

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

Заснований у 2008 р.

ВИПУСК 11



МАРИУПОЛЬ – 2014

УДК 80(05)

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

Видання включено до міжнародної спеціалізованої наукометричної бази даних **Index Copernicus International sp.z o.o.** та міжнародної наукометричної бази даних «**Российский индекс научного цитирования**» (**РИНЦ**), а також до фонду наукової електронної бібліотеки «**Киберленінка**»

Затверджено до друку Вченою радою МДУ (протокол № 4 від 24.12.2014 р.)

Постановою президії Атестаційної колегії МОНУ від 08.07.2009 р. № 1-05/3 видання «Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філологія» внесено до Переліку наукових фахових видань України з філологічних наук.

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

Редактор англійських текстів – к.філол.н., доц. О. Г. Павленко

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.філ.н., проф. С. О. Тусков; д.ф.н., проф. Д. Теофанопулу-Конду (Грецька Республіка); д.філ.н., проф. М. О. Вінтонів; 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
87548, м.Маріуполь, пр.Будівельників, 129а
тел.: (0629) 52-99-86; e-mail: jour-kaf@mail.ru

Електронна версія видання знаходиться на: http://mdu.in.ua/index/visnik_mdu/0-94

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації
(Серія КВ №17803-6653Р від 24.05.2011)
Тираж 300 примірників. Замовлення № 28.02

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 20.05.2004

ЗМІСТ

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Демьянова С. К. ЖАНРОВИЙ ХАРАКТЕР КОЛІЗІЙ В УКРАЇНСЬКИХ ДРАМАТИЧНИХ СЦЕНАХ (КАРТИНАХ, МАЛЮНКАХ) КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ НА ТЕМУ ВЛАДИ ЗЕМЛІ.....	7
Дуркалевич В. В. МІФОЛОГІЗАЦІЯ АВТОБІОГРАФІЧНОГО НАРАТИВУ. «ПІД ОБОРОГОМ» ІВАНА ФРАНКА.....	18
Дюрба Д. В. ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ РОМАНІВ ДЖЕКА КЕРУАКА.....	24
Зана Л. Ю. ЖАНР ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОГО І ФІЛОСОФСЬКОГО РОМАНІВ: ТИПОЛОГІЧНЕ ЗІСТАВЛЕННЯ.....	32
Коновалова М. М., Грачова Т. М. ХУДОЖНЄ МОДЕЛЮВАННЯ ЕПОХИ ГЕТЬМАНА МАЗЕПИ В РОМАНІ Л. ПОЛТАВИ «1709».....	38
Кутна Ю. Б. КОРПУС ТВОРІВ РУМЕЙСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ФОЛЬКЛОРУ.....	44
Марченко М. О. ФОРМУВАННЯ ПОЕТИЧНОЇ ТЕОРІЇ ПРЕДСТАВНИКАМИ ФОРМАЛЬНОЇ ШКОЛИ ТА СТРУКТУРАЛІЗМУ.....	50
Мельничук І. В., Хорошков М. М. РЕЦЕПЦІЇ ІБСЕНІВСЬКОЇ ДРАМИ-ДИСКУСІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ АСПЕКТ.....	56
Назаренко Н. І., Дацер К. С. РОЗМАЇТТЯ ХРОНОТОПІВ В РОМАНІ М.БРЕДБЕРІ «ДО ЕРМІТАЖУ».....	67
Павленко О. Г. ФІЛОСОФСЬКО-ЕСТЕТИЧНІ ЗАСАДИ УКРАЇНСЬКОГО ЛІТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕСУ ДОБИ ШІСТДЕСЯТНИЦТВА.....	74
Потіпак Ю. А. ПРОЯВИ МОДЕРНІЗМУ В НОВОГРЕЦЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ.....	85
Романенко Л. В. «МИНУЛОМУ НЕ ПОМСТИШСЯ»: ТЕМА ГОЛОДОМОРУ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ НАТАЛКИ ДОЛЯК «ЧОРНА ДОШКА»).....	91
Рудницька Г. В. БАЧЕННЯ ІТАЛІЇ В НОВЕЛІ М. КОЦЮБІНСЬКОГО «ХВАЛА ЖИТТЮ».....	97
Сардарян К. Г. ЛІРИКА І. В. ЖИЛЕНКО В КОНТЕКСТІ ЕСТЕТИЧНИХ ТЕНДЕНЦІЙ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ.....	105
Школа В. М. МОДИФІКАЦІЇ ЖАНРОВОЇ ФОРМИ ДУМИ ТА ІСТОРИЧНОЇ ПІСНІ В ДРАМАТИЧНИХ ТВОРАХ 20-30-Х РР. ХХ СТ.....	111

ЛІНГВІСТИКА

Мороз О. А. «СЛОВО» ЯК КЛЮЧОВЕ ПОНЯТТЯ В ПОЕТИЧНОМУ ДИСКУРСІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА.....	119
Олійник С. В. ГЕНДЕРНО МАРКОВАНІ ФРАЗЕОЛОГІЧНІ ОДИНИЦІ-АКТУАЛІЗАТОРИ ГІПЕРКОНЦЕПТІВ «ЛЮДИНА» І «ОТОЧЕННЯ ЛЮДИНИ».....	127
ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ.....	135
ВИМОГИ ДО ОФОРМЛЕННЯ НАУКОВИХ СТАТЕЙ ДЛЯ ПУБЛІКАЦІЇ В ЗБІРНИКУ НАУКОВИХ ПРАЦЬ.....	139

CONTENTS

LITERATURE

Demianova S. K. THE NATURE OF THE GENRE CONFLICTS IN UKRAINIAN DRAMATIC SCENES OF THE LATE XIX – EARLY XX CENTURY ABOUT THE LAND POWER.....	7
Durkalevych V. V. THE MYTHOLOGIZATION OF AUTOBIOGRAPHICAL NARRATIVE. «ON HAYLOFT» BY IVAN FRANKO.....	18
Dyurba D. V. GENRE SPECIFICS OF NOVELS BY JACK KEROUAC.....	24
Zana L. Y. GENRE OF INTELLECTUAL AND PHILOSOPHICAL NOVELS: TYPOLOGICAL COMPARISON.....	32
Konovalova M. M., Grachova T. M. THE ART MODELING OF THE PERIOD OF HETMAN IVAN MAZEPA IN THE NOVEL OF POLTAVA L. «1709».....	38
Kutna Y. B. THE CORPUS OF WORKS OF RUMAIIIC LITERATURE AND FOLKLORE.....	44
Marchenko M. O. THE FORMATION OF THE POETIC THEORY OF THE REPRESENTATIVES OF THE FORMAL SCHOOL AND STRUCTURALISM.....	50
Melnychuk I. V., Khoroshkov M. M. RECEPTION OF HENRIK IBSEN'S DRAMA-DISCUSSION IN UKRAINIAN DRAMA OF EARLY XX-th CENTURY: GENRE AND STYLE ASPECT.....	56
Nazarenko N. I., Datser K. S. VARIETY OF CHRONOTOPES IN M. BRADBURY'S NOVEL «TO THE HERMITAGE».....	67
Pavlenko H. G. PHILOSOPHICAL AND AESTHETIC GROUNDS OF UKRAINIAN LITERARY PROCESS OF THE 60S.....	74
Potipak Y. A. MODERNISM IN MODERN GREEK LITERATURE.....	85
Romanenko L. V. «THE PAST CAN NOT BE REVENGED» : THE IDEA OF HOLODOMOR IN THE MODERN UKRAINIAN LITERATURE (ON THE MATERIAL OF NATALKA DOLYAC'S NOVEL «THE BLACK BOARD»).....	91
Rudnytska H. V. THE VISION OF ITALY IN NOVEL BY MYKHAILO KOTSIUBYNSKYI «PRAISE TO LIFE».....	97
Sardaryan K. G. I. V. ZHILENKO LYRICS IN THE CONTEXT OF AESTHETIC TRENDS OF THE SECOND HALF OF THE XXTH – BEGINNING OF THE XXITH CENTURIES.....	105

Shkola V. M. MODIFICATION OF GENRE FORMS OF DUMA AND HISTORICAL SONGS IN DRAMATIC WORKS IN THE 20–30'S OF XX CENTURY.....	111
--	-----

LINGUISTICS

Moroz O. A. «WORD» AS A KEY CONCEPT IN SHEVCZENKO'S POETIC DISCOURSE.....	119
Oliynyk S. V. GENDER-MARKED PHRASEOLOGICAL UNITS- REPRESENTATORS OF HYPERCONCEPTS «PERSON» AND «PERSON'S ENVIRONMENT».....	127
INFORMATION ABOUT THE AUTHORS.....	135
REQUIREMENTS FOR THE SCIENTIFIC PAPERS FOR PUBLICATION IN THE COLLECTED WORKS..	139

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

УДК 821.161.2-2.09,,1897/1906”

С. К. Дем'янова

ЖАНРОВИЙ ХАРАКТЕР КОЛІЗІЙ В УКРАЇНСЬКИХ ДРАМАТИЧНИХ СЦЕНАХ (КАРТИНАХ, МАЛЮНКАХ) КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ НА ТЕМУ ВЛАДИ ЗЕМЛІ

Досліджуючи українські драми кінця ХІХ – початку ХХ століття ми звернули свою увагу на актуалізацію жанрового підзаголовка драматичних сцен (картин, малюнків). Багато з них за своєю тематикою відповідали обраному нами предмету дослідження – влада землі. Завдяки зміні жанрового різновиду драми змінюється і її тематичне наповнення, суб'єктно-об'єктні відносини, композиційна організація тексту в цілому.

