога, який через свого посередника – Білого демона (ангела) втручається у перебіг земних подій.

Схожим у структурі обох текстів є мотив звернення до стихії води, яка, власне, модифікує ставлення до смерті (свідоме, коли персонаж безпосередньо контактує із потойбічними силами, зокрема потопельником, та несвідоме, коли боротьба за Юрову душу точиться у міфічно сконструйованому демонічному світі). «На рівні глибинних сенсів вода є символом народження [...], потенційною можливістю буття» [6, с. 107], «пасивною первісною матерією жіночої сутності» [10, с. 217], яка має амбівалентну природу – здатність до очищення, творення, і водночас руйнування (ця амбівалентність почасти висвітлена у гуцульських текстах Г. Хоткевича, де Черемош стає некерованою стихією, яка все знищує на своєму шляху). У Франкових творах символ ріки також набуває танатологічного забарвлення (Черемош поглинув невинних дітей, які «плюскалися в купелі», «як пару галушок», і покотився з ними далі), стає можливістю контакту між живими і мертвими, переходом, «причетним до вічності», «пов'язаним із ірраціональними таємничими силами» [18, с. 71]. До певної міри вода у оповіданнях Франка протиставляється хтонічному лісу Коцюбинського та Кобилянської, зловісні лабіринти якого становлять реальну загрозу людському життю.

За Башлярмом, вода є своєрідним «запрошенням до особливої смерті», після якої ми знову знаходимо пристановище в матеріальній стихії [1, с. 88], відшукуємо внутрішню рівновагу і здатність до очищення, вивільнення (від страхів життя – у випадку Кучеранюка, чи злих намірів – на прикладі Юри Шикманюка). Дорога до смерті пролягає крізь водний простір – як долання межі між «цим» і «тим» світами. І навіть якщо річка в оповіданні «Терен у носі» є «каламутною», «маніхейське співвідношення між водою чистою і нечистою, як правило, далеке від рівноваги. Моральний баланс, безсумнівно, схиляється на бік добра. Вода має нахил до блага» [1, с. 196].

У гуцульських текстах Марка Черемшини, які складають майже весь художній доробок письменника, концепт дороги до смерті реалізується багатовимірно. Танатос домінує у всіх чотирьох збірках: «Карби» (1901 року), «Село за війни» (1925 року), «Верховина» (1929) та «Парасочка» (1937). В автобіографії 1927 року Черемшина, описуючи себе, зазначив, що його обличчя ділиться на дві половини: «одна весела і промінна, а друга сувора і понура та темна, як ніч» [21, с. 384], які творили цілісність однієї особистості. Дуалістичність письменника глибоко вкорінилася у його творчості, провідні теми еросу й танатосу якої відтворювали психологічний портрет автора. Смерть у Черемшини не є тим внутрішнім досвідом, який надає сенсу людському існуванню. Радше – темною барвою у кольоровій палітрі верховинського життя; і немає значення, чи вона є логічним кінцем, чи абсурдним випадком, наслідком помсти, захланності чи війни. Черемшина – «скептик до філософії», а тому онтологізацію смерті замінює естетизмом, доводячи абсурдність останньої і утверджуючи цінність життя.

Ще у першому гуцульському (до того ж автобіографічному) творі «Карби» із однойменної збірки письменник декларує тему смерті, символічно втілену у образ карбів – поміток, зарубин, які гуцули ставлять на гробах покійників. Тут і факт тілесної

смерті, і її психологічне переживання, і віра у потойбічне життя, і християнський страх перед вагою гріхів. Поряд із карбами, тлом смерті у тексті стає тиша, «сльозами обмита», характерне «воскове забарвлення лица», (що перегукується із описом покійника Івана Палійчука), та відповідні настроєві природні образи – сухі, надмогильні квітки «на цминтарних, струпішілих хрестах», чорні хмари та холод. Віра у потойбічне означена не лише християнським страхом перед смертю як перед невідомим, а й цілком закономірним продовженням життя після тілесної кончини. «Бабина душа вибігала на верховіття дерев, перескакувала з листка на листок, стручувала росу і тріпотіла голими порубаними крильцями» [21, с. 39]. Образ душі як іншої форми існування після смерті присутній також у новелах «Бодай їм путь пропала», де «душі страчених баків» «утікають із церковної бані у темні бори», та у творі «Село вигибає», де «зряча» душа сліпого Петра після смерті «летіла у село подивитися і побанувати» [21, с. 188].

Виписуючи тему смерті, Черемшина не лише констатує її факт, а й сягає певного психологічного ефекту, від чого його тексти стають глибинними. За допомогою «зондажу» людських душ, письменник мотивує (не виправдовує) поведінку персонажів, які вирішують закінчити життя самогубством. Етюд «Зведениці» І. Денисюк обґрунтовано називає «експериментом психологічної новели, базованої на внутрішньому монологі» [4, с. 118]. Смерть як така присутня на рівні переживання і витікає із логічного викладу подій, вона – поза текстом, як єдиний вихід із складної життєвої ситуації. Суїцид як явище аномальної смерті обирає і старий Чюрей – головний герой новели «Дід», якому просто не знайшлося місця у цьому житті, бо завчасу переписав хату на зятя й дочку – «такий розум мав». Цей мотив перегукується із Франковим оповіданням «Як Юра Шикманюк брів Черемош», хоча Юра обрав інший шлях помсти дітям, ставши Мошковим годованцем.

Наближення до смерті, її передчуття, а не доконаний факт, відчитуємо із новел «Лік» та «На Боже». Крізь тонку іронію, (яку у Черемшини помітив ще один із перших критиків – Д. Донцов), автор описує візит хворого Миколи до лікаря. Але завчасу подає його портрет, який асоціативно нагадує передсмертний стан: «сухе воскове лице сивавого згорбленого гуцула», який «мутними, глибокими очима дивився наперед себе» [21, с. 76]. До того ж, попри всі надії на життя, він був свідомий того, що його свічка догорає, і по дорозі додому «роздумував, звідки би то взяти грошей на свій похорон». Новела «На Боже» перегукується мотивом із твором О. Кобилянської «Лісова мати», де матір так само виряджала на війну свого сина і давала останні п'ять левів «на Боже» за цісареву. Асоціативний ряд той самий – цісарева-мама (у Кобилянської) і найясніший цісар-тато (у Черемшини), щоправда акценти у авторів трошки зміщені, бо у авторки «Лісової матері» не було і крихти іронії, на відміну від твору Івана Семанюка.

Друга збірка Черемшини «просочена "смертельною" тематикою» [14, с. 125] – тут смерть означена війною, а її мотиви реалізуються у різних виявах. Смерть крізь постріл, як несподіваний поворот сюжету – у «Перших стрілах» – поки що випадкових, ненавмисних, спричинених внутрішньою напругою і страхом перед ворогом. Найвищої абсурдності смерть сягає у новелі «Зрадник» – «методичний тон оповіді переконує в тім, що фіксовані жахи є на війні справою звичною, і тим жахливіші стократ» [22, с. 42]. Тиху ідилію подружнього життя війна враз перетворила на пекло. Момент психологічної напруги – у напів-мареннях, напів-снах Василя, якого жовніри вели на страту через те, що його корова перебігла через шанці, а то «був знак для неприятеля». Дорога до смерті уможливорює появу покійної матері, яка «тримала його гарячу голову і холодила сина», її поява – символічне віщування смерті, як заспокоєння і запевнення, що скоро все закінчиться. Символічності набирає й образ його маленького сина

Андрійчика, який у збожеволілій свідомості Василя стає білою пташкою з перебитими крильцями. Це – вимір святих, чистих і зраних почуттів, яким немає місця у світі війни, так само, як і сімейній ідилії: навіть Марійчині плачі по чоловікові «вояцькі кулі доганяли і наскрізь пробивали...» [21, с. 171].

Фрагмент «Після бою» – мортальний образок: «серед покаліченого села, серед перевалених лісів смерть собі палі вбила, своє поле відгородила, свою землю мерцями вкрила», і навіть шанці нагадують «покинені гроби». Некропортрети узагальнюються, сягаючи свого трагічного апогею: «одні лиця – то попіл темний, другі – то кровця синя» [21, с. 172]. Головним персонажем твору є не окремі постаті, а узагальнений образ «вбитої Гуцулії», що «текучими очима мухи годує» – «Черемшина здобувається на широке дихання, масштабний розмах пензля, панорамну всеосяжність» [4, с. 152]. Авторська чуттєвість не zdeформована жахіттями війни, не перенасичена натуралізмом, психологічно не проскрибована.

Врешті, дорогу до смерті корелює не лише смертоносна війна, а й життєствердний ерос. «Чорною гостею» на «апофеозі діонісійського» свята є вона у «Перших стрілах», набуває візії психологічно мотивованого вбивства-помсти у межових ситуаціях новел «Парубоцька справа», «За мачуху молоденьку», стає союзницею ероса-розпусника у «Зведениці», та, заручившись підтримкою самого святого, фігурує у підступному вчинку ревізорчука із новели «На Купала, на Івана».

У такій еротично-танатологічній діалектиці виформовується зовнішній і внутрішній простір концепту дороги до смерті, яка зазвичай є психологічно забарвленою, етично спрямованою та багатоаспектною. Поняття танатосу як одне із ключових у гуцульських текстах М. Коцюбинського, І. Франка та М. Черемшини, залежить від світоглядно-ціннісної парадигми кожного автора та більшою чи меншою мірою зумовлене гуцульською ментальністю з її первісними широкими поглядами на інтимне життя, поєднанням міфологічного та релігійного світогляду, циклічним відтворенням сакрального та профанного часу із тонкою межею переходу життя у смерть і смерті у життя.

Список використаної літератури

1. Башляр Г. Вода и грезы : опыт о воображении материи / Гастон Башляр [пер. с французского Б. М. Скуратова]. – Москва : Издательство гуманитарной литературы, 1998. – 268 с.
2. Бердяев Н. Эрос и мораль / Николай Бердяев. – Харьков : «Фолио», 2009. – 316 [3] с.
3. Бестюк І. А. Тіні забутих предків М. Коцюбинського : феномен тексту в контексті міфологізму української літератури початку ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / І. А. Бестюк. – Харків, 2007. – 19 с.
4. Денисюк І. О. Літературознавчі та фольклористичні праці : у 3 т., 4 кн. / І. О. Денисюк ; Львівський національний університет імені Івана Франка. – Львів, 2005. – Т. 1 : Літературознавчі дослідження. – Кн. 2. – 2005. – 486 с.
5. Забужко О., Шевельов Ю. Вибране листування на тлі доби : 1992-2002 : з додатками, творами, коментарями, причинками до біографій та іншими документами / Оксана Забужко, Юрій Шевельов. – К. : Висока Полиця, ВД Факт, 2011. – 504 с.
6. Кісь О. Дівчина-русалка : зваба безодні (імпліцитний код) / Оксана Кісь // Народознавчі зошити : двомісячник / [гол. ред. С.Павлюк]; Ін-т народознавства НАН України. – Львів, 1995. – № 1 : Thanatos. Студії з інтегральної культурології. – С. 105-112.
7. Кісь Р. Коваріації уявлень про смерть як індикатор типу культури (спроба крос-

- культурного бачення) / Роман Кісь // Народознавчі зошити : двомісячник / [гол. ред. С.Павлюк]; Ін-т народознавства НАН України. – Львів, 1995. – № 1 : Thanatos. Студії з інтегральної культурології. – С. 9-20.
8. Кісь Р., Маєрчик М., Кісь О. Передне слово / Р. Кісь, М. Маєрчик, О. Кісь // Народознавчі зошити : двомісячник / [гол. ред. С.Павлюк]; Ін-т народознавства НАН України. – Львів, 1995. – № 1 : Thanatos. Студії з інтегральної культурології. – С. 5-8.
 9. Кобилянська О. Твори : в 5 томах / [ред. Корженевич О.І., вступ. ст. Комишанченка М. П.] / Ольга Кобилянська. – К. : Держлітвидав України, 1962-1963. – Т. 1-5.
 10. Костомаров М. І. Слов'янська міфологія : вибрані праці з фольклористики й літературознавства / М. І. Костомаров / [упорядкування і примітки І. П. Бетко, А. М. Полотай ; вступна стаття М. Т. Яценка]. – К. : Либідь, 1994. – 384 [2] с.
 11. Коцюбинський М. Твори : у 7 т. / [ред. кол. Грицюта М. С., Жук Н. Й., Засенко О. Є та ін.] / Михайло Коцюбинський. – К. : Наук. думка, 1973-1975. – Т. 3 : Оповідання, повісті (1908–1913). – К. : Наук. думка, 1974.
 12. Кучер (Король) Л. С. Феномен смерті як філософсько-антропологічна проблема сучасності : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філософ. наук : спец. 09.00.04 «Філософська антропологія, філософія культури» / Л. С. Кучер (Король). – К., 2010. – 19 с.
 13. Легкий М. Танатологічні виміри Франкового тексту / Микола Легкий // Записки НТШ : Праці філологічної секції. – Т. 250. – Львів, 2005. – С. 241-257.
 14. Мельник О. Модерністський канон Михайла Яцкова : канон та інтерпретація / Оксана Мельник ; Національна академія наук України, Інститут Івана Франка. – К. : Наук. думка, 2011. – 292 [2] с. – (Проект «Наукова книга» (молоді вчені)).
 15. Моклиця М. Модернізм як структура. Філософія. Психологія. Поетика. Монографія / Марія Моклиця. – Луцьк : Вежа, 1998. – 295 с.
 16. Рішар Ж.-П. Смерть та її постаті / Ж.-П. Рішар [пер. з французької А. Шкраб'юка] // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. Марії Зубрицької. – 2-ге вид., доповн. – Львів : Літопис, 2002. – С. 209-225.
 17. 100 найвідоміших образів української міфології / [під заг. ред. О. Таланчука, Ю. Бедрика]. – 2-ге вид., випр. та доповн. – К. : ТОВ «Автограф», ТОВ «Книжковий дім “Орфей”», 2006. – 460 с.
 18. Топоров В. Н. Пространство и текст / В. Н. Топоров // Текст : Семантика и структура / [отв. ред. Т.В. Цивьян] ; Академия наук СРСР, Институт славяноведения и балканистики. – М. : «Наука», 1983. – С. 227-284.
 19. Франко І. Я. Зібрання творів : у 50 т. / Іван Якович Франко. – К. : Наук. думка, 1976-1986. – Т. 21 : Оповідання (1898-1904) / [упоряд. та комент. О. О. Білявської; ред. І. І. Басс]. – 1979. – 501 с.
 20. Хобзей Н. Гуцульська міфологія : етнолінгвістичний словник / Н. Хобзей. – Львів, 2002. – 216 с.
 21. Черемшина Марко. Твори : у 2 т. / [ред. кол. Засенко О. Є., Мишанич О. В., Погребеник Ф.П.] / Марко Черемшина. – Т. 1. – К. : Наукова думка, 1974. – 331 [5] с. – Т. 2. – К. : Наук. думка, 1974. – 298 [5]с.
 22. Чопик Р. Переступний вік: (Українське письменство на зламі ХІХ–ХХ ст.) / [відп. ред. Є. Нахлік] / Ростислав Чопик ; Львівське відділення Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Львів ; Івано-

Франківськ : Лілея–НВ, 1998. – 196 с. : іл. – (Серія «Літературознавчі студії». Вип. 7).

Стаття надійшла до редакції 2 квітня 2013 р.

O. R. Saliy

THE WAY TO THE DEATH: TANATOLOGICAL ASPECT OF UNDERSTANDING OF HUTSUL TEXT

In this article the problem of the death in the hutsul text of M. Kotsjubynskyi, I. Franko and M. Cheremshyna is discussed. Tanatological aspect is developed in the main concept of the way to the death through the horizontal way to the stranger periphery and in the vertical hierarchical axis. It is shown that concept of tanatos as one of the main idea in the the hutsul text at the beginning of the 20th century is realized in the mythopoetical or religious space.