***Ключові слова:** драматичні картини, мелодрама, трагікомедія, епізація, монтажність композиції, іронія, пародія.*

Метою нашого дослідження є дослідження жанрового різновиду драматичних сцен (картин, малюнків) на тему влади землі в українській драматургії кінця ХІХ – початку ХХ століття. Поява в українській літературі жанрових різновидів драматичних сцен, картин, малюнків не є випадковим явищем. Наприкінці ХІХ століття ми знаходимо чимало українських п'єс із жанровим визначенням драматичних сцен, картин, етюдів, новел, які тяжіють до наративізації драматичної дії. Поширеність даного жанрового різновиду в період порубіжжя та його малодослідженість доводять **актуальність** нашої статті. Послугуючись бібліографічним покажчиком М. Комарова, знаходимо жанрові різновиди українських драматичних замальовок, сцен, картин, етюдів. Задля підтвердження наводимо низку українських п'єс порубіжжя із вже зазначеним жанровим підзаголовком: М. Кропивницький «Лихо не кожному лиху, – іншому й талан»: трагікомічний етюд в 1 дію (1885), М. Кропивницький «Дурисвітка»: епізод на 1 дію (1898) та «Конон Блискавиченко»: малюнки сільського руху у 4 діях (1902), М. Кропивницький «Скрутна доба»: малюнки у 3 одмінах (1906), К. Не-я «Поперед спитайся, а тоді й лайся»: комедія-етюд в 1 дії (1885), П. Раєвський «Сцени і розкази із малоруського народного бита» (1886), А. Шабельський «Під Івана Купала»: драматичні сцени в 4 діях (1887), К. Ванченко «Вечір на хуторі, або Василь та Галя»: деревенська сцена із малоруської життя (1889), Г. Васямуха «Знайда»: образок з сільського життя в 3 діях (1890), Т. Зінківський «Сумління»: драматичні сцени (1892), П. Райський та М. Сластін «Сват Крисоног»: трагікомічний етюд в 1 дію (1896), І. Тобілевич «Понад Дніпром»: драматичні картини у 5 діях (1897), Г. Галайда «Чи потрібне»: драматичний малюнок у 2 діях (1902), І. Тобілевич «Суєта»: комедія у 4 діях (картинах) (1903), М. Сластін «Гроші»: драматичні малюнки у 5 діях (1905), П. Гай «В свято»: драматична картина на 1 дію (1908), Г. Кернерек «Сила правди» (1910), І. Тогобочний «Борці за мрії (Каїн і Авель)» (1912) [1; 2].

Ми припускаємо, що ознаки драматичних сцен, хоча автор не вказав на це, можна виявити також у п'єсах із жанровим підзаголовком комедії, мелодрами, трагікомедії, жарт, водевіль, фарс. О. Кисіль зазначає, що поширення жанрового різновиду

драматичних сцен (картин, етюдів) пов'язано із зацікавленням авторів елементами етнографізму. Увага до народницької проблематики є не лише вимогами театральної цензури, а й прагненням зацікавити «неукраїнського» глядача екзотичністю селянського побуту, занурити його у вир народництва [3, с. 117].

Як вважають сучасні дослідники, жанровий підзаголовок драматичної сцени (картини, малюнки) вказує на деталізацію зображально-виражальних засобів, що слугує реалістичному представленню народницьких тем та сюжетів, передусім зображенню звичаїв середовища (отож, відходить на другий план драматизація конфлікту між героями-суб'єктами дії). Також характерними для драматичних сцен (малюнків) вважаємо уповільнений розвиток подій, редукацію конфлікту, усунену експозицію, розмитість фіналу, структурно-змістовий дисонанс композиційних частин драми, тяжіння до епізації дії, відсутність центрального героя. Спираючись на спостереження Н. Іщук-Фадєєвої, Т. Свербілової, Є. Сєдової, Н. Малютіної, Т. Оладько, Т. Журчевої, П. Паві спробуємо узагальнити ознаки драматичних картин та створити власне уявлення про специфіку даного гібридного жанрового різновиду у контексті історичних, культурологічних та світоглядних позицій доби.

У словнику П. Паві подається визначення «картини» як «просторової структурної одиниці загальної атмосфери» [4, с. 197]. Іншими словами, це цілісна, автономна тематична одиниця тексту, яка відтворює певну епоху. Низка драматичних «картин» обіймає значний проміжок часу і представляє велику кількість персонажів, що можна порівняти із епічною панорамою дійсності. Почергова зміна «картин» має на меті зобразити умови, звичаї, ситуації, притаманні відтворюваній добі, відсуваючи події та вчинки конкретних дійових осіб на периферію драматичної акції. Тематична завершеність та статичність («нерухомість») героїв у кожній окремій картині свідчать про «сильний вплив середовища» [4, с. 198].

В драматургії кінця XIX – початку XX століття увага, за спостереженнями Н. Малютіної, приділялася панорамному «вимальовуванню подієвої канви», фіксації щонайменших деталей, оповідній манері у представленні розвитку драматичної акції [5, с. 247–249]. Дослідниками Т. Свербіловою і Н. Іщук-Фадєєвою проаналізовані процеси перенесення мелодраматичної, внутрішньої колізії у зовнішній план, в результаті чого драматична дія розгортається не навколо інтриги, внутрішнього конфлікту героя чи протистоянь між героями, а навколо розкриття певної ідеї, яка почасти має онтологічно-аксіологічне спрямування.

Н. Іщук-Фадєєва детально розглянувши генезу драматичних сцен, картин, доводить, що із плином часу антична «трагедія року» втрачає сакральне значення фатальності людського буття. Натомість жанр трагедії нікуди не зникає і його змістовно-формальні концепти зберігаються, хоча й з іншим жанровим визначенням – «трагедія долі» [6, с. 187–188]. Як раз «десакралізована» форма трагедії дозволяє драматургам долати «закритість» жанру трагедії та вводити у поетику «трагедії долі» компоненти інших жанрів та родів. Почасти такі жанрові новоутворення мали пародійний, іронічний, сатиричний характер. Комедійно-іронічний посил у структурі драми із рисами «трагедії долі» зумовив появу трагікомедії як окремого жанру. Дослідниця обґрунтувала самодостатність жанру трагікомедії, в основі якої виявила розбіжність між трагедійним пафосом та комедійною ситуацією чи між героєм та ситуацією. Структурно-змістовий дисонанс ще більше увиразнюється у поезиці **драматичних сцен (картин, малюнків)** порубіжжя XIX – XX століття [7, с. 21].

Не випадково Т. Оладько у своїй дисертації приходять до висновку, що форма драматичних картин (етюдів, замальовків) кінця XIX – початку XX століття була органічним явищем для даного періоду і відповідала тенденціям доби до руйнування

традиційної структурно-композиційної організації драматичного тексту та до розкриття «філософсько-екзистенційної проблематики» твору [8, с. 139].

Т. Свербілова, простеживши генезу трагікомедії, вважає жанрові різновиди драматичних сцен (картин, малюнків) протоформами трагікомедії. На відміну від Н. Іщук-Фадєєвої, вона сприймає трагікомедію як гібридну драматичну форму із взаємним накладанням трагедійних та комедійних модусів у межах одного тексту, чи, скоріш, «ідеальну для ХІХ століття модель авторської свідомості / світосприйняття» [9, с. 20–21]. Узагальнюючи вище наведені точки зору дослідників, зазначимо, що відхід від класичної формальної організації драми у жанровому різновиді драматичних сцен, малюнків, картин нерозривно пов'язаний із розширенням визнаних тематично-ідейних меж.

З метою розкриття жанрової специфіки драматичних картин, ми аналізуватимемо драматичні категорії, які зазнали найбільших змін: категорію драматичного героя, монтажність композиції та іронію як чинник організації тексту. Наведені жанрово-поетикальні ознаки з'являються, на нашу думку, під впливом ідейно-тематичної зміни, спричиненої суспільно-ціннісними тенденціями доби. Вважаємо доцільним почати з аналізу зміни статусу драматичного героя, що призводило до втрати такої важливої ознаки, як драматична дія у п'єсах М. Кропивницького «Скрутна доба», І. Карпенка-Карого «Понад Дніпром» та «Суєта». Передусім, зміна статусу героя пов'язана із поетикальними трансформаціями суб'єктно-об'єктних відношень у «новій» драмі помежів'я ХІХ та ХХ століть. Н. Іщук-Фадєєва характеризує у чеховських п'єсах «недіючого» героя, тобто тип героя, який перестає бути суб'єктом дії, натомість виконує роль її об'єкта, підкореного зовнішнім обставинам [10, с. 24–26].

У драматичних малюнках М. Кропивницького «Скрутна доба» проектується можливе зіткнення між селянською та поміщицькою верствою через перерозподіл поміщицької землі. Складається враження постійного нагнітання конфліктної ситуації можливого повстання селян, яке сприймається героями драми як крах існуючої соціальної системи. Заявлений конфлікт суспільних верств представлений виключно у висловлюваннях дійових осіб, а селяни постають як узагальнений образ бунтівників, неосвіченої стихійної маси. Уявлювана сила селянства позбавляється автором конкретного матеріалізованого вияву: дійові особи не мали конкретних імен, прізвищ, прізвиць, а позиціонувалися як мовленнєво-просторове утворення, як характеристика натовпу – **з лівого боку, з правого боку.**

З лівого боку. Цитуйте-бо, почуємо, про віщо цей казатиме.

З правого боку. Як не про землю, то нам і слухать нема чого...[11].

Тобто, акт висловлювання виконує функцію рушія драматичної дії. Це надає драматичним картинам, сценам, малюнкам ознак перформативності, що виявляє розбіжність між висловлюванням і заявленим у ньому вчинком.

Бажання та намір сільської громади позбавлені подієвого вираження як безпосереднього компонента драматичного роду. Неконтрольована спроба селян заявити Деревіцькому про свої права на землю вдало перетворюється поміщиком на фарсово-буфонадну ситуацію «уговора о випасе», що дає можливість змінити ракурс зображення селянської верстви як бездієвої, пасивної сили, неготової реагувати на вимоги нового устрою, що нівелює процес назрівання прогнозованого конфлікту. У структурно-композиційному плані зміна статусу персонажа пов'язана не лише із редукацією конфлікту, а й, як наслідок цього, усувається кульмінація дії, розмивається фінал.

Комедійного забарвлення надає тексту невідповідність героя обраній ним ролі у драмі І. Тобілевича «Понад Дніпром». Обравши собі роль народного ідеолога, Мирон

Серпокрил вирішив змінити всю систему селянських устоїв та логіку життя селян. Піднесені Мироном утопічні візії майбутнього сільської громади насичуються мелодраматичною риторикою, про що свідчать гіперболізовані емоційні пориви героя, надмірне відчуття власної значущості і могутності та насамперед розбудовування ілюзорної дійсності.

Мирон. Я ні пан, ні мужик, я тату, чоловік! Це перше всього, а потім я селянин, хлібороб з діда-прадіда... Совість мені моя не дозволяє панувати. Я хочу тим світом, який я здобув за громадські гроші, освітити шлях своїм селянам до кращого, безбідного життя і наважився працювати біля землі і помагати темним людям, чим тільки зможу, щоб поменшити біду, яка у нас на селі панує [12, с. 108].

Прагнення Мирона об'єднати земельні наділи задля спільної праці селян на єдиному лані заперечує сама природа селянина-власника, який вважає землю основою свого буття. Мирон удає з себе народного месію, тому в його репліках прочитуються біблійні ремінісценції. Проте відверто сатирична реакція селян на його абсурдні ідеї сприяє іронічно-бурлескному потрактуванню біблійних мотивів у поетиці драми.

Павло. Та він знає в книжці, а коло землі з носа та в рот, а приїхав нас учить.

Мирон. Іменно! Я приїхав вас учить! Сам буду працювати і покажу всім, що й хліб буде, й скотина буде, і хто мене послуха – всякий паном житиме!... Не вливайте ж вина нового в мішки старі! ... Ці слова – і ви їх зовсім не розумієте – сказав Христос! [12, с. 106]

Марія. Світе мій, учителю мій! (Цілує руку).

Мирон. Пам'ятайте, чому учив вас.

Купер'ян. Присягаю жити, як Ви учили.

Мирон. ...люди умирають – ідеї вічні! Товариші! Не розрізняйтеся, живіть у злагоді, в согласії, учіться, держіться спілки, любіть друг друга!.. [12, с. 154–155].

Розвінчання псевдо-ідеологічної сутності Мирона розігрується у водевільно-фарсовій манері: наміри Мирона здійснити масштабні онтологічно-соціальні зміни не реалізуються через випадковість: застуду та смерть. Простежуємо перехід мелодраматичних поведінкових кліше героя у трагікомічні: не зрікаючись патріархальних цінностей (праця на землі), родинних цінностей, Мирон намагається виконувати роль суспільного ідеолога (месії) як активного суб'єкта дії із новітніми світоглядними позиціями. Пасивна позиція Мирона, його неспроможність діяти згідно з новітніми тенденціями доби не узгоджується із взятими на себе функціями вождя-ідеолога. Фінал комедійної, як здається на перший погляд, сюжетної лінії набуває трагічного звучання. Можна погодитися із думкою Т. Журчевої, що мізерна, почасти несвідома, спроба «маленької людини» протистояти суспільству і її неминуче падіння під тягарем системи є трагедією життя. З іншого боку, нездатність героя до авторефлексії змушує його підкоритися соціально-побутовим обставинам і перетворює його на об'єкт, яким маніпулює панівний суспільний устрій [13, с. 159–161]. Зображення руху життя героїв у поетиці драми, наряду із питанням про положення пересічної особистості у суспільстві, формують жанр трагікомедії.

Зміна функції героя під впливом устоїв середовища у поетиці драми пов'язана із трансформацією зв'язку сюжетної теми із жанром. Рух від родинно-побутової чи соціально-побутової п'єси до жанрового визначення драматичних сцен (картин, малюнків) зумовлено зміною тематичної направленості тексту. Тема влади землі над селянином набуває онтологічно-екзистенційного підтексту, який втілюється у проблематиці протистояння особистості звичаям середовища (суспільства).

Об'єктами дії, на думку Т. Оладько, також стають персонажі драми І. Тобілевича «Суєта» (картини). Натомість «...організовуючим началом у п'єсі є не сюжет, а ідея...»,

себто заявлені у драмі ідейні начала стають суб'єктами драматичної акції [14, с. 203]. Помітно впливає на поетику тексту відсутність ієрархічної структури системи персонажів: відсутність головного персонажа зрівнює всіх героїв. А кожен епізод драми сприяє розкриттю характерів окремої групи персонажів з метою розвитку ідеї тексту. Крім того, множення типів героїв і зображення групових сцен посилює міметичне відображення дійсності, що сприяє узагальненню заявленої ідеї і виносить її за межі сюжетної канви.

Ідейні інтенції проголошуються у п'єсі «Суєта» героями-резонерами Іваном Барильченком, Акілою, Генералом та Демидом. Кожна репліка не передбачає адресата: у ній відчувається авторський голос, що нагадує тип висловлювання чеховських персонажів. Мелодраматичний характер мають дидактично-моралізаторські репліки та монологи Івана й Демида.

Іван. ... Може, я і справді чудодій, може, мої мрії – суєта; сцена ж – мій кумир, театр – священний храм для мене! Тільки з театра, як з храму крамарів, треба гнати і фарс, і оперетку, вони — позор іскуства, бо смак псують, і тільки тішаться пороком! В театрі грати повинні тільки справжню літературну драму, де страждання душі людської тривожить кам'яні серця ... [12, с. 54].

Пафосне виголошення Іваном монологу про гедоністичну функцію мистецтва спростовується у драмі І. Тобілевича «Житейське море» (протяг «Суєти»). Т. Оладько під час аналізу драм І. Тобілевича «Хазяїн», «Суєта», «Житейське море» проаналізувала спільний для цих текстів мотив «життєвого колеса», яке «задавлює» персонажів.