Keywords: road to death, tanatopoetics, mithopoetic space, sacred/profane, motif, time-space, symbol.

УДК 821.161.2Жил(045)

К. Г. Сардарян

ТВОРЧИСТЬ ІРИНИ ЖИЛЕНКО ЯК КУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН

*В осінній вечір слово засвічу,
І світ мені засвітиться у слові
(І. Жиленко. «Я повертаюсь до класичних тем»).*

Статтю присвячено вивченню творчого доробку видатної української поетеси – Ірини Володимирівни Жиленко. Подається спроба загальної характеристики творчості Ірини Жиленко як культурного феномену.

Ключові слова: літературний портрет, тематична спрямованість, стиль, мотиви, образність, «інакшість світовідтворення».

Серед письменницького покоління, яке сформувалося в часи «відлиги» 1960-х років, яскраво виділяється постать Ірини Володимирівни Жиленко. Прикметною рисою її літературної діяльності є не пригасла з часом активність.

Творчість однієї з найкращих письменниць другої половини ХХ – ХХІ століття Ірини Жиленко відіграла значну роль у розвитку літературної традиції. Доробок письменниці є унікальним явищем в історії української літератури, оскільки містить істотно різні твори, як за жанром, так і за стильовими особливостями.

Окремі аспекти творчого доробку авторки постали в центрі уваги літературознавців, дослідження яких з'являлися здебільшого у вигляді статей та частин наукових розвідок літературознавчого характеру. Розглядали доробок Ірини Жиленко такі науковці, як М. Г. Жулинський, Г. Штонь, М. Коцюбинська, Д. Кишинівський, М. А. Штолько. Втім творчість І. Жиленко не здобула адекватного висвітлення як у вітчизняному літературознавстві, так і загалом у дослідженнях літературознавців радянського періоду. Свідченням цього є вкрай обмежена кількість відповідних праць. Таким чином, актуальність теми статті продиктована потребою висвітлення творчості Ірини Жиленко як релевантного сегмента сучасної літературної картини.

Метою статті є визначення основних складових творчості І. Жиленко, які розглядаються в контексті співвідношення з історично сформованими літературними

течіями, що дозволить обґрунтовано з'ясувати місце творчого доробку мисткині в історії української літератури другої половини ХХ – перших десятиріч ХХІ століття.

Поставлена мета передбачає розв'язання наступних дослідницьких **завдань**:

- окреслити тематичну спрямованість творчості Ірини Жиленко;
- визначити стильові риси у творчості І. Жиленко (образність, жанрові переваги, мовленнєві особливості).

Оскільки спадщина цієї видатної письменниці значна за обсягом та може бути об'єктом не одного, а кількох монографічних досліджень, для поглибленого аналізу відібрані найбільш показові та цікаві, з точки зору мети даної статті, твори.

Спробуємо визначити особливості творчості цієї геніальної авторки. Нас цікавитимуть насамперед поетична образність, тематика, мова, що характеризують стиль І. Жиленко.

Ірина Володимирівна Жиленко, українська поетеса. Народилася 28 квітня 1941 року у Києві. Навчалася і працювала одночасно. Закінчила вечірнє відділення Київського державного університету імені Т. Г. Шевченка. Спочатку працювала вихователькою в дитячому садку, потім – у редакціях газет «Молодь України», «Літературна Україна», журналу «Ранок». Саме на сторінках цих видань почали з'являтися перші твори Ірини Жиленко.

Свій творчий шлях Ірина Володимирівна почала у добу «шістдесятництва». У 1964 р. вийшли друком дві книги І. Жиленко – «Достигають колосочки» (для дітей) і нариси «Буковинські балади». А вже у 1965 році з'явилася поетична збірка «Соло на сольфі», яка викликала чимало полярних суджень у радянській критиці. Героїня цього збірника була людиною почуттів, вона могла радіти життю, могла і елеґійно сумувати, маючи на це відомі тільки їй причини. Цю збірку не сприйняли радянські письменники, що визначали для поета обмежений простір існування, в якому ліричний суб'єкт міг сміятися і плакати з дозволу. Подібне ставлення не вплинуло на подальшу творчість пані Ірини, ані на вибір тем, ані на вибір художніх прийомів на догоду номенклатурним критикам.

У 1964 році становлення творчості І. Жиленко оцінив Роман Корогодський. Під враженням від віршів мисткині він пише Володимирі Дрозду: «Поезія Ірини Жиленко національна не за крикливими освідченнями, а за внутрішньою структурою образного мислення. Музика слів, духмяність повітря, ласкавість, м'якість сонечка і рвучкі пориви злих вітрів, мінливість води, її швидкоплинність, як і часу, природи, – все це характеризує її поезію як явище національне у масштабі виміру загальних людських цінностей» [8, с. 335].

Ірина Жиленко – автор майже двадцяти поетичних збірок: «Соло на сольфі», «Автопортрет у червоному», «Вікно у сад», «Концерт для скрипки, дощу и цвіркуна», «Дім під каштаном», «Ярмарок чудес», «Останній вуличний шарманщик», «Вечірка у старій винарні», «Пори року», «Євангеліє від Ластівки: Вибрані твори», «Світло вечірнє». У творчому доробку Ірини Жиленко багато поезій для дітей – «Достигають колосочки», «Вуличка мого дитинства», «Двічі по два дорівнює кульбабці», «Казки про буфетного гнома», «Новорічна історія про двері, яких нема, і про те, як корисно іноді помилятися номером». З-під пера І. Жиленко вийшло художньо-публіцистичне видання «Номо Feriens: Спогади». За книжку «Вечірка у старій винарні» Ірину Володимирівну вшановано Державною премією ім. Т. Г. Шевченка.

У першій книзі віршів «Соло на Сольфі» Ірина Жиленко оспівувала повсякденне мирне життя в усіх його найбуденніших проявах.

Тематичну спрямованість наступної збірки І. Жиленко «Автопортрет у червоному» (1971 р.) також репрезентують її улюблені мотиви – любов, щастя материнства, радість творчої праці. Особливе місце в ній належить поезіям «Україні» –

як зразку громадянської лірики поетеси та «Григорію Сковороді», де робиться спроба через монологічну форму змалювати психологічний портрет українського поета-філософа.

Збірка «Автопортрет у червоному» містить кілька поетичних циклів, зокрема «Казки на заході Сонця» – цикл-видіння, в якому предмети навколишнього світу оживають і стають розумними, довірливими, казковими. Авторська фантазія, натхнена торжествуючим передчуттям приходу ореальної казки, набуває рис символічності. Ця особливість художнього світосприйняття І. Жиленко. Саме ця особливість характеризує більшість її поетичних циклів.

...Але й люблю, коли жахтить мені
заграва люті. І до бою зводить.
Тоді – я еретичка на вогні,
тоді я – відьма, опір і незгода.
Стою, висока – гнів-бо мій крутий!
Перед очима стяг палахкотить.
Хай славляться вогонь і боротьба,
і опік ватри на моїх губах.
В руках тримаю меч свій і дитину.
Сміюсь! А від червоного плеча
червоні коси, тліючи сичать...

Автопортрет в червоному Ірина [9, с.109].

У збірці «Вікно у сад» (1978 р.) зрілішим став погляд поетеси на життя, вправнішою рука, але залишилися щирість, відвертість голосу і прозорливість серця. Залишилася та невтолима спрага до найменших порухів навколишнього світу «в звичайностях чудесного», яка є паролем поетеси. Залишилась прихильність до Дому — «країни несподіваних радостей і чудес», де «всі речі роззолочені дитячим сміхом», де «озвучено посуд, окрилено портъери» [11, с. 106].

Поетичні збірки Ірини Жиленко «Концерт для скрипки, дощу і цвіркуна», «Дім під каштаном» (обидві — 1981 р.), «Ярмарок чудес» (1982 р.), «Збулося літо. Вибране» (1983 р.), «Останній вуличний шарманщик» (1985р.), «Дівчинка на кулі» (1987 р.), «Вечірка у старій винарні» (1994 р.) сповнені то невтримно радісними, то елегійними мотивами, де гармонійно переплітаються біографічне із загальнолюдським, величне із буденним. Проте емоційною і світоглядною основою поезії І. Жиленко лишається суто ренесансне поцінування життя в його звичайних проявах, таких, на жаль, тимчасових радостях і печалях.

Заговорив у сутінках годинник
про те, як час проходить крізь людину
і там, за нею, – вічністю стає.
І розуму нема туди дороги.
І лиш душі меланхолійний погляд
провидить все, коли годинник б'є [3].

З-під пера І. Жиленко вийшло п'ять збірок для дітей: «Достигають колосочки» (1964 р.), «Вуличка мого дитинства» (1978 р.), «Двічі по два — дорівнює кульбабці» (1983 р.), «Казки буфетного гнома» (1985 р.), «Новорічна історія про двері, яких нема, і про те, як корисно іноді помилятися номером» (1986 р.). Це мудрі й світлі поезії, в яких багато вигадки, світла, тут твориться весела, грайлива казка, що вчить добру та людяності.

Століття, і друге, і третє, –
прислухайся! — чуєш? – завжди

клопочеться гном у буфеті,
бормоче, зітха, шарудить.
І тупа, і плямка в куточку,
і дзвонить в буфетні шибки.
І в довгі засніжені ночі
нашіптує дітям казки [2].

Збірка «Світло вечірне» (2010 р.) балансує між трагічністю і смутком людської душі. На перший погляд, це книга про старість і про близький Відхід за Межу. Це обумовлюється рядками та анотаціями: «...Ми вже своє зробили. / Далі – турбота Божа». Наступний:

Боятись про старість писати – все одно,
що недопивати в бокалі вино,
бо страшно побачити дно... [5, с. 6].

Досить складно характеризувати творчість Ірини Жиленко, оскільки її поезія краща за ті слова, що хочеться про неї сказати. Її вірші, за висловом Юрія Лисиці, – «диво, яке треба пережити, а не пояснити».

Ірина Жиленко на кожному етапі своєї творчості була природною, співмірною часові. Вона могла бути іронічною, жартівливою. Але завжди природною.

У ХХ ст. літературознавці негативно оцінили творчість Ірини Жиленко, перш за все тому, що вона не відповідала їхнім ідеалогічним настановам. І. Жиленко, на їхню думку, невизначено висловлювала політичні погляди, точніше взагалі була аполітичною. Поетесу цікавили перш за все проблеми моральні, загальнолюдські, понадчасові, питання родинних стосунків [11, с. 112].

Поцінувачі творчості мисткині відзначали інакшість поетичного світовідтворення Ірини Жиленко, що підтверджує в передмові до збірки «Євангеліє від ластівки» М. Г. Жулинський: «Поетичний світ Ірини Жиленко твориться за принципом інакшості, іншості, несхожості зі світом реальним, але уявний світ спровокований дійсністю, яку поетеса змінює завдяки образному виповіданню себе, точніше завдяки вивільненню себе уявою, мрією, фантазією з реального буття-існування і «поселенню» в художнє буття». «Та, яка молиться Богу віршами» – саме так назвав передмову до книги «Євангеліє від ластівки» тонкий дослідник поетичної творчості І. Жиленко Микола Григорович Жулинський. Вся поетична творчість Ірини Жиленко роджена любов'ю, нею проникнута. Легка веселість змінюється елегійністю. «Євангеліє від Ластівки» – поетичне одкровення нової якості. Нерідко в цьому збірнику спогади пов'язані ідилічними спогадами з минулого, правда – з посиленою дозою мінорності. Це описи спогадів дитинства, сакрального часу психологічних переживань, які вже ніколи не повернуться [10, с. 9].

Михайлина Коцюбинська в одній із статей написала про І. Жиленко: «У поетеси свій чітко окреслений стабільний мікрокосм. Його осереддя – рідний дім, своя кімната – як фортеця, без якої не вижити в цьому розбурханому недоброму світі» [11, с. 108].

Люблю я жить! І клопіт свій люблю.
Злочинний вечір той, що без утоми.
Я все із насолодою роблю:
Пишу поеми, і город полю,
І квітники плекаю коло дому... [6, с. 76].

Книга спогадів Ірини Жиленко «Ното feriens» («Людина святкуюча») вийшла друком у 2011 році. Ця книга вражає чутливим переживанням авторки минулого, вона спирається на документальний ґрунт. За словами М. Коцюбинської: «Це твір концептуальний, у певнім сенсі програмовий, спроба сформулювати своє кредо, накреслити свою картину світу і людини в ньому. Людини не середньоарифметичної, а

творчої, здатної вибороти й осмислити свою позицію в житті, свою духовну суверенність. Свою гідну людини модель людських взаємин – хай і важкодосяжну, але суттєву, екзистенційно вагому. Свій категоричний імператив» [8, с. 5].

Аналізуючи літературну творчість Ірини Жиленко, відзначимо силу почуттів, вплив емоцій на форму і зміст художнього тексту, вміння бачити «духовними очима» сутність людини і світу, маневрування між реальним та казковим. У поетичних текстах руйнуються логічні (причинно-наслідкові) зв'язки; наявний синтез свідомого і підсвідомого, інтуїтивний первінь та багатосмисловість.

У творчості Ірини Жиленко виділяється домінування тематики дому, родини, щоденного побуту; акцентуація уваги на внутрішній сутності людини, поетеса зосереджується не стільки на події, скільки на враженнях від неї; синтез свідомого і несвідомого, де останній складник виступає істинним; деструкція часово-просторової організації тканини тексту; циклізація поезій; серед мовних – імітація усного мовлення, велика кількість зменшено-пестливих слів, суб'єктивність мови. Тексти Ірини Жиленко позначені культурою думки і вислову [11, с. 110].

Ірина Жиленко належить до поетів, які пишуть про сучасне життя, тому провідними темами її творчості стали життя сучасного міста і міської родини, зображені на широкому соціальному тлі; пошуки доброти, щастя та естетичної гармонії в роботі, любові, материнство. Поетесі властива щирість, довіра до читача, розкутість у поєднанні з музичною виразністю, роздумами щодо своєї поетичної місії. Тим не менш, є одна риса, яка виділяє її серед багатьох інших, – це сповідування людської доброти як найбільшої цінності, збереження свого «я» від будь-яких зазіхань. І ця тема наскрізна в її творах.

Спроба аналізу літературного доробку І. Жиленко доводить, що її творчість є зразком української літератури, в якій репрезентовано домінанти національної ментальності. Літературна творчість Ірини Жиленко ще потребує належного осмислення й оцінки. На жаль, розмір статті не може дозволити розкрити всю повноту цієї теми.

Список використаної літератури

1. Жиленко І. В. Дівчинка на кулі: поезії / Ірина Жиленко. – К.: Молодь, 1987. – 104 с.
2. Жиленко І. В. Казки буфетного гнома: поезії / Ірина Жиленко. – К.: Молодь, 1985.
3. Жиленко І. Концерт для скрипки, дощу і цвіркуна... : поезії / Ірина Жиленко. – К.: Рад. письменник, 1979. – 116 с.
4. Жиленко І. В. Пори року: поезії / Ірина Жиленко. – К.: Укр. письменник, 1999. – 135 с.
5. Жиленко І. В. Світло вечірне : поезії / Ірина Жиленко. – К.: Унів. вид-во ПУЛЬСАРИ. – 2010. – 96 с.
6. Жиленко І. Соло на сольфі: поезії / Ірина Жиленко. – К.: Молодь, 1965. – 79 с.
7. Жиленко І. Чайна церемонія: поезії / Ірина Жиленко. – К.: Рад. письменник, 1990. – 159 с.
8. Жиленко І. Homo feriens : Спогади / Ірина Жиленко; передм. М. Коцюбинської. – К.: Смолоскип, 2011. – 816 с.
9. Жиленко І. В отзвуке чуда : Избранное / Ирина Жиленко; Перевод, предисловие Д. Кишиневского. – У.: Созвучие, 2010. – 113 с.
10. Жулинський М. Та, що молиться Богові віршами // Жиленко І. Євангеліє від ластівки: вибр. твори. – 2-е вид. – К.: Пульсари, 2006. – С. 4-30.
11. Коцюбинська М. Вікно у сад: «Вибране» Ірини Жиленко // Мої обрії: У 2 т. – Т. 1. – С. 106-122.