Одночасно з моралізаторськими сентенціями Іван, одягаючи комедійну маску блазня, іронізує над поведінкою інших героїв та надає їй оцінку «Суєта!». Суголосним висловлюванням «Єрунда!» оперує і комедійний персонаж Акіла у сцені аристократичного балу. Іван осудливо висловлюється про своїх братів, які «своє життя із праці других забирають і нічого в життя людське не кладуть ... і з ними носяться, як з писаною торбою ...» [12, с. 13]. Така «дволикість» Івана ставить його в ситуацію героя-трикстера, трагедія долі якого полягає у труднощах віднайдення себе: «А що, як сяду не в свої сані?». Проявляється конфлікт між місцем у суспільстві особистості та її поглядами, позицією.

Структурно та змістовно герої драми «Суєта» поділені на два табори: прибічники патріархального устрою, об'єднані патріархальною ідеєю невідривності селян від землі (Тетяна, Макар, Карпо Барильченки, Демид, Василина) та група персонажів псевдо-інтелігентів, які намагаються всупереч своїй природі хлібороба відповідати новому типу світобачення людини-маргінала, яка відірвалася від своїх коренів (Михайло, Петро, Терешко). Вони представлені автором в іронічно-фарсовій, почасти буфанадній манері.

Терешко. Збили! Нічого, і так гарно. Талант! Хіба я не бачу? А кругом заздять і кажуть: Оксент краще. Як тобі здається?

Михайло. Добре, тільки акцент...

Терешко. Оксент! Оксент! І ти Оксент! ... Та нехай Оксент тричі умиється, а проти Матюші не вийде! [12, с. 40].

З іншого боку, представник сільської інтелігенції вчитель Демид впевнений, що протистояти законам існування сільського середовища абсурдно і треба відшукувати гармонію між наукою та землеробством: «... учителювати у сільській школі і не працювати біля землі – прямо-таки гріх!» [12, с. 20]. Персонажі-перевертні Михайло та Петро зріклися свого «мужицького» походження, тільки на словах підтримуючи позицію народництва, насправді ж вони потрапляють під вплив умов міщанського

середовища і втрачають статус активних дійових осіб.

Михайло. Хто соромиться простоти свого батька чи матері, простоти свого роду – такого не варт і чоловіком назвуть! [36]

Михайло. ... а от нема смілості ввести своїх батьків, одягнених у селянську одягу в залу! [12, с. 71].

Вплив звичаїв середовища та нездатність героїв-маргіналів адаптуватися до нового світобачення не лише змінюють статус Михайла та Петра у суспільстві і в оцінках родини, а й певним чином усувають їх із родинного кола та патріархального устрою.

В аналізі процесу зміни статусу героїв, які під впливом середовища перетворюються із суб'єктів на об'єкти дії, вдалося виявити авторську гру із класичною структурою драми. Ми вже наводили приклади опозиційних висловлювань героїв чи авторефлексивних відступів у контексті карнавальньо-балаганного дійства, невідповідності ролі персонажа ситуації чи дисонанс характеру персонажа із наданим йому місцем у середовищі, підміну ціннісних орієнтирів.

Ми також спостерігаємо, що організуючим чинником у драматичних сценах, картинах, малюнках стає принцип **іронії** як спосіб виявлення і форма авторського світобачення. З метою унаочнення характеру застосування іронії розглянемо композиційний та змістовий рівні вже зазначених п'єс («Скрутна доба», «Суєта», «Понад Дніпром»).

Спираючись на міркування Н. Іщук-Фадєєвої, вважаємо іронію структурно-композиційною ознакою трагікомедії, що підтверджує думку про трагікомедійну природу драматичних сцен [16, с. 20]. Іронія у драматичних сценах (малюнках) реалізується на стилістично-лексичному (висловлювання), змістовому та структурному рівні. На структурному рівні іронія проявляється у монтажній композиції текстів, часо-просторовій розірваності у розвитку драматичної дії, синтезі драматичного та епічного начал, відсутності принципів лінійності та динамічності розвитку дії, різностильовій тональності окремих епізодів. Фрагментарність композиції призводить до того, що зовнішня дія усувається на другий план на користь представлення ситуацій розкриття характерів героїв, крізь іронічні репліки яких виголошуються ідейні концепти доби. Структурна організація висловлювання за принципом іронії допомагає виявити авторську картину бачення світу.

У п'єсі М. Кропивницького «Скрутна доба» зав'язка дії репрезентує ситуацію передчуття поміщиками й слугами близького селянського бунту через перерозподіл поміщицької землі. Поміщики та їхні наймити перебувають у стані постійного страху перед зміною звичного для них суспільного устрою. Через патетичні висловлювання у другій яві першого малюнку стають відчутними емоційні перебільшення героями ситуації із втратою землі, які сприймаються ними як буттєва катастрофа. У свідомій гіперболізації зображення драматичної ситуації реалізується мелодраматичний ефект з метою пародіювання устоїв середовища [4, с. 245–246].

Деревіцький. Кажуть, то ви поспродали вже всю худобу і збіжжя перевезли в город?

Супоня. Знаєте ж, кажуть: береженого і бог береже [11, с. 58].

Конфліктна ситуація нагнітається завдяки постійній зміні експозиційних епізодів, відмінних за місцем дії, стилістичною тональністю, способом синтезу різних родо-жанрових начал у п'єсі, проте зв'язаних спільною ідеєю передчуття селянських погромів. Сатирично-викривального характеру набуває діалог, в якому обговорюється небезпечність становища у поміщицьких колах.

Ксенія Михайлівна. ...Робочі юрбами ходять по вулицях, з червоними

прапорами, співають революційні пісні, між робочими немало студентів, солдат, чиновників, навіть і гімназистів... Жіноцтво також бере участь... Маніфестації, демонстрації чергуються, як в калейдоскопі, прямо якийсь світоворіт!..

Горпина. (на порозі), пожалуйте обідать.

Ксенія Михайлівна. (бере під руку Руфимовича). Ходімте; не знаю, як ви, а я проголодалась. (Ідуть) [11, с. 76].

Дана сцена набуває типового фарсового характеру, тим самим іронічно заперечується драматичний пафос дії всього першого акту. Іронічно-сатиричну модальність також має вставна сцена агітування селян на підтримку нового суспільного устрою. Форма скетчу, застосована для вставного епізоду, є, на нашу думку, свідомою авторською стратегією. Очевидно, що у композиційному, стилістичному та змістовному плані вставна сцена відрізняється від інших одмін драми. Перш за все, використаний прийом вставної сцени, написаної в анекдотично-шаржовій манері, слугує пародією на тогочасний суспільний лад.

Оратор. Тяжко в сучасні часи доводиться загорювати хліборобові-селянинові шматок хліба, бо в нього землі мало.

З лівого боку. Ще й як мало!.. [11, с. 84–85]

Оратор. Так як же, панове, запобігти цьому лихові, як захиститись від злиднів, щоб легше дихалось, щоб охоче було дивитись на божий світ?.. Ви чули, мабуть, що подекуди у бідноті нестачило вже терпіння і почались грабування економій, руйнування будівель, підпали... [11, с. 88–89].

Мелодраматично-пародійне забарвлення має сам агітвиступ Оратора із фальшивими грамотами, ідеями, пропозиціями. Доказом цьому є створення псевдо-проповідником (Оратором) візії бажаної для селян дійсності (повернення патріархального ладу). За мелодраматичним принципом драматична дія розвивається у бік руйнування ілюзії.

Бурлескно-буфонадну природу має чи не кожна ява другої дії, тому структурна організація дії нагадує ряд фарсів, насичених каламбурами, пародіями, анекдотичними сценками (у яві 3 висміюється нищість та продажність Мотрі, яка вийде за того, «котрий дзеркальце купить»). Різноманітні способи викриття явищ соціального характеру, зображення певних типів людської поведінки, які виникли під впливом середовища та суспільних цінностей ми, спираючись на спостереження П. Паві, вважаємо ознакою *сатиричної комедії* [4, с. 220–221].

Окрім наявності у поетиці драми «Скрутна доба» елементів комедії, фарсу, скетчу, анекдоту, процес *іронізування* над текстовою дійсністю передбачає введення трагедійно-онтологічних мотивів. У результаті цього межа між комічним та трагічним втрачається: важко визначитися, чи випадає глядачеві сміятися, чи плакати над безпорадністю неосвіченого народу внаслідок змінюваної суспільної ситуації, динамічного руху самого життя. Показовим у цьому випадку є епізод читання селянами комуністичних газет та власне ілюзорне тлумачення прочитаного:

Микишка. (ледве-ледве чита). «...только такой порядок можить до некоторой степени иметь рishaю-рishaючая воз-воздей-возсодейст-ві-я». (Перестає читать). Як видите, воно ясно указує нащот землі, що без землі жить становиться невтоготу. Стало бить, треба рishaюче возсодействія...