Стаття надійшла до редакції 28 березня 2013 р.

K. G. Sardaryan

THE ART OF IRYNA ZHYLENKO AS A CULTURAL PHENOMENON

This article is devoted studying art heritage of famous Ukrainian poetess - Irin Zhylenko. Attempt of general characteristics is given of Irina Zhylenko's art as a cultural phenomenon.

Keywords: *literary portrait, thematic orientation, style, motives, imagery, «otherness of world reproduction».*

УДК 82.0: 821.161.1

К. А. Титянин, И. Н. Мельничук

НАРРАТОЛОГИЧЕСКИЕ ТОЧКИ ЗРЕНИЯ НА ФИГУРУ ИНОСТРАНЦА В РОМАНАХ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

Автор статьи описывает соотношение нарратологических «точек зрения» на иностранца в романах Достоевского. Рассматриваются в статье только идеологическая и перцептивная точки зрения. Анализ показал, что идеология почвенничества (славянофильства) может охватывать обе эти содержательные сферы.

Ключевые слова: *нарратор, почвенничество, иностранец, Ф. М. Достоевский.*

Проблемы национального самосознания в творчестве Достоевского в последние два десятилетия становятся предметом активного интереса литературоведов. При этом образ иностранца (а также простое упоминание о нем; все, что содержательно связано с его фигурой) в его произведениях может использоваться как своеобразный инструмент для уяснения национального образа мира, так как по отношению к чужеземцу можно судить о национальных приоритетах писателя, о его идеологии вообще. Примерно в таком плане (и в разных аспектах) иностранцы у Достоевского предстают в работах В. Габдуллиной [1], М. Гиголашвили [2], Б. Тарасова [5], Я. Углика [7]. Причем авторы эти признают, что тема далеко не исчерпана. В общем плане это определяет **актуальность** и нашего обращения к этой теме. Заметив, что восприятие иностранца может зависеть еще и от места и роли в повествовательной структуре произведения, и то, что обычно этого не принимают во внимание или ограничиваются лишь попутными замечаниями, мы **цель** нашей статьи видим в описании повествовательных точек зрения на образ иностранца. Более конкретно, задача данной статьи состоит в том, чтобы выявить роль идеологической и перцептивной точек зрения при восприятии фигуры иностранца. Такой подход – одна из форм объективирования всего, что связано с национальной проблематикой в творчестве Достоевского, отношение к которой подчас не свободно от чувства национальной ущемленности (например, в статье Я. Углика [7]).

Точка зрения в нарратологическом смысле – это совокупность условий, влияющих на восприятие и передачу повествуемых «событий», пишет В. Шмид [10, с. 121]. Принято считать, что нарратор может занимать либо собственную позицию, условно стоя вне излагаемых событий, либо принимать позицию персонажа, как бы входя в его внутренний мир. Особенно важна в нашем случае позиция «автора» (тут и далее кавычки для слова *автор* означают его использование в качестве

нарратологического термина). Понятие это в нарратологии относится не к повествователю и не к реальной исторической личности, создавшей произведение. Не является «автор» также «инстанцией, отправляющей сообщение» [10, с. 56], поэтому не удивительно, что в нарратологии его определяют как «абстрактного автора» [10, с. 56, 48-57, 76-77]. Это последнее понятие, казалось бы, строго выверено нарратологами, и все же оно уязвимо, ведь даже это, «абстрактное» авторство проявляется в том, что придает конечную смысловую установку всему в произведении, от него зависит «изображаемость нарратора, его текста и выражаемых в нем значений» [10, с. 56]. Это означает, что «автор» («абстрактный автор») – понятие, которое не может не выходить за рамки ограничений, налагаемых нарратологической установкой на изучение повествования как такового.

В нашем случае, то есть по отношению к Достоевскому, это важно потому, что «автор» как раз и проявляет себя и в прямых высказываниях в качестве реально-биографического лица (в таких, например, текстах, как «Дневник писателя»), и как «автор» вымышленных произведений, где он ощутим в плане его «эстетико-метафизических воззрений» [8, с. 239]. Все «иностранное» для Достоевского-«автора», как и для всякого автора, может обладать определенной социально-бытовой характерностью, но в контексте почвеннических идей писателя, оформившихся примерно к началу 60-х годов девятнадцатого века, «иностранное» становится у него еще и идеологически значимым признаком.

Роман «Униженные и оскорбленные», хотя и написан в 1861 году, но иностранцы в нем еще не выделены в этом, значимом для Достоевского, идеологическом плане. Например, англичанин Иеремия Смит, дед Нелли, важен для нарратора (Ивана Петровича) просто как человек, имеющий прямое отношение к описываемой истории. Его принадлежность к иностранцам имеет только тот смысл, что корни рассказываемой истории идут за пределы основного пространства романа – Петербурга. Правда, значимой может показаться таинственность этого героя. Таким он предстает в предощущениях нарратора: при случайной встрече с ним он «тотчас почувствовал, что в тот же вечер со мной случится что-то не совсем обыденное» [2, т. 3, с. 188], а также в окружении соседей, которые о нем «почти ничего не знали», кроме того, что Смит был «из иностранцев, но русский подданный» [2, т. 3, с. 191]. Но таинственен Смит не потому, что он «иностранец», а лишь из-за того, что не проясненной пока остается роль, которую он будет играть в рассказываемой истории. Есть в романе и другие упоминания об «иностранцах». Князь Валковский высказывает мнение о немцах вообще, опираясь на национальный стереотип. Таков у него немец-философ, «дурак» в его оценке («какой-то» «дурак философ (без сомнения, немец)» <...> зафилософствовался до того, что разрушил всё, всё, даже законность всех нормальных и естественных обязанностей человеческих, и дошел до того, что ничего у него не осталось; остался в итоге нуль, вот он и провозгласил, что в жизни самое лучшее – синильная кислота» [2, т. 3, с. 412]. А другой персонаж «Униженных и оскорбленных» Маслобоев использует стереотип немца-романтика. У него это «влюбленный <...> идеальный человек, братец Шиллеру, поэт, в то же время купец, молодой мечтатель, одним словом – вполне немец» [2, т. 3, с. 372]. Да и нарратор примерно в таком же ключе говорит о немце добряке-докторе. Правда, тут есть особенность подачи его «немецкости». Иван Петрович сообщает вначале о том, что он «знал одного доктора, холостого и добродушного старичка, с незапамятных времен жившего у Владимирской вдвоем со своей экономкой-немкой» [2, т. 3, с. 231], и в этом первом упоминании о нем не сказано, что он немец. То есть, принадлежность к немцам (иностранцам вообще) не является тут признаком, по которому определяют человека в целом. При этом национальная принадлежность в характеристике человека вовсе не отбрасывается

(«экономка-немка» – как раз такое именование, да и доктор впоследствии назван «добрейшим из всех немецких людей в Петербурге»), но она оказывается характеристикой не первостепенной важности, вторичной. Более важны черты, так сказать, общечеловеческие: «добродушие», «холостное» положение, а не национальная выделенность.

Ясно, что такая принадлежность к иностранцам еще не имеет идеологических коннотаций, специфических для «автора», то есть, для Достоевского-почвенника.

Иное дело иностранцы в романе «Игрок». В подходе к ним повествователь подчеркнуто идеологичен. Заметим, что идеологическая точка зрения в нарратологии имеет особый статус: само ее выделение из числа других повествовательных точек зрения может казаться проблематичным. В. Шмид справедливо отмечает, что препятствует этому многоаспектность понятия «идеологическое» и трудность его отделения от других точек зрения [10, с. 123-124]. Но в принципе возможность существования прямых экспликаций идей (ценностей) все же допустима, и они как бы независимы от языковой, пространственно-временной повествовательных точек зрения. Как раз такой случай и можно отметить в романе «Игрок». Алексей Иванович в этом романе – диегетический нарратор, то есть выступает и в роли повествующего «я» и в роли персонажа, о котором ведется повествование. Обычно такой нарратор ограничен в своем знании [10, с. 95], но именно его глазами даны иностранцы (немцы) в подчеркнуто идеологическом плане. Когда он «за обедом» в гостинице, в кругу своих знакомых, но с оглядкой на всех участников табльдота, которые относятся к разным национальностям, говорит о «немецком способе накопления богатств», то стремится представить очень общую категорию – «катехизис добродетелей и достоинств цивилизованного западного человека» [2, т. 5, с. 255], как он выразился. При таком широком обобщении «немца» в его высказывании правильно считать иностранцем вообще («немым», не говорящим по-русски). При этом Алексей Иванович еще и не хочет, чтобы его слова воспринимались как чисто субъективное обобщение и ссылается на опыт, собственный опыт, достоверность которого не берется окружающими под сомнение потому, что они, как можно понять из контекста, принимают Алексея Ивановича за человека своего круга, которому незачем лгать. Всякая немецкая семья, утверждает он, «в полнейшем рабстве и повиновении у фатера. Все работают, как волю, и все копят деньги, как жида. Положим, фатер скопил уже столько-то гульденов и рассчитывает на старшего сына, чтобы ему ремесло аль землишку передать; для этого дочери приданого не дают, и она остается в девках. Для этого же младшего сына продают в кабалу аль в солдаты и деньги приобщают к домашнему капиталу. Право, это здесь делается; я расспрашивал. Всё это делается не иначе, как от честности, от усиленной честности, до того, что и младший проданный сын верует, что его не иначе, как от честности, продали, – а уж это идеал, когда сама жертва радуется, что ее на закланье ведут» «Ей-богу, не хочу таких добродетелей!» [2, т. 5, с. 277].

Достоевский-«автор» почти в таком же тоне говорит о преобладании миропонимания собственников в Европе. Лавочники-собственники, по его словам, уже достигли почти полного господства в обществе, а рабочие и крестьяне – те же «собственники в душе» [2, т. 5, с. 83]. Но в «Игроке» идеологическая значимость всего сказанного Алексеем Ивановичем ставится («автором») еще и в прямую зависимость от внутренних мотивов человека, произносящего все эти рассуждения. Нарратор (Алексей Иванович) с первых же страниц романа прямо указывает на первостепенную важность для него любовных отношений с Полиной, с которой ему, как он говорит, «надо объясниться. Много накопилось» [2, т. 5, с. 297]. Во время обеда, когда происходил приведенный выше разговор, Алексей Иванович «изредка взглядывал на Полину», но она «совершенно не примечала меня. Кончилось тем, что я разозлился и

решился грубить». Именно поэтому он и «ввязывается в чужой разговор», о цели которого тоже говорит вполне определенно: «Мне, главное, хотелось поругаться с французиком» [2, т. 5, с. 215], то есть с Де-Грие, в котором он подозревает любовника Полины («думал, что он давно сватается» к Полине) [2, т. 13, с. 216].

Снимает ли все это идеологическую значимость слов Алексея Ивановича? В его идеологическом поле – да. Но какова же тут роль Достоевского-«автора»? Она может быть понята таким образом: «автор» все делает для того, чтобы уклониться от подчеркивания собственно идеологической значимости произнесенного Алексеем Ивановичем, но вместе с тем, идеи эти как бы повисают без ценностной поддержки нарратора, изолируются в тексте и тем самым становятся более заметными. В этом и сказывается роль «автора», а на нарратологическом уровне – в этом процессе проявляется общая тенденция диегетического рассказа к перерастанию в рассказ недиегетический [10, с. 95], или, другими словами, таким образом возрастает роль всеведущего недиегетического нарратора, всеведение которого сродни знанию «автора» о мире произведения.

Приведем еще примеры того, как Достоевский-«автор» уклоняется от придания прямой значимости важным для него идеологическим положениям. В романе «Идиот» Евгений Павлович Радомский говорит о русской национальной специфике и делает это с оглядкой на национальную природу европейских народов, так что все иностранное выступает в этом случае как точка отсчета. Так, Евгений Павлович заявляет, что в русской литературе только Ломоносову, Пушкину и Гоголю «удалось сказать каждому нечто действительно свое, свое собственное, ни у кого не заимствованное» и «тем самым эти трое и стали тотчас национальными. Кто из русских людей скажет, напишет или сделает что-нибудь свое, свое неотъемлемое и незаимствованное, тот неминуемо становится национальным, хотя бы он и по-русски плохо говорил. Это для меня аксиома» [2, т. 8, с. 459]. Для Достоевского-«автора» это тоже аксиома, он тоже в «Дневнике писателя» за 1877 год говорил о необходимости «стать русскими во-первых и прежде всего. Если общечеловечность есть идея национальная русская, то прежде всего надо каждому стать русским, то есть самим собой, и тогда с первого шагу всё изменится» [2, т. 25, с. 21].

Сказано почти то же самое (а по сути, то же самое, если учесть все высказывания Достоевского в «Дневнике писателя» на эту тему), однако мотивы произнесения этих слов Радомским таковы, что они могут быть полностью обесценены. Нарратора, Евгения Павловича «выдавал» его тон: говорил он «как будто с необыкновенным увлечением и жаром и в то же время чуть не смеясь, может быть, над своими же собственными словами». Волей «автора» (а он тот, кто «изображает» нарратора) тут задано сложное соотношение между его собственными словами, словами персонажа и корректирующим комментарием нарратора.

Такого же плана подчеркнуто идеологическое высказывание Шатова из «Бесов». Он упрекает русских либералов за то, что они «просмотрели» свой народ: вы, говорит он, «с омерзительным презрением к нему относились, уж по тому одному, что под народом вы воображали себе один только французский народ, да и то одних парижан, и стыдились, что русский народ не таков. И это голая правда! А у кого нет народа, у того нет и бога!» [2, т. 10, с. 327]. Почти то же говорит и «автор» в Дневнике писателя за 1873 год «К русскому народу они (русские либералы и Герцен) питали лишь одно презрение, воображая и веруя в то же время, что любят его и желают ему всего лучшего. Они любили его отрицательно, воображая вместо него какой-то идеальный народ, – каким бы должен быть, по их понятиям, русский народ. Этот идеальный народ невольно воплощался тогда у иных передовых представителей большинства в парижскую чернь девяносто третьего года. Тогда это был самый пленительный идеал

народа» [2, т. 21, с. 9].

Между тем, Шатов дан повествователем («хроникером») как человек, не соответствующий своей идее. Шатов, говорит он, был одним «из тех идеальных русских существ, которых вдруг поразит какая-нибудь сильная идея и тут же разом точно придавит их собою, иногда даже навеки. Справиться с нею они никогда не в силах, а уверуют страстно, и вот вся жизнь их проходит потом как бы в последних корчах под свалившимся на них и на половину совсем уже раздавившим их камнем» [2, т. 10, с. 11]. Да и вообще, хроникер в романе не ведет к ясным и определенным оценкам. Как заметил М. Йованович, «в фабуле романа установка на недоверчивость является основополагающим принципом повествования, предполагающим дополнительную «работу» читателя по постижению «тайн» авторского замысла» [11, с. 5].

Во всех этих случаях «автор» уклоняется от придания прямой значимости важным для него идеологическим положениям, для них ему нужно эстетическое опосредование. И описанные нами выше случаи – формы такого опосредования. Объясняет эти формы (отчасти) и механизм пародирования, описанный Ю. Н. Тыняновым у Достоевского, и диалогизм художественной системы Достоевского в трактовке М. М. Бахтина. Речь идет о том, что Достоевский для достижения пародийного эффекта мог, по словам Тынянова, переносить даже «трагические черты» из собственной жизни «в произведения, иногда резко меняя их эмоциональную окраску» [6, с. 215]. То есть, писатель при этом шел на риск для достижения эстетического опосредования. А в описанных нами случаях он рискует иначе: доверяет дорогие ему мысли «сомнительным» персонажам. Этим же целям могла служить и установка на самый широкий диалог сознаний в поэтике Достоевского.

Обратимся теперь к иностранцам, существующим не в идеологическом, а в как бы нейтральном, перцептивном поле, чтобы понять, меняется ли при этом отношение к иностранцу. Из-за обилия материала тут придется ограничиться показательными примерами. Оговоримся вначале, что среди повествовательных точек зрения перцептивный план – это использование персонажа в качестве призмы восприятия, учет того, чьими глазами нарратор смотрит на события и кто отвечает за выбор тех, а не других деталей при изображении [10, с. 125-126].

На первичном уровне тут – простые информирующие упоминания в речи персонажей об иностранцах как о части русского бытового контекста. Например, Лужин упоминает о «бесчеловечной» немке Ресслих, а Катерина Ивановна – о «почтенном» французе «старичке Манго» («Преступление и наказание»). Их оценки относятся к индивидуальным качествам, а не родовым (национальным). Иностранцы эти никак более не характеризуются и составляют пассивный (относительно) культурный фон, примерно с такой же функцией, как у описанных выше иностранцев из «Униженных и оскорбленных».

Специфика же ощутима при взаимодействии уровней нарратора и персонажа. Приведем такой пример. Когда Птицын из романа «Идиот», умный и уравновешенный ростовщик, рассказывает о тех, кто доставал Рогожину деньги (сто тысяч для Настасьи Филипповны), то он тоже нейтрально информирует об этих людях, давая необходимый в этом случае перечень: «работают многие, Киндер, Трепалов, Бискуп; проценты дает какие угодно» [2, т. 8, с. 101]. Но когда нарратор через одну главку упоминает об этих людях уже со своей позиции (он описывает действия Рогожина), то у него русская фамилия Трепалов исчезает из этого перечня, и оставшаяся пара предстает как некие обобщенные еврей-ростовщики: Рогожин «провел всё время, с пяти часов пополудни вплоть до одиннадцати, в бесконечной тоске и тревоге, возясь с Киндерами и Бискупами, которые тоже чуть с ума не сошли, мечась как угорелые по его

надобности» [2, т. 8, с. 104]. Этот пропуск русской фамилии – значимое явление: для Достоевского-«автора», который считал, что евреи образуют своего рода «государство в государстве», он не мог быть случайным (заметим, что евреи в этом плане предстают тоже как своего рода иностранцы в художественно-идеологической системе Достоевского). Нарратор тут уже занимает (имплицитно) идеологическую позицию. Права была Т. В. Мийиферьян, называя повествователя в «Идиоте» «личным» [12, с. 368], подчеркивая этим его близость с Достоевским-«автором».

Все это позволяет в итоге отметить, что способ изображения иностранца в перцептивном плане либо не противоречит идеологическому, почвенническому видению иностранца Достоевским-«автором», либо согласуется с ним.

Список использованной литературы

1. Габдуллина В. Испытание Европой: роман Ф. М. Достоевского «Игрок» / В. Габдуллина // Вестник ТГУ: Филология. – 2008. – № 314. – С. 13-18.
2. Гиголашвили М. Немцы в изображении Достоевского (заметки) [Электронный ресурс] / М. Гиголашвили // Топос. Литературно-философский журнал, 25. 03. 2011. – Режим доступа: <http://www.topos.ru/article/7629>.
3. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30-ти томах / Ф. М. Достоевский. – Л.: Наука, 1972-1990.
4. Миллионщикова Т.М. Почвенничество//Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. ИНИОН РАН. – М.: НПК «Интелвак», 2003. – С. 776-778.
5. Тарасов Б. Две Европы Достоевского: Европа вторая //Литературная учеба. 1995. – С. 113-131.
6. Тынянов Ю.Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) / Ю. Н. Тынянов // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино/отв. ред. В. А. Каверин, А. С. Мясников. – М.: Наука, 1977. – С. 198-226.
7. Углик Я. Образ поляков в романах и публицистике Ф. М. Достоевского [Электронный ресурс] / Я. Углик // Toronto Slavic Quarterly. – № 37. – 2011. – С. 135-149. – Режим доступа: http://www.utoronto.ca/tsq/37/tsq37_uglik.pdf.
8. Успенский Б.А. Поэтика композиции / Б.А. Успенский. – СПб.: Азбука, 2000. – 352 с.
9. Чудаков А. П. Слово – вещь – мир: От Пушкина до Толстого / А.П. Чудаков. – М.: Современный писатель, 1992. – 317 с.
10. Шмид В. Нарратология / В. Шмид. – М.: Языки славянской культуры. – 2003. – 312 с. – (Studia philologica).
11. Jovanovic M. Техника романа тайн в Бесах [Электронный ресурс] / M. Jovanovic // Dostoevsky studies V. 5. – 1984. – P. 4-36. – Режим доступа: <http://www.utoronto.ca/tsq/DS/05/003.shtml>.
12. Mijiferjyan T. V. Образ повествователя в структуре романа «Идиот» / T. V. Mijiferjyan // Facta Universitatis. – Series Linguistics and Literature. – V. 2. – № 10. – 2003. – P. 367-373.

Стаття надійшла до редакції 1 квітня 2013 р.

К. О. Тітянін, І. М. Мельничук

НАРАТОЛОГІЧНІ ТОЧКИ ЗОРУ НА ФІГУРУ ІНОЗЕМЦЯ В РОМАНАХ Ф. М. ДОСТОЄВСЬКОГО

Автор статті описує співвідношення нарратологічних «точок зору» на іноземця в романах Ф. М. Достоевського. Розглядаються в статті тільки ідеологічна і перцептивна точки зору. Аналіз показав, що ідеологія ґрунтознавства (слов'янофільства) може охоплювати обидві ці змістовні сфери.

Ключові слова: *наратор, ґрунтознавство, іноземець, Ф. М. Достоевський.*

K. O. Titianin, I. M. Melnychuk

**NARRATOR'S VIEWPOINTS ON THE FOREIGNERS' FIGURES IN THE
NOVELS OF F. DOSTOEVSKY**

The author describes the relationship narrator's «view points» on the foreigner in the novels of Dostoevsky only ideological and perceptual view points are discussed in the article. The analysis showed that the ideology of pochvennichestvo (Slavophilism) can cover both content hemispheres.

Keywords: *narrator, pochvennichestvo, foreigner, F. M. Dostoevsky.*

УДК 821.161.2–32.09 "189/191" (045)

М. М. Хорошков

**АКСІОЛОГІЧНИЙ ДИСКУРС УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ
І ПУБЛІЦИСТИКИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ.**

У статті здійснено спробу аналізу основних ціннісних орієнтирів українського літературно-критичного та публіцистичного дискурсу другої половини ХІХ – початку ХХ ст. Автор зупиняється на осмисленні статей і розвідок М. Драгоманова, Б. Грінченка, І. Нечуя-Левицького, І. Франка, П. Грабовського, А. Кримського та інших представників літературної критики крізь призму особливостей функціонування аксіологічного дискурсу і аксіологічних стратегій, формування категорій та критеріїв оцінки літературно-мистецьких творів.

Ключові слова: *дискурс, літературно-критичний дискурс, дискурсивна практика, аксіологічний дискурс.*

Останнім часом актуальності набуває дискурсивний аналіз історії літератури з урахуванням як власне літературно-мистецьких явищ (художній текст, мистецький процес), так і літературної критики й публіцистики. Останні виступають не лише способами опису фактів і явищ мистецтва слова, але й утворюють певні різновиди дискурсивних практик, спрямованих на формування в суспільстві ціннісних категорій і критерії оцінювання літератури. Словом, літературна критика й публіцистика (статті, нариси, рецензії, есеї, розвідки, монографії тощо) виступають тими елементами дискурсу, які забезпечують суспільну рецепцію мистецтва, включають його в систему культури соціуму.

Окрім того, варто пам'ятати, що дискурсивний аналіз історії літератури так чи інакше обумовлений певними аксіологічними стратегіями – категоріями, способами, критеріями оцінювання. Здійснюючи пізнання дискурсу, ми неодмінно даємо йому оцінку – висловлюємо власне ставлення і розуміння. Маємо справу, отже, з історично змінним оцінним дискурсом, який визначає інтерпретаційне поле культури, горизонт сприйняття мистецьких явищ.

Метою статті, отже, є бодай побіжно окреслити контури аксіологічного дискурсу вітчизняної літературної критики та публіцистики другої половини ХІХ – початку ХХ ст., представленої текстами М. Драгоманова, Б. Грінченка, І. Нечуя-Левицького, П. Грабовського, І. Франка, С. Єфремова, А. Кримського, О. Маковея, М. Євшана, А. Товкачевського та інших представників літературно-мистецького процесу означеного періоду, визначити базові критерії оцінки витворів мистецтва, способи і

форми рецепції, етичні та естетичні концепти. Стаття, ясна річ, не претендує на вичерпність вивчення питання, а являє собою лише спробу окреслити перспективи для подальших студій. З-поміж **завдань** статті варто також назвати намагання заакцентувати аксіологічні категорії, якими послуговувалися літературні критики другої половини ХІХ – початку ХХ віку.

Актуальність статті обумовлена потребою вивчення ціннісних орієнтирів та критеріїв оцінки й рецепції літературно-мистецького процесу, що становлять, по суті, аксіологічний дискурс літературної критики певного періоду. Історично змінний аксіологічний дискурс являє собою вкрай цінний матеріал для дослідження проблеми формування критеріїв пізнання мистецтва слова, оцінки як творчості окремих митців, так і тенденцій розвитку письменства в цілому. Такий дискурс репрезентований у літературно-критичних та публіцистичних статтях М. Драгоманова, Б. Грінченка, І. Нечуя-Левицького, А. Кримського, О. Маковея, І. Франка та інших критиків означеної хронологічної епохи.

Літературна критика другої половини ХІХ ст., як і література в цілому, поставала в органічній єдності з ідеєю українського національного відродження та, по суті, продовжувала концепції політичного народництва. Цю тезу аргументовано сформулювала Соломія Павличко в монографії «Дискурс модернізму в українській літературі», окресливши параметри культурного дискурсу словами *відродження, національність, культура, народ* [1, с. 27]. До цього переліку варто додати «демократизм» та «інтелігенція», що, починаючи з середини ХІХ ст., також стають ключовими поняттями літературно-критичного дискурсу (найхарактернішим прикладом тут можуть слугувати публіцистичні виступи М. Драгоманова, а пізніше – Б. Грінченка та І. Франка). Таким чином, література мислиться як складова і продовження політичної практики, як чинник формування національної свідомості і спосіб самоусвідомлення себе. Тут слід зробити важливе уточнення: теза про органічний зв'язок літератури та літературної критики з ідеологією народництва не викликає сумнівів, однак феномен народництва видається вкрай складним і, щонайголовніше, неоднорідним як з ідейної, так і з естетичної точки зору. Отже, про існування якогось одного, монолітного дискурсу народництва говорити не доводиться.

Демократизм – як характерна риса і чи не найбільша цінність української літератури – одне з домінантних понять у літературно-критичному дискурсі М. Драгоманова. Водночас демократизм стає і способом оцінки письменства, його мети і завдань. Так, у статті «По вопросу о малорусской литературе» (1876) Драгоманов формулює ідею літератури: «... писати про маси народу мовою їх самих... настільки висока й широка, що вище і ширше неї мало можна знайти ідей» [2, с. 63]. Відповідно до цієї ідеї здійснюється аналіз художньої практики письменника та вартості написаних ним мистецьких творів (автор, зокрема, наголошує на передових демократичних ідеях новітньої європейської і російської літератур, досягнення яких мають бути взірцем для української).

Поняття «народ» і «інтелігенція» у зв'язку з художньою творчістю складають основу аксіологічних стратегій літературної критики і публіцистики починаючи від М. Драгоманова і Б. Грінченка до І. Франка та модерної критики «Української хати» з, напевно, центральною постаттю М. Євшана. В цьому питанні переважає здебільшого народницька риторика з широким спектром пафосу (від сентиментального до романтично-піднесеного), інтонацій (від закличних до інвективних та імперативних), оцінних суджень та етичних категорій. Причому, про естетичне (як наріжний камінь мистецтва) не йдеться; головна увага критиків зосереджена на розв'язанні питань: *що писати? як писати і для кого писати?* Звідси і відома теза «література про народ і для

народу». Одним із апологетів такого підходу був Б. Грінченко (детальніше про літературу цього гатунку йдеться у монографії Наталі Шумило «Під знаком національної самобутності», тут лише зосередимося на окремих аспектах питання [3, с. 53-54]). Сміслові засади оцінного дискурсу його критики базувалися на доволі абстрактних уявленнях про «народний розум, почування та сподівання», які в повній мірі втілилися передовсім у творчості Т. Шевченка. «... Шевченко своєю національною самосвідомістю єсть геній, – стверджує автор у статті «Листи з України Наддніпрянської», – а своєю незмірною вагою, значінням у справі національного відродження свого рідного краю єсть з'явищем феноменальним, єдиним, може, на світі» [4, с. 238]. Підстава такої оцінки – літературна першість Шевченка в актуалізації питання національної самостійності (як українців, так і інших слов'янських народів), позбавленого шовіністичних тенденцій та «галушкового патріотизму». Слід зауважити, що тут автор слідує в річищі загальної тенденції культурної міфологізації й зрештою канонізації Шевченка, постать якого чи не найбільше підходила для творення ідеалізованого образу поета-борця в умовах колоніального становища нації (опозиційна налаштованість письменника, відверті політичні погляди, переслідування з боку імперського уряду і заслання, громадянська загостреність лірики). Ще один приклад творення літературно-критичного дискурсу в аналогічному ключі знаходимо в статтях П. Грабовського. Його дискурсивна практика (принаймні з точки зору ціннісних орієнтирів та ідеалів) демонструє всі характерні ознаки літературної критики народницького етапу культури: громадська вага і суспільна цінність письменницької праці, орієнтація на поезію Шевченка як ідеал («Шевченко був поетом-борцем, найкращим діячем громадським; він завжди знав, куди йде і за чим. В своїй праці поетичній він мав на оці тільки людину та її щастя; з сього погляду він являється для всіх нас найкращим прикладом...»), – проголошує автор у статті «Дещо про творчість поетичну» [5, с. 248]), кореляція (власне, встановлення цінності і ваги) мистецтва слова з народом, його життям і фольклором. Привертає увагу тут не стільки спрощене розуміння феномена творчості Шевченка (адже його не можна зводити виключно до боротьби. Дещо ширше, з урахуванням естетичних первнів мистецтва, подивитися на Шевченка пробував І. Франко у статті «Наймичка» Т. Шевченка», розвідці «Політична поезія Шевченка 1844–47 рр.»), скільки «звуження» критеріїв поцінування мистецтва слова винятково до суспільної заангажованості лірики та з ідейно-громадянських позицій, закорінених у соціальне і національне буття («щиро житнені» мотиви, «громадські почування», «користь для громади» і под.).

Окрім того, повертаючись до Б. Грінченка, зауважимо, що аксіологічні виміри його критики заґрунтовані і на розрізненні «літератури для народу» та «наукової та поетичної літератури для інтелігенції» («непростолюдна література»), а також необхідності поєднання цих двох літератур (як і єднання інтелігенції з народом). Роздуми письменника і критика про літературу невід'ємні від національного питання і вибудовуються в силовому полі концептів «нація», «народ», «інтелігенція» (справжня і несправжня), «патріот», «націоналізм», «космополітизм», «народність» тощо. Окремим компонентом системи оцінних стратегій Грінченка є рецепція мови літературних творів. Особливо це стосується авторів з Галичини, мова яких, на думку письменника, «зіпсована» впливами польської, російської, німецької, що заважає порозумінню обох частин України – підросійської і австрійської. Ці роздуми – лейтмотив статті «Галицькі вірші».