Староста і соцький. Земля нам до загину потрібна...

Петро. До пропадющого!

Данило і Тиміш. Без землі нам не дихать [11, с. 77].

Образ землі періодично постає у міркуваннях селян як фобія або ж певний регулятор їхньої поведінки та системи цінностей, при цьому новий суспільний устрій

сприймається селянами крізь призму патріархального світобачення. Автор іронічно викриває перебування селянства у рамках, створених фобією землі, проте конфлікт між патріархальними цінностями селянина та відірваною від землі свідомістю доби не знаходить свого вирішення, що відображається у відкритому фіналі драми.

Злам епох відзначається процесами перебудови мислення внаслідок зміни устрою життя та норм, які не зрозумілі ні селянам, ні колишнім дворянам-поміщикам. Перебування обох суспільних верств під впливом старих звичаїв та устоїв породжує агресію як закономірну реакцію на постанову нової влади забрати землю. Спроба зупинити рух життя і повернути все до висхідного становища утворює розв'язку класичної комедії. Проте автор руйнує комедійну структуру, усуваючи щасливий фінал драми. Ідея пасивності селянства та застарілості старого ладу із його ритуальними компонентами максимально розкривається у підтексті третьої однини, у якій сюжетна лінія обривається. Соціально-побутовий конфлікт селян та поміщиків наряду із онтологічним конфліктом нових принципів існування селян із старими патріархальними нормами залишаються невирішеними. Тобто, п'єса не закінчується, а «...лише переривається, створюючи ілюзію продовження життя» [17, с. 48].

Ще однією показовою ознакою жанру драматичних сцен (картин, малюнків) є монтажність, колажність чи навіть «фресковість» композиції, зумовленої не лише охопленням значного проміжку часу, а й епізацією світу персонажів [4, с. 198]. Розглянемо фрагментарність композиції та розірваність хронотопу у п'єсі І. Тобілевича «Понад Дніпром» як показові ознаки драматичних сцен (малюнків). Драматична дія у п'єсі І. Тобілевича «Понад Дніпром» за часом триває біля року, кожна із картин (за авторським визначенням) розігрується у різних місцях (хата Мирона, двір, Оренбурзькі степи, хата артильщиків). Фрагментарність і композиційна роз'єднаність спрямовані на розкриття утопічної ідеї пошуку кращого майбутнього. Крім епізодів дії, спрямованої на розвінчання псевдо-ідеологічного статусу Мирона, кожен епізод є частиною ланцюга ситуацій на шляху до руйнування мелодраматичного мотиву ілюзії («омріяного земельного раю»).

Павло. Ох, гірко моїй душі. Сором, і досада, і злість дають мене, гризуть мене!.. Все пропало, розоривсь, знищив хазяйство, яке було, zostався без хати, без землі, і вертаться на глум, на сміх усій громаді! Ні, краще я тут помру, ніж вернусь старцем додому [12, с.149].

Різка зміна сценічного простору, станів і настроїв персонажів, їхніх позицій дисонують між собою, у чому вбачаємо прояв структурної іронії як втілення трагікомедійної модальності. Наративні компоненти (розлогі монологи Мирона, Павла, Панька) створюють позасюжетний ідейний план драматичних картин «Понад Дніпром», проектуючи потенційні конфлікти [5, с. 193].

Проте іронічно-пародійний фінал драми із невирішеним конфліктом ідей (земля як сакральний універсум селянина та земля як засіб колективної праці хліборобів) створюють ефект незавершеності дії. Очевидно, композиційна дискретність п'єси є прийомом наслідування протікання життєвих процесів у драматичних сценах (картинах) [17, с. 49]. Тим самим ідейний конфлікт виноситься за лаштунки сцени та тексту як такого, що дає змогу глядачеві робити припущення щодо можливих варіантів розв'язання колізії.

Фінальна сцена демонструє виголошення Мирonom з іронічною остороною риторикою предсмертного заповіту. Сприйняття себе у ролі народного обранця, тобто, родового вождя за ієрархією патріархальної свідомості, ще раз доводить замкненість мислення Мирона на старій системі цінностей, не зважаючи на риторичні промови, які залишаються окремо від дій героя.

Мирон. Послідня хвилина! Іване, брате, люде умирають – ідеї вічні! Товариші! Не розрізняйтеся, живіть у злагоді, в согласії, учіться, держітьсЯ спілки, любіть друг друга!.. Ох!

Лікар. Тихо, тихо... (Після паузи). Помер. Тихий плач жінки і матері. Прощай, мін друже, мій брате! Великий твій дух буде з нами, поки ми живі. Перед прахом твоім клянуся все життя моє віддати на служеніє твоїй ідеї! [12, с. 155].

Останній діалог Лікаря та Мирона має ознаки мелодраматизму, які проявлялися у риторичному висловлюванні героїв. Беззмістовність, порожність патетичних реплік, спрямованих на самих себе, виявляє авторську іронію над пануючими гаслами доби [18, с. 50–51].

У драматичних картинах І. Тобілевича «Суєта» стилістичну і структурну іронію виявляємо в останньому епізоді аристократичного балу, який є відокремленим за місцем й часом від попередніх чотирьох картин. Проголошена Генералом центральна ідея синтезу патріархального та нового життєвого устою винесена за сценічну канву і формує онтологічно-екзистенційний план дії. Також автор структурно відділив змістовну концепцію п'єси від попередніх етапів розвитку драматичної дії і подає її як маніфест доби.

Генерал. Через мужа і ти зіллешся з великим народним океаном, одновиш кров дітей, не будеш рожать сліпих! А Михайло, твій муж, через науку, є благородна щепка! [12, с. 69].

Ідея синтезу патріархального та нового устроїв вбирає потенційні конфлікти (конфлікт поколінь, світоглядів, цінностей, екзистенційний конфлікт), проте жоден з них не досягає свого апогею, а отже, й не має остаточного вирішення. Знову ж таки втрачається значення виголошеної ідеї на користь риторичної сентенції, яка, всупереч мотиваціям та психологічній неготовності героїв зрєктися землі, стає предметом авторської пародії на «хлопоманську» тенденцію епохи. Характери персонажів розкриваються з метою оприявнення ідейних засад драми, що суголосне із жанровими ознаками *комедії характерів*, натомість подієвість та інтрига відходять на другий план.

Фарсовим характером позначена сцена незграбного читання віршів Матюшею. Макаронічне мовлення, каламбури, фонетичні кривляння застосовані як прийом іронізування над процесом псевдоосвіти. Слід наголосити, що цей епізод є також сатиричною пародією на ціннісні орієнтири «перевертнів» доби патріархального устрою.

Відкрито заявленою є авторська позиція висміювання вузького мислення людини, нездатність до духовної еволюції шляхом нашарування і синтезу декількох світоглядних позицій (патріархальної та нової). Герої внаслідок непримиренності поглядів залишаються втягненими у «карнавально-балаганне дійство» (сцена балу), у ході якого конфлікти не вирішуються. Дійство переривається через випадкову, неочікувану появу гостя (мелодраматичний елемент випадковості) [14, с. 161].

Водевільного забарвлення набуває момент перевдягання Тетяни Барильченко у замалу для неї панянську сукню. Прийом «мавпування» (за словами персонажа драми Макара Барильченка) є пародією на наслідки пристосування вихідця із села (Михайла) до бомонду, який насправді не відповідає омріяним освітнім тенденціям. В авторському розумінні прошарок знаті приречений на занепад через втрату системи ціннісних орієнтирів.

Акіла (до Макара). Три копійки програв у карти і так сердився, що достав параліча. (Повертається). От срунда. (Вийшов).

Тетяна (на дверях, переодягнена в свою одєжу). Куди ж це вони? Покинули нас, а самі повтікали?

Макар. Тікаймо і ми звідціля мерщій в старе своє гніздо! Там гарно все — і ясно, і просто, і спокійно, як небо і земля! А тут кругом, як бачу, одно: суєта суєт і всячеськая суєта! [12, с. 78]

В останній репліці Макара Барильченка звучить мелодраматичний присуд, який виявляє авторську позицію. І це відповідає вимогам мелодрами, яка часто завершується приказкою, афоризмом і т.п.

Отже, жанровий різновид драматичних сцен (картин, малюнків) став поширеним на рубежі XIX – XX століть як певна форма авторської свідомості, стратегія гри з читачем, долання жанрових очікувань Головною жанровою засадою драматичних сцен (картин, малюнків) є створення іронії, пародії на порожні кліше певної епохи як форми впливу на людське світосприйняття. Іронія над ідейними гаслами доби допомагає виявити авторську позицію у драмі. Гасла доби повторюються у риторичних висловлюваннях героїв, завдяки чому руйнується драматизм дії, і увага концентрується навколо авторської гри із словом. Це загалом змінює принцип розвитку колізій і характер висловлювання, що веде до літературизації драми. Власне загальні тенденції доби зображуються автором як руйнівні для людського мислення стереотипи, що перетворює їх на суб'єкти дії, натомість драматичні герої, перебуваючи у владі стереотипів, змінюють свій статус на об'єкт драматичної дії.