У цьому контексті не завадить згадати також і про складні й тривалі критичні рефлексії над питанням інтелігенції та народу, породжені не в останню чергу комплексом вини інтелігенції (головним чином письменників) перед народом і

обов'язком служити його інтересам (до речі, ці інтереси чітко ніхто так і не окреслив; вони так і залишилися абстрактними). Найхарактерніші приклади – статті І. Франка «Критичні письма о галицькій інтелігенції» (тут звучить критика на адресу «москвофілів» та «народовців» як двох панівних течій з-поміж інтелігенції), «Чи вертатись нам назад до народу?» (тут сформульоване безпосереднє завдання інтелігенції: «Інтелігенція... повинна бути громадою людей з широким образованием, з виробленим характером, з щирим чутем до народу; а відтак інтелігенція повинна стати серед него, як його брат, як рівний..., повинна стати робітником, як він, повинна стати для него і адвокатом, і лікарем, і вчителем, і порадиником, і показчиком в ділах господарських, і добрим сусідом, і помічником у всякій нужді. Вона повинна вести його з поступом часу, повинна вчити його вільнодумства на полі релігійним правдивої гуманності на полі етичним, дружності і асоціації на полі економічним. Вона повинна... піднімати його до себе, а не вертатись до него назад» [6, с. 105-106]), «Наше теперішнє положення» (центральна теза – «інтелігенція як скульптор», просвітник народу) та ін.

Ці тези, почасти, переносилися Франком і у сферу літературної критики, коли письменник намагався дати відповідь: якою має бути література? І чому (якій ідеї) служити? Відповідь на перше запитання письменник дає у статті «Література, її завдання і найважливіші ціхи» (написана як полемічна відповідь на статтю І. Нечуя-Левицького «Сьогочасне літературне прямовання», основні положення якої викликали у Франка неприйняття і різке заперечення): «Вона (література. – М. Х.) повинна при всім реалізмі в описуванні також аналізувати описувані факти, виказувати 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 порадити і скласти дрібниці в цілість не так, як кому злюбиться, але по яснім і твердим науковим методі» [7, с. 83]. Франко зі своїм науковим світоглядом і способом мислення, як бачимо, наголошує на потребі аналізу (поряд, ясна річ, із реалізоцентристською естетикою мистецтва слова). По суті, мова йде про критерії реалістичної літератури соціально-психологічного напрямку (звідси – наголос на необхідності залучення до мистецтва слова досягнень психології, медицини, педагогіки), а не етнографічно-побутового прозописьма, до якого тяжів І. Нечуй-Левицький як у художній практиці, так і критичному дискурсі (статті «Сьогочасне літературне прямовання», «Українська декаденщина», «Загальний огляд найновішої русько-української літератури»). Мета ж літературної творчості, за Франком, «...вказувати в самім корені добрі і злі боки існуючого порядку і витворювати з-поміж інтелігенції людей, готових служити всею силою для піддержання добрих і усунення злих боків життя, – значить зближувати інтелігенцію з народом і закріпити її до служби його добру» [7, с. 84]. Про якісь, конкретні критерії та способи оцінки літератури, як бачимо, у статті не йдеться (особливо, якщо зважувати на імена тих письменників, які критик ставив за взірць – Діккенс, Бальзак, Флобер, Золя, Доде, Тургенєв, Гончаров, Лев Толстой, – і творча практика яких не зовсім відповідає окресленим попередньо теоретичним положенням). Критично-оцінний дискурс Франка, отже, обертається найчастіше навколо концептів «народ», «інтелігенція», «обов'язок перед народом» і под. Маємо справу з розумінням мистецтва слова як просвітницько-виховного засобу («Література, так як і наука сьогочасна, повинна бути робітницею на полі людського поступу»), а художньої практики – форми громадської активності. Винятком з цього є хіба що розвідка «Із секретів поетичної творчості», де автор, осмислюючи мистецтво слова, на перше місце висуває не тільки естетичні категорії, але й внутрішній світ письменника – духовні начала творчості. Тут же вміщено роздуми про засади літературної критики (її відмежовано від історії літератури) й відповідно критерії

оцінки художніх творів. З-поміж останніх виокремлюється «науковість» (зв'язок з науковими методами дослідження, передовсім психологічними) та «естетичність» (ця категорія, на думку Франка, тісно пов'язана із психологією, позаяк «...естетика є властиво наука про почування, спеціально про відчуття артистичної краси, – значить, є частиною психології» [8, с. 110]).

До речі, цікаві рефлексії над стосунками народ – інтелігенція, а також оцінки діяльності інтелігенції містяться і в незакінченій праці А. Кримського «Що таке сучасне українство?»: «Отже, український народ не помер національно та морально: він живий і також, хоч і примітивно, готовий до питань соціально-політичних, як і в попередні, старі часи. На голови ренегата-інтелігенції падають його прокляття за те, що вона завжди покидала цей народ... в трудні й тяжкі часи його історичного життя, повного невимовних страждань і загибелі, і нарешті зовсім залишила його напризволяще. Але доля цього народу-мужика не заснула навіки: народилась нова українська інтелігенція, для якої інтереси народу і його майбутність, його творчість і прогрес стали метою життя, яке вона приносить на вітар служіння нещасливій батьківщині...» [9, с. 280]. Цитований уривок Кримського вельми показовий; він демонструє власне ті ознаки та концепти культурного дискурсу, про які вже йшлося – народ-мужик (у зв'язку з цим варто пригадати висловлювання М. Драгоманова про «2-3 мужика середнього розуму і подума» як аудиторію, для якої має працювати письменник [10]), формування нової генерації інтелігенції (вочевидь, ідеться про покоління інтелігентів-різничинців, на відміну від покоління, скажімо, Драгоманова та старогромадівців), ідея служіння (причому обов'язково жертвовного служіння, адже мова йде про вітар. Подібна риторика характерна і для І. Франка, і для більшості критиків кінця XIX ст.).

Погляди Кримського не унікальні й не виняткові в українському культурному контексті, а артикульовані ним ідеї склали основу тогочасного оцінного дискурсу крізь призму якого і здійснювалась рецепція культури, формувався той горизонт сподівання, з яким співвідносилася художня практика письменників. З-поміж характерних ознак цього дискурсу – пафосність, метафоричність та урочистість оцінок. Це в першу чергу стосується і тогочасних ювілейних, привітальних статей. «Могучий каменярь», «непохитний борець», «лицар духа», «співець боротьби», «воїн і робітник», «борець-робітник» і т. ін. – характерні оцінні судження постаті І. Франка, висловлені Грінченком з нагоди 50-річного ювілею («Іванові Франкові» [11]). Показово, що аналогічні епітети (приклад Грінченкової статті далеко не поодинокий, радше типовий) формують літературно-критичний дискурс, оформлюючи його як на мовному, так і на поняттєвому, концептуальному рівнях.

Колоніальні умови існування нації повною мірою позначилися на її культурі та літературі, відтак цілком закономірно, що дискурс їх осмислення (маю на увазі не лише рецепцію-описування, але й оцінку) формувався у зв'язку із завданнями соціального та політичного характеру, а не власне мистецького. Тому невипадково, що аксіологічні стратегії критики будувалися навколо понять і категорій «народ», «інтелігенція», «національність», «нація», навколо нагальних соціальних, національних, політичних запитів – відродження мови (а відтак і культури), державності. Звідси і сприйняття літератури як важливої ділянки боротьби за права упослідженої нації. І лише на рубежі XIX – XX століть характер літературно-критичного дискурсу, а з ним і ціннісні орієнтири та критерії, змінюється. Ці зміни пов'язані з появою явища українського модернізму, модерної літератури та модерної критики.

Список використаної літератури

1. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія /

- Соломія Павличко. – 2-ге вид., перероб. і доп. – К.: Либідь, 1999. – 447 с.
2. Драгоманов М. По вопросу о малорусской литературе / Михайло Драгоманов // Історія української літературної критики та літературознавства. Хрестоматія. У трьох книгах. Книга друга: Навч. посібник / Упоряд. П. М. Федченко. – К.: Либідь, 1998. – С. 59-64.
 3. Шумило Н. М. Під знаком національної самобутності / Наталія Шумило. – К.: Задруга, 2003. – 354 с.
 4. Грінченко Б. Листи з України Наддніпрянської / Борис Грінченко // Історія української літературної критики та літературознавства. Хрестоматія. У трьох книгах. Книга друга: Навч. посібник / Упоряд. П. М. Федченко. – К.: Либідь, 1998. – С. 237-241.
 5. Грабовський П. Дещо про творчість поетичну / Павло Грабовський // Історія української літературної критики та літературознавства. Хрестоматія. У трьох книгах. Книга друга: Навч. посібник / Упоряд. П. М. Федченко. – К.: Либідь, 1998. – С. 245-249.
 6. Франко І. Чи вертатись нам назад до народа? / Іван Франко // Нечитайлюк М. Ф. Публіцистика Івана Франка (1875 – 1886): Семінарій. – Львів, 1972. – С. 97-107.
 7. Франко І. Література, її завдання і найважливіші ціхи / Іван Франко // Історія української літературної критики та літературознавства. Хрестоматія. У трьох книгах. Книга друга: Навч. посібник / Упоряд. П. М. Федченко. – К.: Либідь, 1998. – С. 77-89.
 8. Франко І. Із секретів поетичної творчості / Іван Франко // Історія української літературної критики та літературознавства. Хрестоматія. У трьох книгах. Книга друга: Навч. посібник / Упоряд. П. М. Федченко. – К.: Либідь, 1998. – С. 102-110.
 9. Павличко С. Націоналізм, сексуальність, орієнталізм: Складний світ Агатангела Кримського / Соломія Павличко. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2000. – 328 с.
 10. Драгоманов М. Література російська, великоруська, українська і галицька / Михайло Драгоманов // Історія української літературної критики та літературознавства. Хрестоматія. У трьох книгах. Книга друга: Навч. посібник / Упоряд. П. М. Федченко. – К.: Либідь, 1998. – С. 29-47.
 11. Грінченко Б. Іванові Франкові / Борис Грінченко // Історія української літературної критики та літературознавства. Хрестоматія. У трьох книгах. Книга друга: Навч. посібник / Упоряд. П. М. Федченко. – К.: Либідь, 1998. – С. 243-245.

Стаття надійшла до редакції 2 квітня 2013 р.

M. M. Khoroshkov

AXIOLOGICAL DISCOURSE OF UKRAINIAN LITERARY CRITICISM AND PUBLICISM IN THE LATE XIX-th – EARLY XX-th CENTURE

The article is an attempt to analyze the basic value orientations of Ukrainian literary-critical and publicism discourse of the late nineteenth – early twentieth century. Author stops on the understanding of articles and essays by M. Dragomanov, B. Grinchenko, I. Nechuy-Levitsky, I. Franko, P. Grabowski, A. Krumsky and other representatives of literary criticism due to the functioning of axiological discourse and axiological strategies, forming categories and criteria for evaluating artistic works.

Keywords: *discourse, literary and critical discourse, discursive practices, axiological discourse.*

ЛІНГВІСТИКА

УДК 811.161.2: 81.373.423

Л. С. Зубар

ОСОБЛИВОСТІ ВЛАСНИХ НАЗВ У НАУКОВО-ФАНТАСТИЧНОМУ РОМАНІ МИКОЛИ РУДЕНКА «СИН СОНЦЯ – ФАЕТОН»

Метою нашої наукової розвідки є дослідження онімів у науково-фантастичних творах українських письменників-фантастів. У статті звернено увагу на систему власних назв, зафіксованих у науково-фантастичному романі М. Руденка «Син Сонця – Фаетон», зокрема на особливості їх використання у творі.

Ключові слова: літературна ономастика, поетонім, антропопоетонім, екстралінгвальна номінація, функція.

Останнім часом увагу лінгвістів почали привертати власні назви, що активно використовуються письменниками у художніх текстах. Вивченням таких пропріальних одиниць (поетонімів) займається літературна ономастика. Протягом останніх десятиліть за різнобічністю, географією в ономастиці та й в цілому за кількістю на перше місце виходять поетонімічні студії. Увага науковців продовжує зростати до питань літературної ономастики в цілому та до функціонування власних назв у творі зокрема. Незважаючи на значну кількість виконаних досліджень у сфері власних назв, твори українських письменників-фантастів ще не були об'єктом вивчення, що й зумовлює **актуальність теми** нашого дослідження.

Метою наукової статті є комплексний аналіз власних назв, виписаних методом суцільної вибірки із науково-фантастичного роману М. Руденка «Син Сонця – Фаетон».

Реалізація поставленої мети передбачає розв'язання таких **завдань**: 1) описати склад художнього ономастикону названого вище автора; 2) з'ясувати роль онімних одиниць у структурі прозового тексту як важливого чинника формування авторського стилю; 3) визначити принципи ономастичної мовотворчості у прозовому мовленні письменника-фантаста та виділити функції власних назв.

Фантастична література як об'єкт дослідження багатогранна, тому її можна вивчати в різних аспектах. Нас цікавлять оніми, які автор використовує у своєму науково-фантастичному романі. Варто зазначити, що для такого жанру характерна орієнтація на високі досягнення наукової та технічної думки; поряд із фантастичними елементами, у ньому мають місце наукові гіпотези, технічна фантазія, мисленнєве експериментування (що присутнє в романі, який досліджується). Серед сюжетів наукової фантастики часто зустрічаються польоти на інші планети, робототехніка тощо.

Зазначимо, якщо у фантастичному романі фантастичним є насамперед художній простір, то у науково-фантастичному романі – час. Український науково-фантастичний роман представляють В. М. Владко («Аргонавти всесвіту 2»), Д. І. Бузько («Кришталевий край»), О. П. Бердник («Чаша Амріти»), О. Є. та В. Є. Авраменко («Жменя вічності»), М. Руденко («Син Сонця – Фаетон») та інші письменники

Серед відомих вітчизняних дослідників, які зробили вагомий внесок у розробку загальних принципів та методів дослідження поетонімів, варто згадати Л. О. Белея, В. М. Галич, В. М. Калінкіна, Ю. О. Карпенка, Г. П. Лукаш, М. Р. Мельник, В. М. Михайлова, І. В. Черновалюк, Т. В. Шотову-Ніколенко та інших. У сфері

вивчення власних назв у науково-фантастичному тексті важливим доробком є робота О. Ю. Андрієнко, яка досліджувала особливості функціонування пропріальних одиниць у художніх творах російських письменників-фантастів І. Єфремова і братів Стругацьких.

Засновниками науково-фантастичної літератури в Україні можна вважати В. Винниченка та Ю. Смолича. Серед сучасних представників наукової фантастики фігурують імена О. Авраменка, О. Бердника, В. Бережного, В. Владка, Н. Гайдамаки, Н. Околітенко, О. Тесленка та інших майстрів художнього слова. Зараз творчість вищезгаданих письменників є основним джерелом, звідки лінгвісти-науковці черпають фактичний матеріал про поетоніми, що побутують у фантастичних текстах.

Перше, що привертає увагу у цьому романі, – це, безсумнівно, його назва, адже дослідження вчених жодним чином не підкреслюють імовірність того, що будь-яка планета Сонячної системи є певним продовженням Сонця. Та автор створює таку назву роману, яка суперечить цьому твердженню. Микола Руденко одразу ж зацікавлює свого читача уже однією лише назвою науково-фантастичного роману – «Син Сонця – Фаетон». Розглянемо її детальніше. Отже, Фаетон, або планета Ольберса, – п'ята планета Сонячної системи, яка за правилом Тіціуса – Боде раніше знаходилася між Марсом і Юпітером, а згодом розпалась і утворила пояс астероїдів. Проте існування Фаетона було поставлено під сумнів появою теорії О. Шмідта, який говорив, що так звані «уламки» є нічим іншим, як елементами несформованої планети. В середині ХХ століття питання існування планети Фаетон знову повертається в коло найбільш наукових проблем статтею академіка В. Фесенкова, що власне і спонукало М. Руденка до розробки такого художнього сюжету.

У грецькій міфології Фаетон – син Геліоса та океаніди Клімени. За переказами, Фаетон, бажаючи довести своє походження від Геліоса, попросив у нього дозволу керувати один день сонячною колісницею. Та Фаетон не втримав безсмертних коней, збився з дороги й наблизився до Землі, яка внаслідок таких подій мало не згоріла, а наїзник – загинув. Як бачимо, стародавні уявлення також певним чином підтверджують існування десятої планети Сонячної системи.

Таким чином, можемо стверджувати, що власні назви у заголовку роману є реальними, хоча автор їх поєднує у незвичну комбінацію «Син Сонця – Фаетон», що й стає ключовим елементом не тільки змісту твору, а й елементом невідомості планети Фаетон, яка і вабить читача.

На сторінках свого науково-фантастичного роману М. Руденко художньо оформлює і обґрунтовує теорію про Фаетон, яка походить із грецької міфології. У творі автор зображує декілька сюжетних ліній, таким чином надаючи твору об'ємності та всеохопності. Події у романі описуються у декількох площинах, зокрема історичній, реальній для автора та фантастичній. Письменник наводить у творі наукові факти, використовуючи прийом спогаду, який стає можливим завдяки щоденниковим записам з наукового засідання, зроблених героїнею Оксаною.

Не менш цікавим фактом, який автор використовує у романі, є художнє підтвердження гіпотези про заселення Землі (мова йде про перших переселенців – фаетонців, які мільйони років тому заселили Землю і утворили легендарний острів Атлантиду). За віруванням, Атлантида – земля атлантів (прадавніх людей), яка розташовувалася у сучасному Атлантичному океані. За змістом твору, на думку М. Руденка, пращурами цих поселень стали саме фаетонці. За давньоєгипетською легендою, Атлантида була нібито великим островом, який зник під водою внаслідок землетрусу чи іншої природної стихії. Якщо брати до уваги зміст твору, то автор відбиває загибель через потоп, який стався внаслідок загибелі Фаетона.

У характеристиці будь-яких власних назв невід'ємною частиною «... є з'ясування

мотиву номінації – тієї причини, яка зумовила з-поміж багатьох варіантів можливих найменувань вибір лише одного, який і став власною назвою» [9, с. 421]. Зважаючи на це, завданням дослідника є визначення «первинної, етимологічної семантики назви, коли враховуються екстралінгвальні, мотиваційні відношення між об'єктивною реальністю і мовним процесом» [8, с. 14]. Виходячи з цього, названу вище класифікацію можемо кваліфікувати як екстралінгвальну (яка не має прямого зв'язку з лінгвістичними обставинами творення оніма), мотиваційну (що ґрунтується на мотивах, які сприяли виникненню саме такого найменування, а не іншого), каузальну (що дозволяє з'ясувати причинові відношення між суб'єктивною та об'єктивною дійсністю, тобто між назвою і реаліями довкілля [10, с. 206]).

Розглянемо детальніше власні назви, що використав М. Руденко у своєму науково-фантастичному романі. Як уже зазначалося вище, ключова назва, яка вжита у творі – планетопоедонім **Фаетон** – є реальною. Однак походження цього поетоніма досить важко простежити, хоча назва Фаетон ще позначає рід тропічних пелагічних морських птахів ряду пеліканоподібних, а також із грецької міфології. Цю назву можна кваліфікувати як екстралінгвальну, адже всі згадані пояснення не дають чіткого пояснення лінгвістичного творення цього оніма.

Цікавим поетонімом є назва **Великий Провидець**, або **Провидець**, яка вжита мічманом В. Срябіним стосовно головного героя. Назва цілком прозора, проте: *Мічман жартома називав його (Миколу) Великим Провидцем* [7, с. 9], що вказує на екстралінгвальні властивості цієї назви.

На території переселенців в Австралії автор використав неординарну назву для птаха – **Джек-сміхун** (*Незнайомий пояснив, що колоністи називають цього птаха Джек-сміхун* [7, с. 11]). Джек – власне ім'я, що від англійського – благословення богів, які надали заступництво немовляті; від давньоєврейського – той, що дивиться в майбутнє [4, с. 58]. Хоча як для назви, то це поєднання не є звичним, на нашу думку, доречним є віднести її до каузальних, оскільки можна провести паралелі між подіями реальними та суб'єктивним відчуттям дійсності головним героєм.

Плем'я **Благородного Какаду** – плем'я тубільців, що проживають на території північно-східної Австралії. Назва є вмотивованою, оскільки папуга Какаду став тотемом племені і отримав ще й відмінну ознаку – благородний (*...Благородний Какаду каже: хто в лісі розпалює велике вогнище, той сам у ньому згорить* [7, с. 21]). Все це викликано його вчинками, тобто тим, що він допоміг цим людям: *Благородний Какаду, вислухавши свого володаря, полетів у лісі. Там він мостив гнізда і клав у них яйця. З тих яєць народилися перші воїни* [7, с. 23].

Далі знайомимося з вождем племені та його сином, які носять імена **Ечука** та **Акачі** відповідно (*Опівночі прийшли до якихось куренів, що були, очевидно, стоянкою племені Ечуки* [7, с. 14]; *Такі рубці Акачі вже мав на грудях* [7, с. 15]). Ці два поетоніми автор також переносить і в дещо іншу площину – на планету Фаетон, цим, мабуть, підкреслюючи єдність людського єства. Що ж стосується самих назв, то жодних чітких відомостей щодо їх значення не виявлено. Можна лише вказати, що одним із варіантів походження поетоніма Ечука є назва австралійського міста Ечука, однак цей варіант може бути справедливим лише для вождя племені Благородного Какаду. В цілому, звичайно, можемо говорити про екстралінгвальність цих імен.

Серед власних назв, що автор використовує для виокремлення фаетонців, варто відзначити ім'я молодого інженера **Ташуки** (*Розумний, освічений, Ташука знав майже все...* [7, с. 39]), яке неможливо пояснити, а тому його зараховуємо до екстралінгвальних назв. В подальшому люди настільки довірилися і боготворили цю особистість, що зробили його безсмертним і стали називати: **Великий Учитель**, наш **Безсмертний**, наш **Мудрий Отець**, **Всевишній Бог-Отець**, **Бог-Отець**, **Єдиний**. Це

було спричинено суспільними умовами, а, отже, всі перераховані вище назви належать до мотивованих (*Спершу Ташуку називали: наш Великий Учитель, наш Безсмертний, наш Мудрий Отець. А через кілька сотень обертів почали називати: Всевишній Бог-Отець* [7, с. 40]).

Серед власних назв інших персонажів, які використовує М. Руденко, такі: династія **Бігоші**, **Чаміно**, **Лочо**, радник **Шако**, вчений **Лашуре**, космонавт **Рагуші**, вчений **Шарука**, брати Ечуки – **Гаішо** та **Ело**. Як бачимо, особливістю імен фаєтонців є використання шиплячих літер. Значення імен не прослідковується, окремі риси можна визначити лише за наявністю тих чи інших літер у поетонімі (*Лочо! Це я, Чаміно* [7, с. 35]; *Його погляд прикувала донька радника Шако* [7, с. 50]; *Лашуре покликав господиню...* [7, с. 51]; *...він розраховував на космонавта Рагуші...* [7, с. 63]). Таким чином, запропоновані автором власні назви є екстралінгвальними.

Також не варто випускати з поля зору імена, які Ечука-батько дав своїм підопічним-землянам (зокрема, **Алочі**, **Чахо**). Незважаючи на те, що це найменування землян, вони також мають ті особливості, які є у фаєтонських імен, оскільки їх називав корінний фаєтонець.

Беручи до уваги всі перераховані вище імена, можемо зробити висновок, що фаєтонцям звичною є вимова шиплячих звуків. Однак важливим є і той факт, що не лише в антропонімах присутні шиплячі, а й у словах побуту вони здебільшого також використовуються. Наприклад: міри довжини – шу (2,8 м), ша (3,2 км); тип смертельної зброї – жуго.

Автор, зображуючи дійсність на Фаєтоні, не забуває про сусідні планети, зокрема Юпітер, куди Акачі потрапляє як промінь, де знайомиться з дівчиною **Мі** та її батьком-вченим **Ну**. Ці імена складаються лише з одного складу, вони відрізняються використанням сонорних звуків, на відміну від фаєтонських шиплячих.

Крім того, цікавими є назви палаців (аркопоетонімів), які автор використовує у творі, зокрема **Палац Мелодій**, **Палац Бумерангів** (бумеранг вид зброї), **Палац Безсмертного**, **Дзеркало Швидких Ніг** (ковзанка). Отже, назви цілком зрозумілі, хоч і відрізняються від реальних назв, тому належать до каузальних назв.

Оскільки роман М. Руденка є науково-фантастичним, то простежимо невід'ємну для цього жанру сюжетну лінію – Космос, який, як уже зазначалося, часто є місцем подій, про які розповідається у таких творах. Наявність кількості космофантастонімів, безумовно, є характерною особливістю для цього жанру літературної творчості. Фіксуються і реальні номінації (*А коли вибухнуть Юпітер, Уран і Сатурн, почнеться бомбардування Сонця...* [7, с. 42]; *Найближчі сусідки Церери – Паллада, Веста й відкрита Гардінгом Юнона...* [7, с. 79]), і вигадані (*Вчені ... провадять селекційні роботи в планетній системі Толімака* [7, с. 66], *Ташука це добре знає, бо за його пам'яті стався вибух галактики в сузір'ї Лу* [7, с. 42], *Хіба не він передав нам розповідь про те, що сталося в сузір'ї Са* [7, с. 163], *... у шумовинні хмар плив над планетою Червоний Острів – найбільша з усіх загадок Юпітера* [7, с. 147], *Дему (планета) треба скарати* [7, с. 149], *На планеті Кла з дуже далекої галактики...* [7, с. 182]).

Із-поміж хронофантастонімів виділяються **епохопоетоніми** (*Вчені назвали її Епохою Круглоголових* [7, с. 29]; *Це буде Епоха Великого Синтезу...* [7, с. 92]) і **геортопоетоніми** (*...найбільше свято в житті, Свято Зрілості* [7, с. 177]).

У складі бібліофантастонімів зафіксовано назви наукових праць, тобто **трактатофантастоніми** (*Загибель прабатьківщини майя [...] у старовинній книзі «Чилам-Балам»...* [7, с. 82]).

Як бачимо, неможливо оминати своєю увагою ономастикон художнього тексту, що представлений системою власних назв, кожна з яких несе у собі покладене на

неї функціональне навантаження. Отже, поетоніми, вжиті автором у художньому творі, є добре вмотивованими і спрямованими на досягнення запрограмованої автором мети. Саме тому, якщо мети досягнуто, можемо говорити, що поетоніми виконали свою функцію у творі.

Функціональні особливості пропріальної лексики досліджувалися багатьма мовознавцями. Для розуміння поняття «функція» звернемося до лінгвістичного словника. Таким чином, функція – це призначення, роль, яку виконує одиниця мови під час її відтворення в мовленні [1, с. 506].

Л. О. Белей, досліджуючи літературно-художні антропоніми, запропонував розрізнати функції за стилістичною функцією, що ґрунтується на принципі стилістичної домінанти. Таким чином він виділяє чотири групи літературних антропонімів: нейтральні, характеристичні, дейктичні й ідеологічні [2, с. 8].

В. Д. Бондалетов виділяє такі **основні** функції онімів: номінативну, ідентифікаційну, диференційну; і **другорядні** (похідні): соціальну, емоційну, акумулятивну, дейктичну, функцію «введення в ряд», адресну, експресивну, естетичну, стилістичну [3, с. 21].

В. М. Калінкін говорить, що функції поетонімів представлені їх двома видами: **інформаційно-стилістичними** (номінативною, ідентифікуючою, описовою, локалізуючою, фоновою, соціальною) та **емоційно-стилістичними** (характеризуючою, експресивною, емоційно-оцінною, алюзивною, символічною). Стилістичні функції поетонімів виражаються різноманітними шляхами: через фонетичні засоби (алітерацію, асонанс, апокопу, аферезу, омофонію, омографію, паронімію), промовистими іменуваннями, через контекст, граматичні засоби (морфологічні та синтаксичні), через включення до складу стилістичних фігур (антономазії, метафори, метонімії, епітетів тощо) [5].

В. М. Михайлов виділяє такі функції: характеристичну, ідеологічну, локалізаційну, структурно-композиційну [7, с. 16-17].

Функціонування власних назв у тексті має свою специфіку. Власні назви повинні бути стилістично правильними і влучними, відповідати духу, ідеї, меті твору, зобов'язані передавати характерний для твору колорит, а іноді – і певний спеціальний сенс, особливе значення, в якому виражена авторська ідея. Вдало підібраний поетонім стає додатковим засобом характеристики персонажа, підсилює емоційне враження від усього твору.

Більшість власних назв, які вживає автор, є реальними, наприклад: *Максим (Микола) Нечипорук, Федір Іванович, Оксана, Володя Скрябін* та інші. Зважаючи на цей факт, відзначаємо, що ці імена у романі виконують номінативну функцію. Однак не всі поетоніми у творі є реальними, серед них є велика кількість тих, які відзначаються оригінальністю і неоднозначністю. Зокрема М. Руденко використовує цікаву назву племені – *плем'я Благородного Какаду*, що мешкало на території великого міста Брісбена (Австралія). Цей поетонім виконує не лише номінативну, а й характеризуючу функцію. Отже, назва Благородний Какаду не є випадковою.

Серед антропопоетонімів цього племені нам відомі імена вождя *Ечуки* та його сина *Акачі*. Крім номінативної функції, ці поетоніми виконують, на нашу думку, локалізаційну функцію. Адже лише в Австралії є назва міста Ечука, а власної назви Акачі взагалі не зустрічаємо. Тому можемо стверджувати, що ці імена є характерними саме для цього материка – Австралії.

Крім того, цікавими є власні назви, які автор використовує для людей, що проживають на планеті Фаетон, зокрема – *Лочо, Чаміно, Шако, Лаушуре, Рагуші, Таушuko* та інші. Що ж стосується функціонального навантаження власних назв фаетонців, то відзначаємо їх номінативну функцію, власне характеризуючу та

локалізаційну. У випадку вищезгаданих поетонімів ці три функції є нероздільними.

Переважає більшість з використаних автором топофантастичних поетонімів є реальними назвами, зокрема *піраміди в Мексиці, залізний стовп в Індії, єгипетське місто Саїс* тощо, які жодної іншої, крім номінативної, функції не виконують, що пояснюється тим, що змістове навантаження твору цього не потребує.

Зважаючи на розглянуті приклади, відзначаємо, що система власних назв створена так, що покладені автором на них функції вони виконують у повному обсязі і довершують загальну картину твору.

Таким чином, проаналізувавши науково-фантастичний роман Миколи Руденка «Син Сонця – Фаетон», можемо зробити висновок, що особливістю імен фаетонців є використання шиплячих звуків; переважна функція, яку вони виконують, – номінативна та локалізаційна, окремі ще мають характеристичну, інші функції можуть проявлятися лише у випадку детальнішого аналізу літер кожного імені. Крім того, мотивація поетонімів переважно є екстралінгвальною. Також для твору письменника характерним є використання трьох змістових планів, зокрема історичного, реального для автора та вигаданого (фантастичного). Ці факти стають підґрунтям для подальшого дослідження творчості М. Руденка у різних аспектах (наприклад, аналіз стилістично-виражальних можливостей, дериваційної структури, продуктивності словотвірних типів, семантики твірних основ поетонімів тощо).