Узагальнюючи спостереження, наголосимо, що зміна суб'єктно-об'єктних відношень пов'язана із трансформацією жанру мелодрами, в якому зберігаються мелодраматична, трагікомедійна, комедійна, фарсова основи. Фокус переноситься із зовнішньої дії на опис звичаїв середовища (фобія землі, вплив патріархальної системи цінностей та стереотипів доби), що вносить елементи епізації у поетику драми. У драматичних сценах (картинах, малюнках) простежується вплив на свідомість селянина землі, який переростає у психологічний чинник регулювання поведінки селянина. Загалом конфлікт пересувається у внутрішню сферу драматичної дії: між двома різними уявленнями, а це вже виходить за межі вимог мелодрами. У результаті чого морально-дидактичний присуд мелодрами, представлений у риторичних висловлюваннях персонажів, стає іронією над позиціями доби.

Список використаної літератури

1. Комаров М. До «української драматургії»: збірка бібліографічного знахідку. До історії української драми і театру за 1906–1912 р. / М. Комаров. – Одеса, 1912. – 107 с.
2. Комаров М. Українська драматургія: збірка бібліографічних знадобів. До історії української драми і театру українського. (1815–1906 р.) / М. Комаров. – Одеса, 1906. – 300 с.
3. Кисіль О. Український театр / О. Кисіль. – Київ, 1968. – 261 с.
4. Паві П. Словник театру / П. Паві. – Львів, 2006. – 640 с.
5. Малютіна Н. П. Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття: аспекти родо-жанрової динаміки / Н. П. Малютіна. – Одеса: Астропринт, 2006. – 350 с.
6. Ищук-Фадеева Н. И. Трагедия рока и трагедия судьбы // Шекспировские чтения / Н. И. Ищук-Фадеева. – М.: Изд-во Моск. гос. ун-та, 2010. – С. 186–195.
7. Фадеева Н. Трагикомедия. Теория жанра / Н. Фадеева. – Дис...доктора фил. наук. – М., 1996. – 298 с.
8. Оладько Т. Жанрова специфіка комедій Тобілевича І. К. (І. Карпенка-Карого) / Т. Оладько. – Дис...кандидата фил. наук. – М., 2012. – 209 с.
9. Свербилова Т. Трагикомедия в советской литературе (Генезис и тенденция развития). – К.: АН УССР, 1990. – 148 с.
10. Ищук-Фадеева Н. И. К проблеме драматического героя, «действующего и деятельного» / Н. И. Ищук-Фадеева // Драма и театр: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос.

ун-т, 2005. – Вып. 5. – С. 18–28.

11. Кропивницький М. Л. Твори в 6-ти томах / М. Л. Кропивницький. – К.: Держлітвидав УРСР, 1958–1960. Т.4. – К., 1958. – 536с.

12. Карпенко-Карий І. (І. К. Тобілевич). Твори: В 3 т. / Передм. П. М. Киричка. – К.: Дніпро, 1985. – Т. 1. Драматичні твори. – 351 с.

13. Журчева Т.В. Трагикомедия: истоки и эволюция (к постановке проблемы) / Т. В. Журчева // Культура и текст. – СПб, 2000. – С. 155–163.

14. Оладько Т. Жанрова специфіка комедій Тобілевича І. К. (І. Карпенка-Карого) /Т. Оладько. – Дис...кандидата фил. наук. – М., 2012. – 209 с.

15. Waligóra J. Młodopolski dramat wewnętrzny / Jerzy Waligóra // Przejawy podmiotowości i subiektywizacji w wybranych utworach dramatycznych. – Kraków, 2004. – 193 s.

16. Ищук-Фадеева Н. И. Ирония как фундаментальная категория драмы / Н. И. Ищук-Фадеева // Драма и театр: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. – Вып. 4. – С. 10–22.

17. Седова Е. В. «Сцены» и «картины»: к постановке проблемы (на материале пьес А. Н. Островского) / Е. В. Седова // Драма и театр: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. – Вып. 4. – С.40–51.

18. Степанов А. Психология мелодрамы / А. Степанов // Драма и театр. – Тверь, 2002. – №2. – С. 39–55.

Стаття надійшла до редакції 20.10.2014

S. K. Demianova

**THE NATURE OF THE GENRE CONFLICTS IN UKRAINIAN
DRAMATIC SCENES OF THE LATE XIX – EARLY XX CENTURY
ABOUT THE LAND POWER**

Researching the Ukrainian drama of XIX – the beginning of XX century we have paid our attention to mainstreaming the genre of subheading dramatic scenes (pictures, drawings etc.). The phenomenon of transitive dramatic genres is underexplored in both native and foreign literary criticism. Many of them, in their subject matter, are corresponded to research subject we have chosen, that is power of land which fully expresses Ukrainian mentality. They observe that due to the change of nature of the drama genre, its thematic content, subject-object relations and the compositional organization of the text as a whole change as well. Of special significance is the rhetoric utterance that accommodates a contradiction between what has been said and the hero's behavior, which has ironic modus. Inconformity of verbal and event plans fundamentally alters the nature of the drama genre, which in turn deprives the dramatic characters of the active status. The passivity of the characters, the lack of series of events, the potentiality of family and household, love and psychological conflicts emphasize the influence of traditions of environment on characters' thinking, which leads to their dependence on the norms of social life and limits the horizons of their thinking.

Thus, in the poetics of Ukrainian dramatic scenes (pictures) melodramatic, vaudeville, tragicomedy motives begin to transform into existential motives of depending on the person's own phobias and the absurdity of his opposition to the foundations of the environment. However, the declared problematics has ironic, partly satirical parody character, since the texts of dramatic scenes (pictures) parody stereotypical genres are imposed by mass literature, condemn human voices, mock over the norms of social organization and over the sketchiness of human thinking.

Key words: *dramatic scenes, melodrama, tragicomedy, narrativization, the mounting of composition, irony, parody.*

УДК 821.161. 209 Фра

В. В. Дуркалевич

МІФОЛОГІЗАЦІЯ АВТОБІОГРАФІЧНОГО НАРАТИВУ. «ПІД ОБОРОГОМ» ІВАНА ФРАНКА

У статті проаналізовано семантичну структуру оповідання І. Франка «Під оборогом» як приклад автобіографічного нарративу. Показано, що основним механізмом моделювання світу твору виступає міфологізація із притаманними для неї семантичними зсувами й символізацією просторових модусів.

Ключові слова: *нарратив, міф, моделювання, реконструкція, реінтерпретація.*

Автобіографічні оповідання становлять особливий вимір у семіосфері Франкової творчості. Самому авторові неодноразово доводилося нав'язувати до цього виміру, сигналізуючи про його перформативний характер. Показовими у цьому плані можна вважати Франкові висловлювання про оповідання «Під оборогом». На думку письменника, воно «може найцікавіше з них усіх, яке дає, щоправда, неповний, але в значній часті правдивий образок із моїх дитячих літ, іще поки я пішов до школи» [1, с. 229]. У самому оповіданні однак йдеться про «щасливого Мирона», котрий «вернув із міста зі школи» й насолоджується своїм другим «вакаційним днем». Існування такої, як здавалося б, суперечливої інформації спонукає до спроби глибшого дослідження семантичної структури цього оповідання.

У вітчизняному франкознавчому дискурсі не бракує студій, присвячених оповіданню «Під оборогом». Дослідники зосереджують свою увагу на його жанровому синкретизмі [2], аналізі відношення «дитина – природа» [3; 4] чи специфіці образно-поетичного світу оповідання [5]. Нез'ясованою, однак, й надалі залишається проблема моделювання автобіографічного дискурсу та його ключові стратегії саме у межах світу оповідання «Під оборогом».

Ця ситуація зумовлює **актуальність** запропонованої роботи, **метою** якої є з'ясування основних механізмів моделювання семіосфери оповідання «Під оборогом».

Сформульована у такий спосіб мета зумовлює розв'язання наступних **завдань**: 1) виявити основний механізм моделювання світу у згаданому оповіданні; 2) з'ясувати специфіку його функціонування; 3) окреслити його мету.