Список використаної літератури

1. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов / О. С. Ахманова. – М.: Советская энциклопедия, 1969. – 608 с.
2. Белей Л. Функціонально-стилістичні можливості української літературно-художньої антропонімії ХІХ – ХХ ст. / Л. О. Белей. – Ужгород, 1995. – 120 с.
3. Бондалетов В. Д. Русская ономастика / В. Д. Бондалетов. – М.: Просвещение, 1983. – 224 с.
4. Ісат Ю. А. 2500. Чоловічі та жіночі імена: Походження, значення, вибір / Ю. А. Ісат. – Донецьк: ТОВ ВКФ «БАО», 2005. – 560 с.
5. Калінкін В. М. Теоретичні основи поетичної ономастики: автореф. дис. ... д-ра філол. наук: 10.02.01 – рос. мова, 10.02.15 – заг. м-во / В. М. Калінкін. – К., 2000, – 24 с.
6. Михайлов В. Н. О специфике литературной ономастики / В. Н. Михайлов // Вопросы стилистики: Стилистика художественной речи: межвузовский научный сборник – Саратов: Изд. Сарат. ун-та, 1988. – С. 3-19.
7. Руденко М. Син Сонця – Фаетон: наук.-фантаст. роман / М. Руденко. – К.: Ярославів Вал, 2009. – 240 с.
8. Торчинський М. М. Ойконімія Південно-Західного Поділля: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.02 – українська мова / М. М. Торчинський. – К.: 1993. – 22 с.
9. Торчинський М. М. Структура онімного простору української мови: монографія / М. М. Торчинський. – Хмельницький: Авіст, 2008. – 548 с.
10. Торчинський М. М. Лексико-семантична структура назв поселень Південно-Західного Поділля / М. М. Торчинський // Студії з ономастики та етимології. 2002. – К.: Київ, 2002. – С. 206-215.

Стаття надійшла до редакції 27 березня 2013 р.

Zubar L. S.

PECULIARITIES OF THE OWN NAMES IN THE SCIENCE-FICTION NOVEL BY MYKOLA RUDENKO «THE SON OF THE SUN – PHAETON»

The aim of our research is the study was speechless in sci-Fi literature of Ukrainian

science fiction writers. The article drew attention to the system of own names, documented in a science fiction novel M. Rudenko «Ehe Son of the Sun – Phaeton», in the particular features of their use in the work.

Keywords: *literary onomastic, poetonym, anthropopoetonym, extralingual nomination, function.*

УДК 81'37=161.2

С. В. Олійник

ОСОБЛИВОСТІ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ УКРАЇНОМОВНОЇ КАРТИНИ СВІТУ ОЦІННИМИ ФРАЗЕОЛОГІЧНИМИ СУБСТАНТИВАМИ

У статті розглядаються особливості фразеологічних субстантивів, що вербалізують ціннісні концепти української мови. Розглянуто специфіку механізму номінації фразеологічними засобами ціннісних понять в картині світу україномовної спільноти.

Ключові слова: *оцінний фразеологічний субстантив, ціннісна картина світу, фразеологічна номінація, концепт, концептосфера, фразеологічна номінація.*

Стаття присвячена аналізу структурно-семантичних особливостей оцінних фразеологічних одиниць (далі ОФО) в українській мові типу як з клоччя батіг «ірон. поганий, нікудишній, зовсім непридатний для чогось, ніякий», *капустяна голова* «зневажл. некмітлива, неуважна людина».

Останні досягнення лінгвістичної науки свідчать про те, що увага дослідників, які працюють у межах когнітивно-дискурсивної парадигми, зосереджується на проблемах реконструкції різних фрагментів картини світу, на особливостях мовної етнічної свідомості, на виявленні культурно-мовних національних стереотипів, на визначенні взаємовпливу мови й культури [1; 2; 3; 4; 5; 6; 7; 8; 9; 10; 11; 12; 13; 14; 15; 16; 19]. «Одним із завдань когнітивної лінгвістики є встановлення елементарних одиниць мовної свідомості. Ці одиниці мають різні форми омовлення залежно від режиму роботи свідомості» [17, с. 13]. Однією з форм вербалізації таких елементарних компонентів мовної свідомості є фразеологічні одиниці.

Метою статті є розгляд особливостей семантики й структури ОФО, які вербалізують концептосфери ЛЮДИНА й ОТОЧЕННЯ ЛЮДИНИ в українській мові та аналіз особливостей оцінної фразеологічної номінації в українській мові. Матеріалом дослідження слугували отримані методом суцільної вибірки 1812 ОФО з опорним компонентом-іменником в українській мові. Корпус ОФО дослідження визначався за «Словником фразеологізмів української мови» [СФУМ] з перевіркою за найбільш авторитетними фразеологічними, тлумачними, лінгвокраїнознавчими, етимологічними й енциклопедичними словниками української мови [АУФС, ЕСУМ, НТСУМ, СУІ, УС]. Наведені у статті приклади мовного матеріалу містять тлумачення досліджуваних ФО, які були отримані із Словника фразеологізмів української мови В. М. Білоноженка [СФУМ], що був базовим джерелом добору мовних одиниць.

У результаті аналізу українських ОФО із опорним компонентом іменником отримані дані про особливості структурування української ціннісної картини світу та її вербалізації фразеологічними засобами. Було виділено такі концептосфери: ЛЮДИНА (*жовтороте пташеня* «молода, недосвідчена людина», *не до Петра, а до Різдва* «хто-

небудь немолодий, похилого віку», *мішок з кістками* «дуже худа, виснажена людина», *ні з плечей, ні з очей* «зовні непривабливий, непоказний (про людину)», *порохня сиплеться* «хтось дуже старий», *як риба з водою* «дружно, мирно, у злагоді», *чужі руки* «вороги, люди протилежного стану, поглядів», *продажна шкура* «той, хто зраджує кого-, що-небудь», *не нашого пера птах* «людина іншого кола, іншої суспільної ваги») і ОТОЧЕННЯ ЛЮДИНИ (*Секрет Полішинеля* «таємниця, яка давно всім відома; уявна таємниця», *Адамові слізки* «жарт, горілчані напої», *на риб'ячому хутрі* «ірон. який погано гріє (про верхній одяг)», *скляний бог* «алкогольні напої», *собача радість* «дешева ковбаса низької якості», *слизький карбованець* «нечесно здобуті гроші», *цар тьми* «чорт», *Гнат безп'ятий* «евф. біс, чорт, нечиста сила», *дута цифра* «навмисне перебільшені показники, які не відповідають дійсності», *менший брат* «ірон. український народ та інші народи колишнього Радянського Союзу щодо росіянина»). Кількісна характеристика концептосфер, в об'єктивації яких в українській мові беруть участь ОФО, подана в табл. 1.

Таблиця 1

Кількісна характеристика концептосфер, що вербалізуються ОФО в українській мові

Концептосфера	Кількість одиниць	%	Приклади
ЛЮДИНА	1645	91	<i>жовтороте пташеня</i> «молода, недосвідчена людина», <i>не до Петра, а до Різдва</i> «хто-небудь немолодий, похилого віку», <i>сорочин хвіст</i> «фам. язиката жінка», <i>як та баба Палажка (Параска)</i> «язикатий, чванливий, пихатий».
ОТОЧЕННЯ ЛЮДИНИ	105	6	<i>Секрет Полішинеля</i> «таємниця, яка давно всім відома; уявна таємниця», <i>на риб'ячому хутрі</i> «ірон. який погано гріє (про верхній одяг)», <i>собача радість</i> «дешева ковбаса низької якості», <i>слизький карбованець</i> «нечесно здобуті гроші», <i>цар тьми</i> «чорт», <i>Гнат безп'ятий</i> «евф. біс, чорт, нечиста сила», <i>сон рябої кобили</i> «нісенітниця, безглуздя, дурниця», <i>Фільчина грамота</i> «несхв. документ, що не має юридичної сили; папірець, який нічого не означає»).
ІНШІ	62	3	
ВСЬОГО:	1812	100	

Результати аналізу свідчать про більшу значущість концептосфери ЛЮДИНА, яка вербалізується в українській мові 91% ОФО, що свідчить про значні можливості української фразеологічної системи відобразити антропоцентричний характер оцінного маркування позамовних сутностей, а також про аксіологічну значущість вказаної концептосфери й про універсальний характер цінностей, що є в основі національного менталітету українського мовного співтовариства. Кількість ОФО, що об'єктивують концептосферу ОТОЧЕННЯ ЛЮДИНИ в українській мові, становить 6% від загальної кількості ОФО у відповідній частині корпусу. Це вказує на антропоцентричність української оцінної фразеології.

Група концептів, яка асоціюється з уявленнями про людину як біологічну особу, включає концепти *ЗОВНІШНІСТЬ*, *ВІК*, *НАЦІОНАЛЬНІСТЬ*, *ЗДІБНОСТІ*, *ЖИТТЯ*, *СМЕРТЬ*, *ХВОРОБА*. Концепти, що характеризують людину як особу соціальну, є такими: *МІЖСОБИСТІСНІ СТОСУНКИ*, *ПОВЕДІНКА*, *ХАРАКТЕР*, *СОЦІАЛЬНИЙ СТАТУС*, *ПРАЦЯ*, *ПРОФЕСІЯ / РІД ЗАНЯТЬ*, *МОРАЛЬНІ ЯКОСТІ*, *ВЛАДА*, *ДОСВІД*, *СВІТОГЛЯД*. Група емоційних концептів вербалізується ОФО, пов'язаними з різними емоціями, наприклад: *УДАЧА / НЕУДАЧА*, *УСПІХ*, *НЕБЕЗПЕКА*, *ЛЮБОВ (КОХАННЯ)*, *ЗДИВУВАННЯ* та ін. Специфічний характер суміжних концептів дозволяє виділити їх в окремий вузол, що складається з таких концептів, як *КІЛЬКІСТЬ*, *МІСЦЕ*, *ЧАС*, *СИМВОЛ* та ін. Група суміжних концептів різнопланова, оскільки поняття, що асоціюються з цими концептами, пронизують різні аспекти, пов'язані з людиною та її діяльністю: *ДІЯ*, *СТАН*, *ПОДІЯ* та ін. Результати аналізу свідчать про перевагу в українській мові ОФО, які вербалізують групу концептів, що асоціюються з поняттями, які характеризують людину за соціальною ознакою (35%). Друге місце посідають суміжні концепти (31%). На третьому місці – група концептів сприйняття. Група концептів *ОСОБА БІОЛОГІЧНА* об'єктивується в українській мові 14% ОФО. На периферії – ОФО, які репрезентують емоційні концепти. Це пояснюється емотивною маркованістю україномовних ОФО, які вербалізують різні сфери буття й об'єктивують різні концепти, віднесені нами до різних груп.

До складу концептосфери *ОТОЧЕННЯ ЛЮДИНИ* входять концепти на позначення природного (географічного), рукотворного, культурного та суспільного оточення. В українській мовній свідомості уявлення про суспільне оточення людини значно превалюють над іншими, що зафіксовано у фразеологічній картині світу пор., наприклад, з англійською фразеологічною картиною світу, в якій всі групи концептів концептосфери *ОТОЧЕННЯ ЛЮДИНИ* перебувають приблизно в рівному співвідношенні, тобто є однаково релевантними для англійської мовної свідомості (див. [Олійник 2008]). На другому місці перебувають ОФО, які вербалізують уявлення про рукотворне оточення людини. ОФО, пов'язані з культурно-духовним оточенням, в українській мові менш численні. Об'єктивація фразеологічними засобами уявлень про природне (географічне) оточення для української мови не характерна.

Кількісний аналіз мовного матеріалу засвідчив, що найбільш значущими у фразеологічному тезаурусі мовної особистості в українській ціннісній картині світу є концепти, наведені в табл. 2.

Детальний аналіз цих концептів міститься у [18]. У результаті фреймового аналізу виявлено, найбільш широкий семантичний обсяг характерний для концептів *ЗОВНІШНІСТЬ*, *ЗДІБНОСТІ*, *МІЖСОБИСТІСНІ СТОСУНКИ*, *СТАН*. Концепт *СТАН* в українській мові відрізняється абстрактною семантикою, що пояснює кількісне превалювання ОФО, які вербалізують цей концепт. Отже, чим абстрактніший семантичний обсяг концепту, тим більшою кількістю номінацій він презентований. Концепт *СВІТОГЛЯД* в українській мові оцінними фразеологічними одиницями не виражений. Українська фразеологічна картина світу характеризується більшим ступенем емотивності. Зв'язок емотивного й оцінного компонентів найбільш яскраво виявляється в концептах *МІЖСОБИСТІСНІ СТОСУНКИ*, *СТАН*, *ХАРАКТЕР*, *ПОВЕДІНКА*. *КІЛЬКІСТЬ*, що лексикографічно марковано позначками жарт., ірон., зневажл., лайл.

Таблиця 2

**Найбільш значущі концепти у фразеологічному тезаурусі мовної особистості
 в україномовній ціннісній картині світу**

Концепт	Приклади
Особа біологічна	
ЗОВНІШНІСТЬ	<i>Христя в намисті</i> «ірон. неохайно, без смаку вдягнена дівчина або жінка», <i>верства кембердянська (пирятинська, чугуївська, мальована)</i> «жарт. або несхв. дуже висока на зріст людина».
ЗДІБНОСТІ	<i>ні до ладу ні до прикладу</i> «не здатний ні до чого, нікчемний, незугарний і т.ін.», <i>без царя в голові</i> «розумово обмежений, недалекий», <i>бите око</i> «хтось досвідчений, все відразу помічає, добре орієнтується в чомусь», <i>макітра розуму</i> «жарт. хтось розумний, розсудливий, кмітливий і т.ін.», <i>і швець, і жнець, і на (в) дуду грець</i> «той, хто вміє все робити, вправний, тямущий у будь-якій справі».
Особа соціальна	
МІЖСОБИС-ТІСНІ СТОСУНКИ	<i>The blue-eyed boy</i> «кулюбенець», <i>a snake in the grass</i> «потайна гадюка, таємний ворог», <i>свій брат</i> «людина однакова за становищем, світоглядом і т.ін., однодумець», <i>як (мов, ніби і т.ін.) кіт (кішка) з собакою</i> «без злагоди, постійно ворогуючи, сварячись і т.ін.».
ПОВЕДІНКА	<i>як мотовило</i> «жарт. 1. дуже жвавий, неспокійний, енергійний, метушливий і т.ін.», <i>як сич</i> «2. невеселий, похмурий», <i>кирпа вгору</i> «хто-небудь тримається з погордою, зарозуміло, зверхньо дивиться на кого-небудь», <i>як до царя на іменини</i> «дуже поспішаючи», <i>як мухи в окропі</i> «жарт. проворний, швидкий».
ХАРАКТЕР	<i>A stiff upper lip</i> «витримка, мужність, цілковите самовладання», <i>a Nosey Parker</i> «людина, що усюди суне свій ніс; понад міру цікавий», <i>a stick and a stone</i> «розм. суха, безсердечна людина»; <i>не з заячого пуху</i> «небоязкий, хоробрый, сміливий», <i>Страшків син</i> «перев. ірон. боязка, ляклива людина», <i>заяча душа</i> «боязка, полохлива людина», <i>баглаї напали (вкинулися)</i> «хто-небудь не хоче працювати, ставши лінивим, млявим», <i>тютя з полив'яним носом</i> «зневажл. нетямуща, безвільна людина».
Концепти сприйняття	
КІЛЬКІСТЬ	<i>як сміття</i> «дуже багато; безліч», <i>як у бездонну (діряву) бочку</i> «у великій кількості; безконечно, марно», <i>три мішки гречаної вовни (і всі неповні)</i> «2. зневажл. зовсім небагато», <i>як кіт наплакав</i> «дуже мало», <i>півтори каліки</i> «ірон. дуже мало», <i>крапля в морі</i> «дуже мізерна, незначна частина чогось великого, цілого», <i>дірка від бублика</i> «абсолютно нічого», <i>дідька лисого</i> «2. нічого; зовсім, абсолютно нічого», <i>як собака на висівки</i> «вульг. дуже, надто», <i>як мед, то ложкою</i> «уживається для вираження надмірного прагнення до чогось, як вияв надмірності в чому-небудь, занадто».
Суміжні концепти	

ДІЯ	дим коромислом (стовпом) «1. шум, гамір, безладдя, колотнеча», як (мов, ніби) Марко з пасльону «зі сл. вискакувати, вилітати жарт. раптово, несподівано, недоречно», котячий концерт «безладні співи, музика».
СТАН	як сови ночували в голові «хто-небудь відчуває сильний головний біль від втоми, безсоння і т.ін.», як викручена ганчірка «дуже стомлений, знесилений», як хмара «дуже сумний, похмурий, невеселий, невдоволений», як у вогні «у нестерпних фізичних або моральних муках».

Серед номінативних механізмів в українській мові домінує непрямая компонентно-зумовлена номінація. Переважає метафоричний номінативний механізм, оскільки метафора, порівняно з метонімією, є потужнішим засобом створення образності, бо розкриває більш глибокі зв'язки між зіставлюваними явищами. В українській мові найчастіше переноси відбуваються в семантичній сфері об'єктів реальної дійсності. Для ОФО релевантними є моделі напрямків переносу, орієнтовані на людину й за джерелом метафоризації та за її результатом, що свідчить про вияв принципу «подвійного антропоцентризму». Домінантним джерелом переносів значень для ОФО української мови слугує матеріальна дійсність, що підтверджується перевагою переносів в усі поняттєві сфери зі сфер «фізична дія або стан», «фізіологічне явище, дія або стан», «зовнішня характеристика», «психічний стан», «положення (розташування) в просторі» та ін. Серед пріоритетних сфер-реципієнтів фразеологічних значень є такі поняттєві сфери, як «поведінка "характер"», «міжособистісні стосунки», «соціальний стан», «положення (розташування) у просторі», «зовнішній вигляд», «дія широкого змісту».

У номінативних процесах в українській фразеології значною є роль анімалістичного компонента. Найчастіше у створенні оцінної фразеологічної семантики разом з іншими компонентами беруть участь такі: *свиня, риба, кіт, кури (курка), жаба, муха, птах (птиця), собака (як свиня в хомуті* «ірон. негарно, неадекватно», *скажений собака* «уживається як лайка», *як мокра курка* «безвольна, нерішуча, жалюгідна на вигляд людина», *як кіт до миші* «жадібно, пристрасно», *як муха на спасівку* «хтось злий, сердитий, уїдлиий», *жаба сидить під серцем* «кого-небудь охоплює передчуття чогось поганого, неприємного», *дрібна пташка* «той, хто не займає значного становища у суспільстві»). В українській мові ОФО з анімалістичним компонентом беруть участь у вербалізації таких концептів: *ПОВЕДІНКА, ХАРАКТЕР, СТАН, ЗОВНІШНІСТЬ, СОЦІАЛЬНИЙ СТАТУС, ДІЯ, КІЛЬКІСТЬ* (як *півень розмальований* «погано, без смаку, строкато одягнений», *зблукана вівця* «людина, яка перервала стосунки з тим середовищем, до якого раніше належала, або яка збилася з правильного життєвого шляху», *сорочин хвіст* «фам. язиката жінка», *ніякий собака* «зневажл. ніхто», *підколодна гадюка* «лайл. підступна, зловмисна людина»). Значною є кількість ОФО з анімалістичним компонентом, що актуалізують слот *ХАРАКТЕРИСТИКА ДІЇ* концепту ДІЯ (як *потайний собака* «підступно, таємно», *як собака на посвист* «охоче, слухняно», *як віл обуха* покійрно, приречено, безнадійно»). Такі одиниці також вербалізують концепт *КІЛЬКІСТЬ* (як оселедців у бочці дуже багато когось, тісно десь (про велику кількість людей у якомусь приміщенні), як бджіл у вулику дуже багато, безліч), а також уживаються у мовленні як лайка. Варто підкреслити, що значення кількості виражають, здебільшого, ОФО компаративного типу, причому зоонім може бути як у формі іменника, так і прикметника. В українській частині корпусу відмічено синонімічне вживання зоонімічних компонентів у складі ОФО, наприклад, *із заячий (гороб'ячий, жаб'ячий) скік* «дуже мало», *ведмідь (слон) на вухо наступив* «хто-небудь

зовсім не має музичного слуху», як *цап (вовк) у зорях* «ірон. уживається як категоричне заперечення змісту зазначених слів» та ін.

Значною в українській фразеологічній картині є роль антропонімічного компонента. Серед власних імен-компонентів ОФО в українській мові знаходимо імена людей (*Макар – куди Макар телят не ганяв, Марко – як Марко в пеклі, Хома – Хома невіруючий, Христя – Христя в намисті, Сірко – як Сірку на перелазі*), літературних героїв (*Конотопська відьма, Робінзон на безлюдному острові*), міфоніми (*Прометей вогонь, Геркулесові стовпи*), біблеїзми (*Адамові діти, Страшний Суд, як на Великдень, не до Петра, а до Різдва*).

Українська мова демонструє велику розмаїтість структурних моделей ОФО. Найбільш продуктивними є як (мов, ніби)+Імен., Прикм.+Імен., Імен.+Імен., Імен.+Дієсл., які можуть розгортатися в багатоконпонентні структури: як+Імен.+прийм.+Імен., як+Прикм.+Імен., і+Імен.+і+Імен., ні+Імен.+ні+Імен., прийм.+Імен., Прикм.+Прикм.+Імен., Прикм.+Імен.+спол.+ Прикм.+Імен., Імен.+Дієсл. (*молочні ріки і киселеві (масляні) береги* «заможне, повне статку, безтурботне життя», *як рак на мілкому* «без засобів існування, без підтримки, без грошей», *у сльозах* «2. бідуючи, у нестатках, злиднях», *і холод і голод* «важкі життєві умови з великими матеріальними нестатками», *ні двору, ні тину* «хто-небудь бідний, нічого не має», *тільки душа залишилася* «хто-небудь зубожів, збіднів»). Частина ОФО функціонують у структурі речення (*вітер у кишенях свистить (гуляє, віє)* «1. немає грошей; 2. хто-небудь бідний, не має грошей»).

Аналіз емпіричного матеріалу засвідчив, що культурні компоненти в різних мовах не збігаються або виявляють різну фразеологічну продуктивність, що пояснюється важливою роллю екстралінгвістичних факторів у виникненні національної специфіки ОФО. Під час аналізу мовного матеріалу було виявлено, що найбільш продуктивними джерелами ФО з культурним компонентом в українській мові є реалії повсякденного життя й побуту, звичаї, вірування, фольклор, народно-поетична творчість. Саме в цих ФО найбільш помітні національно-специфічні моменти відбиття й сприйняття українцями навколишньої дійсності. Інтернаціональними є ОФО-біблеїзми, ОФО, пов'язані з античною міфологією, історією, літературою. Значення ОФО не завжди може бути буквально співвіднесене з її внутрішнім образом. Для правильного розуміння й трактування необхідні вагомі фонові знання, на підставі яких можливе тлумачення тієї або іншої мовної одиниці.

Перспективним видається вивчення вихідних вільних словосполучень, що слугували прототипами ОФО для подальших розробок понять образності й внутрішньої форми ФО різних мов.

Список використаної літератури

1. Ажнюк Б. М. Англійська фразеологія у культурно-етнічному висвітленні / Б. М. Ажнюк. – К. : Наук. думка, 1989. – 135 с.
2. Алефиренко Н. Ф. Теоретические основы учения о «внутренней форме» фразем / Н. Ф. Алефиренко // Семантика языковых единиц. – М., 1996. – С. 128-130.
3. Алешкевич С. С. Новые тенденции в развитии фразеологического фонда английского языка / С. С. Алешкевич // Английский лексикон в когнитивно-дискурсивной парадигме : сб. науч. тр. – М. : МГЛУ, 2001. – Вып. 457. – С. 86-100.
4. Бессонова О. Л. Оцінний тезаурус англійської мови: когнітивний і гендерний аспекти : дис. ... д-ра філол. наук : 10.02.04 / О. Л. Бессонова ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 2003. – 463 с.
5. Богатырева С. Т. Национально-культурная семантика фразеологии современного английского и немецкого языков / С. Т. Богатырева // Единицы

- и категории современной лингвистики : сб. ст., посвящен. юбилею В. Д. Калиущенко. – Донецк : ООО «Юго-Восток ЛТД», 2007. – С. 29-39.
6. Воркачев С. Г. Лингвокультурология, языковая личность, концепт: становление антропоцентрической парадигмы в языкознании / С. Г. Воркачев // Филол. науки. – 2001. – № 1. – С. 64-72.
 7. Голубовская И. А. Этнические особенности языковых картин мира / И. А. Голубовская. – К. : Издат.-полиграф. центр «Киевский университет», 2002. – 293 с.
 8. Городецька О. В. Національно-марковані концепти в британській мовній картині світу ХХ століття : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 / О. В. Городецька ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 2002. – 182 с.
 9. Денисенко С. Н. Когнітивні основи міжмовних контактів в аспекті культурної специфіки у фразеології / С. Н. Денисенко // Матеріали всеукраїнської конференції з проблем вищої школи : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. – Харків, 2002. – С. 15-17.
 10. Добровольский Д. О. Национально-культурная специфика во фразеологии (I) / Д. О. Добровольский // Вопр. языкознания. – 1997. – № 6. – С. 37-42.
 11. Зубач О. А. Національно-культурна своєрідність семантики фразеологічних одиниць з колористичним компонентом у сучасній німецькій мові : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 / О. А. Зубач ; Донец. нац. ун-т. – Луцьк, 2007. – 229 с.
 12. Ковалева Л. В. Фразеологизм в когнитивном аспекте / Л. В. Ковалева // Гуманитаризация обучения и актуальные проблемы лингвистики : межвуз. сб. науч. тр. – Воронеж : ВГУ, 2001. – С. 51-55.
 13. Ковшова М. Л. Культурно-национальная специфика фразеологических единиц (когнитивные аспекты) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / М. Л. Ковшова ; РАН, Ин-т языкознания. – М., 1996. – 22 с.
 14. Корнилов О. А. Языковые картины мира как производные национальных менталитетов / О. А. Корнилов. – М. : Изд-во МГУ, 1999. – 341 с.
 15. Рябцева Н. К. Контрастивная фразеология в культурном контексте / Н. К. Рябцева // Актуальные проблемы межкультурной коммуникации : сб. науч. тр. МГЛУ. – М., 1999. – Вып. 444. – С. 133-142.
 16. Селіванова О. О. Нариси з української фразеології (психологічний та етнокультурний аспекти) : моногр. / О. О. Селіванова. – К. : Брама, 2004. – 276 с.
 17. Караулов Ю. Н. Об эквивалентности когнитивных единиц в двух режимах работы языкового сознания / Ю. Н. Караулов // Стилистика и теория языковой коммуникации : тез. докл. III Междунар. конф., посвященной 100-летию И. Р. Гальперина 20-21 апр. 2005 г. – М., 2005. – С. 13-16.
 18. Олійник С. В. Оцінні фразеологічні одиниці в англійській та українській мовах: лінгвокогнітивний аспект [Текст] : дис... канд. філол. наук: 10.02.17 / С. В. Олійник // Донецький національний університет. – Донецьк, 2008. – 243 с.
 19. Gibbs R. W. Psycholinguistic Studies on the Conceptual Basis of Idiomaticity / R. W. Gibbs // Cognitive Linguistics. – Berlin : Mouton de Gruyter. – 1990. – Vol. 1-4. – P. 417-451.

Список лексикографічних джерел

20. Англо-український фразеологічний словник / уклад. К. Т. Баранцев. – 2-ге вид., випр. – К. : Знання, 2005. – 1056 с.
21. Етимологічний словник української мови : у 7 т. / АН УРСР, Ін-т

- мовознавства ім. О. О. Потебні ; редкол. О. С. Мельничук та ін. – К. : Наук. думка, 1983 – 1989. [ЕСУМ]
22. Словник українських ідіом / уклад. Г. М. Удовиченко. – К. : Рад. письменник, 1968. – 461 с.
23. Словник української мови : в 11 т. / редкол. І. К. Білодід, А. А. Бурячок, В. О. Винник та ін. – К. : Наук. думка, 1970 – 1980. [СУМ]
24. Словник фразеологізмів української мови / уклад. : В. М. Білоноженко. – К. : Наук. думка, 2003. – 1104 с. [СФУМ]
25. Українська мова : енцикл. / за ред. В. М. Русанівського ; НАН України. – К. : Укр. енцикл. ім. М. П. Бажана, 2000. – 750 с.
26. Українські символи / М. Дмитренко, Л. Іваннікова, Г. Лозко та ін. ; за ред. М. К. Дмитренка. – К., 1994. – 140 с.
- Стаття надійшла до редакції 16 лютого 2013 р.

S. V. Oliinyk

**PECULIARITIES OF UKRAINIAN EVALUATIVE MODEL OF THE WORLD
REPRESENTED BY PHRASEOLOGICAL SUBSTANTIVES**

The article deals with semantics and structure of evaluative phraseological units in Ukrainian. The above mentioned phraseological units represent evaluative concepts that constitute the Ukrainian language value system. As the conceptual analysis of the evaluative phraseological units presupposes their description as a system of concepts, it brings into the open the principles of the semantic organization of phraseological units, which verbalize the values of the corresponding language community. The cognitive mechanisms of value notions nomination in the Ukrainian linguistic model of the world by means of phraseology have been determined.

Keywords: *evaluative phraseological meaning, evaluative model of the world, conceptual sphere, concept, phraseological nomination.*

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

БЕКЕШ СВІТЛАНА ДМИТРІВНА – викладач циклової комісії гуманітарних та фундаментальних дисциплін Івано-Франківської філії Університету «Україна»

ГОРОДНЮК НАТАЛІЯ АНДРІЙВНА – докторант кафедри теорії літератури та компаративістики Київського національного університету ім. Т. Г. Шевченка

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

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

ЗУБАР ЛЮДМИЛА СТЕПАНІВНА – аспірант кафедри української філології Хмельницького національного університету

КАРА ТЕТЯНА СЕРГІЙВНА – аспірант кафедри української літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова

КИРИЛЮК СВІТЛАНА ДМИТРІВНА – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Чернівецького національного університету імені Ю. Федьковича

МАКСИМЕНКО ГАННА АНАТОЛІЙВНА – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри української та російської мов Луганського державного медичного університету

МАРАХОВСЬКА НАТАЛІЯ ВЛАДИСЛАВІВНА – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри англійської мови Маріупольського державного університету

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

МЕЛЬНИЧУК ІРИНА МИКОЛАЇВНА – аспірант кафедри іноземних мов Кам'янець-Подільського національного університету ім. І. Огієнка

НАЗАРЕНКО НАДІЯ ІВАНІВНА – кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської філології Маріупольського державного університету

НЕСТЕЛЄСВ МАКСИМ АРКАДІЙОВИЧ – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри української мови та літератури Донбаського державного педагогічного університету

ОЛІЙНИК СЕРГІЙ ВАЛЕРІЙОВИЧ – кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської філології Маріупольського державного університету

ОФЦЕРОВА АНАСТАСІЯ ПЕТРІВНА – аспірант кафедри української літератури Рівненського державного гуманітарного університету

ПРОСЦЕВІЧЕНЕ ОЛЕНА ЙОСИПІВНА – аспірант кафедри російської літератури Донецького національного університету

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

САЛІЙ ОЛЕКСАНДРА РОМАНІВНА – молодший науковий співробітник Інституту Івана Франка НАН України

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

ТИТЯНІН КОСТЯНТИН ОЛЕКСІЙОВИЧ – кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземних мов Кам'янець-Подільського національного університету ім. І. Огієнка

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);

- перелік ключових слів з підзаголовком *Keywords:* (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. O. 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.

Keywords:

Міністерство освіти і науки України
Маріупольський державний університет

ВІСНИК
МАРІУПОЛЬСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО УНІВЕРСИТЕТУ

СЕРІЯ: ФІЛОЛОГІЯ
ВИПУСК 8

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 №501.2

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