Розірвати квазі-циклічність неповного календарного кола (осінь – зима – весна), у яке вписане міське життя «недосвідного» школяра, а отже, й надати змістові спогаду реальних обрисів «рідної сторони» дозволяють персонажеві оповідання «Під оборогом» літні канікули. Повернення у знаний й освоєний – «свій» – світ є поверненням *in illo tempore* щасливого дитинства. Тут, на батьковому обійсті, серед любої серцю підгірської природи, час неначе зупиняється, відновлюючи свою сакральну дію. Нашарування «особливих» (канікули – літо – неділя) темпоральних пластів роблять його максимально відчутним, інтенсифікують його пере/проживання, відновлюючи духову рівновагу «я», котре пам'ятає. У силовому полі надзвичайної «чудової неділі» опиняються усі дії й події, котрі розпочинаються на світанку («Рано він схопився з постелі, умився, вхопив шматок хліба і побіг у ліс» [6, с. 35]) й завершуються разом із заходом сонця («Вечоріло» [6, с. 48]). Часовій циклічності *illud tempus* відповідає циклічність відходів і повернень, котрі відбуваються у межах «свого», добре знаного відмалечку простору. У цьому плані простір так само, як і час, реактуалізує свій сакральний статус, розгортаючись у вигляді системи ключових топосів. Ці топоси не є

випадковими. Кожен із них нав'язує до емоційного й духового досвіду того, хто пам'ятає. У центрі цієї сакральної топографії опиняється «свій» ліс. «Свій» ліс не відлякує. Це знаний-освоєний простір, у якому щасливий Мирон щоразово втягується у ритуал відкривання *ab origine*. Мирон не тільки розуміє-знає «свій» ліс, але й закорінюється у ньому, зростається з ним – «лісова душа». Особливе знання-відання дозволяє Миронові бачити більше й відчувати глибше, ніж це притаманно решті невтаємничених. Те, що для інших є лише джерелом страху й загрози (Глибока Дебра), сприймається Мироном як частина «свого»/освоєного світу. Самотнє перебування у цьому таємничому серці лісу чинить малого Мирона не тільки свідком, але й учасником таємничої містерії перетворення *arbor mundi* у містичний *templum*. Окрім лісу, як одного із ключових сакральних топосів «свого» простору, на мапі Миронової недільної мандрівки з'являються й добре знані відмалечку млинівки. Усе, що пов'язується з недільною мандрівкою, має своє значення і свій глибший сенс. Звідси обов'язковість опису кожної, навіть найдрібнішої, деталі, котра супроводжує циклічність відходів-повернень у межах «свого» світу, світу «рідної сторони». Символічна топографія «свого» світу розгортається в оповіданні у вигляді двох значущих вимірів – батькового обійстя і найближчих околиць, розділених невеличкою підгірською річкою. Якщо по той бік батькового обійстя осередям щасливої Миронової самотності є ліс («ліс = церква», «Мирон = лісова душа»), то на батьковому обійсті об'єктом особливої уваги стає оборіг. Оборіг належить до «своїх» об'єктів, становить невід'ємний елемент рідного підгірського ландшафту, вписаного у ландшафт Миронової душі. Не дивно, отже, що наративна репрезентація оборогу моделюється у вигляді пластичної персоніфікованої фігури: «Се говорячи, він саме наблизився до оборогу, що, навантажений свіжим сіном на які три сажні заввишки, стояв поконець саду, мов пузатий багач, насунувши на голову свій здоровенний капелюх та розсівшись вигідно між чотирма оборожинами, мов у широких кріслі» [6, с. 37]. Величезні розміри «пузатого багача» не відлякують Мирона. Хлопець уміє вправно порадити собі з цим «старим знайомим»: «Хоча не було приставленої драбини, то малий Мирон не дбав про се. Він обхопив руками оборожину і, встромляючи свої босі, порепані ноги в туго натолочене сіно та чіпляючися руками все вище й вище, мов кицька горі гладким деревом, майже моментально видряпався нагору, де капелюх оборогу майже налягав на сіно (се так видавалося знизу, а на правду оборіг був іще з на лікоть понад сіном), і, зручним рухом обсунувшись довкола оборожини, скочив досередини і в першій хвили майже потонув у свіжій, м'якій, пахучій сіні» [6, с. 37]. У цей особливий день («чудова неділя») оборіг втрачає для Мирона статус звичайної сільськогосподарської споруди, біля якої хлопець міг ще вчора поратися разом із дорослими. *In illo tempore* недільного дня оборіг стає місцем щасливого відпочинку на самоті. Втрачаючи ознаки буденного об'єкта, оборіг у той самий час не позбавляється своєї пластичної конкретики. Простір щастя, простір, у якому можна бути собою, простір, у якому переживається повнота «тут» і «тепер», відчувається кожною клітинкою Миронового ества: залазючи на оборіг, хлопець відчуває своїми «порепаними» ногами твердість «туго натолоченого» сіна, його руки торкаються «гладкого» дерева оборожини, тіло малого Мирона занурюється у «свіже», «м'яке», «пахуче» сіно. Мирон знає також, що на вершечку наповненого сіном оборогу є ще вдосталь місця, щоб зручно там розгоститися.

Такою ж докладністю відзначається опис ситуації перебування усередині оборогу. Перед очима хлопця розгортається добре знане з дитинства конструкційне мереживо здоровенного капелюха. Мирон не тільки *бачить* «нутро оборогу» – він *знає* його до найдрібнішої деталі. Більш того, він *відає*, він *втаємничений* в історію його творення: «І Мирон пригадає, як татуньо робили сей оборіг, і він, придивляючись їх роботі, не

переставав розпитувати їх про всяку всячину, і як вони від часу до часу відповідали йому» [6, с. 38]. Спогади повертають малого Мирона *in illo tempore* безтурботного щасливого дитинства, де все починається *спочатку*. Саме тут, на рідному обійсті, він, маленький сільський хлопчик, стає свідком незвичайного акту творення, ініційованого «мудрою татуневою волею». Малий Мирон спостерігає, як у руках батька із низки розрізнених елементів постає цілісна конструкція оборогу. Хлопчик не може ще допомагати батькові, однак цілим своїм дитячим єством Мирон глибоко ангажується у процес появи нової незвичайної речі. Долучитися до цього процесу йому вдається на власний спосіб – звертаючись до сили батькового слова. Завдяки діалогові з батьком-творцем малий Мирон отримує відповіді на кожне «чому?» і «для чого?». Творення оборогу розгортається, отже, на двох рівнях – як дія та її прочитання. Батько втаємничує Мирона у кожен жест, у кожен деталь незвичайного ритуалу творення. СENS, закладений у тексті діалогу батька з сином, трансцендує за межі фактографічної конкретики (побудова споруди сільськогосподарського призначення), сигналізуючи про новий функціональний статус ситуації «батько – син» (участь у космологічному дійстві). Побудова речі, згідно із цією новою ситуацією, конституюється як ритуальне дійство – творення Всесвіту *ab origine*. Текст-архетип (діалог батька і сина) підтверджує символічний характер цього дійства, актуалізуючи усі структурні елементи оборогу як універсального знакового комплексу – *axis mundi*.

Оборіг – як і належить *axis mundi* – перебуває у сакральному центрі світу. Статус центральності оборогу підтверджується відповідними експліцитними маркерами: для того, щоб дістатися оборогу, малий Мирон підіймається «стежкою на невеликий горбик». Вертикальне положення оборогу, з одного боку, віддзеркалює центральність світової гори, з іншого, – розрізняє три основні зони Всесвіту: верхню (небо), середню (земля) та нижню (підземелля). Циклічність пiр року та пов'язана з нею циклічність сільськогосподарських робіт щоразу модифікує (опозиція «повний ↔ порожній») стан оборогу, динамізуючи рух у його межах в напрямку верх (↑) – низ (↓). Більш того, оборіг може рухатися й у різних напрямках горизонтальної площини, що, своєю чергою, веде до зміни центральності-периферійності конкретного місця у «своєму» просторі. Вертикальне положення оборогу, його здатність об'єднувати верхній, середній та нижній виміри Всесвіту, дозволяє репрезентувати символіку *цілісного*.

Горизонтальний вимір оборогу як незаперечної *axis mundi* реалізує також двоєдину цілісність *topos* і *antropos*. У своїх спогадах Мирон повертається до подій, що розгорталися *in illo tempore* і пов'язувалися з актом творення, ініційованим «мудрою татуневою волею». Там, на вершці світової гори, батько-деміург втаємничує сина у процес постання світу *ab origine*. Обидва – і син, і батько, – стають учасниками космологічного ритуалу, у якому творча сила вогню перемагає руйнівну силу водної стихії («до вугля гнилизна не чіпляється»), гарантуючи непохитність реактуалізованої *axis mundi*. У межах ритуалізованого дійства (створення «від початку») вогонь належить до промовистих знаків ініціації, знаків із виразною амбівалентною природою. Невтаємниченому полум'я закриває шлях до пізнання сенсу світу, для неофіта натомість відкриває доступ до таємниці пра-початку. В ініціаційному просторі ритуального дійства вогонь корелює із фігурою батька: саме батькові відведена роль того, хто втаємничує, передає універсальне знання про те, як усе сталося. Фігура сина – фігура того, кого втаємничують, для кого відкривається містерія творення й ідея універсальної цілості. У горизонтальному вимірі *axis mundi* ідею цілісності реалізують фігури кола й квадрата, точніше – квадрата, вписаного у коло. Квадрат символізує іманентне, внутрішнє, те, що пов'язане з людиною і землею. Корелюючи із числом чотири (ідея статичної цілісності, ідеальна стійка структура), квадрат відсилає до

чотириелементної системи, яка лежить в основі побудови і функціонування Всесвіту (чотири сторони світу, чотири основних напрямки, чотири пори року, чотири елементи світу, чотири вітри, чотири кольори і т. п.). Своєю чергою, коло символізує те, що зовнішнє, трансцендентне, божественне. Цю символічну комбінацію – універсальне *coincidentio oppositorum* – якраз і втілює «нутро обороту». In illo tempore структура цієї символічної комбінації твориться Мироновим батьком. Мирон втаємничений у кожен її знак. Ситуація «тут» і «тепер», ситуація, у якій опиняється той, хто пам'ятає, символічна комбінація обороту стає текстом, який надається до читання: «Малий Мирон зажмурює оченята і марить хвилину про ті невідомі дива, які обіцяли йому татуньо, а потім знов водить очима по скелеті обороту і по тих паличках, що з усіх сторін світу, керовані мудрою татуньовою волею, так справно і рівно збігаються вгору до одного чубка» [6, с. 38]. І динамічна тріадична вертикаль, і статична горизонтальна *quadratura circuli* обороту символізують, таким чином, ідею абсолютної повноти і цілісності, космічний лад, у якому все починається спочатку. Оборот-Всесвіт-Цілісність й центральна фігура батька-деміурга визначають аксіологічні, епістемологічні, онтологічні й антропологічні рами щасливого безтурботного Миронового дитинства. Не випадково, отже, саме до цього незвичайного об'єкта скеровує свої кроки малий Мирон у «сю чудову неділю». Мирон інтуїтивно відчуває, що саме тут, під величезним капелюхом обороту, зможе віднайти омріяний спокій і духовну рівновагу, розхитану важкою фізичною працею («цілотижнева мука на спеці або сльоті») й нелегким навчальним роком, проведеним десь там, по той бік «рідної сторони» («десятимісячна шкільна морока»). У цій ситуації «нутро» обороту (символічне *coincidentio oppositorum*) поряд із функцією *axis mundi* та *imago mundi* починає відігравати роль *imago mentalis* – образу духовної рівноваги, цілісності людської *psyche*. Читаючи «нутро» обороту і пригадуючи історію його творення, малий Мирон здійснює символічну мандрівку in illo tempore у центр світу, де усе підкоряється «мудрій татуньовій волі». Одночасно це духовна мандрівка у глибини власного «я» з метою інтеграції усіх його структурних елементів («Малий Мирон сьогодні щасливий»). У центрі *imago mentalis*, так само, як й у центрі *imago mundi*, перебуває образ люблячого й турботливого батька-деміурга. У ситуації «тут» і «тепер» функцію охорони-збереження-інтеграції – у фізичному, духовному і психічному планах – переймає на себе матеріалізована *axis mundi* – створений ab origine «мудрою татуньовою волею» Оборот-Оберіг.

Символічному ладові *axis mundi* відповідає також ідея спадкоємності поколінь. Втаємничуючи сина у містерію творення, батько одночасно здійснює акт благословення майбутнього деміурга. У благословенні проявляється промовистий аксіологічний імператив, згідно з яким на сина покладається місія перевершити батька у ритуальному дійстві першотворення. In illo tempore космологічного ритуалу відбувається підготовка героя до виходу зі «свого», знаного, освоєного світу у світ по той бік «рідної сторони» (загадкова міфологічна далечінь), до захоплюючих пригод і гідних подиву звершень: «Малий Мирон зажмурює оченята і марить хвилину про ті невідомі дива, які обіцяли йому татуньо [...]» [6, с. 38]. Однак справжнє випробування чекає на Мирона тут, у межах рідного обійстя, під капелюхом добре знаного обороту. У сю «чудову неділю», сей «гарний день», розривається повсякденна тривалість часу і Мирон опиняється у центрі космологічної драми первотворення. У сю «чудову неділю» син батька-деміурга віч-на-віч стикається із деструктивними силами хаосу, які погрожують зруйнувати підвалини космічного ладу «рідної сторони». У цій межовій ситуації Миронові доведеться підтвердити свою символічну генеалогію (син батька-

деміурга), вступаючи у фатальний поєдинок із силами хаосу, відновлюючи порушений космічний лад, будуючи «свій» світ *ab origine*.

Оборіг як символічна *axis mundi*, центр світу і осердя космічного ладу стає об'єктом знищення інфернальних сил хаосу. Стихія атакує оборіг з усіх чотирьох сторін світу, загрожуючи зруйнувати вертикальну структуру *axis mundi*, яка з'єднує Землю і Небо: «І затряслася земля. І Миронові бачилося, що оборіг із сіном і з оборожинами з жаху підскочив на сажень від землі і зараз же знов сів на своє місце, та готов зараз же завалитися набік» [6, с. 45]. Небезпека загрожує і горизонтальному виміру *axis mundi* – сили хаосу невпинно скупчують свій смертоносний вогонь над самісіньким осердям оборогу. Якщо спочатку Мирон ще намагається жартувати з велетенською почварою, сприймаючи усю ситуацію як гру, то пізніше відкриває її драматичний сенс. Опинившись у серці пекельної завірюхи, Мирон не відчуває, однак, страху. Мирон не боїться за власне життя, бо прочитує небезпечну ситуацію крізь призму індивідуальної історії. Однак у лабіринтах його свідомості починає пульсувати якась незрозуміла тривога. Усе раптово змінюється з моментом усвідомлення ситуації як такої, що виходить за межі окремого *imago mentalis*. Мирон починає розуміти, що розлючена стихія загрожує знищити не тільки його: зруйнованим буде увесь універсум «рідної сторони». У цей фатальний момент навіть церковні дзвони не здатні протидіяти інфернальним силам хаосу: «Голос посвячених дзвонів замирає у клекоті тих безмірних куп товченого льоду, що громами насуваються в отій темно-сірій хмарі, – ні, їм не спинити велетня» [6, с. 46]. Справжній поєдинок Космосу і Хаосу, поєдинок «з самого початку» відбувається тут, біля оборогу. Саме тут – у центрі світу – Миронові доведеться самотужки зійтися у запеклому двобої з розлюченим велетнем. Тільки він – втаємничений син батька-деміурга – здатен протистояти руйнівним силам хаосу і врятувати «свій» світ від жахливої руїни: «Мирон чує, що ще хвилина, ще один удар грому – і шлюза відімкнеться, і бухне фатальна градова злива, і застогне земля, і все живе на ній повалиться додолу, і вся краса й радощі на ній упадуть у болото, мов ранені птахи, – і його дитяче серце зупиняється, в голові шумить, у очах бігають огняні іскри, і він, сам себе не тямлячи, в якимось припадку екзальтації, істерії, божевілля, простягає обі руки поза острішок оборогу і щосили кричить: // – Не смій! Не смій! Тут тобі не місце!» [6, с. 46–47].

Мирон усвідомлює важливість своєї місії. Він – той, хто відає і той, на кого покладена відповідальність за це особливе знання. Відати означає також діяти. Опинившись у центрі космологічної драми, Мирон докладася усіх зусиль для того, аби перемогти, аби врятувати «свій» світ, світ «рідної сторони»: «Він чув, що послабни він тепер, опусти руки, знизь голос, і найближча хвиля принесе спустошення на все село, і велетень зареочеться всею своєю величезною хавкою і засипле, погребе, розтрончить усе життя довкола» [6, с. 48]. Із запеклого двобою Мирон справді виходить переможцем. Йому вдається зупинити руйнівний наступ безжальної стихії і врятувати життєдайний простір «рідної сторони» від жахливої катастрофи. Завдяки Мироновим старанням сили Космосу отримують перемогу над деструктивними силами Хаосу, відновлюється порушена рівновага сакрального *illud tempus*, у мікрокосмі «свого» світу знову панує лад і спокій: «Вечоріло. Небо вже зовсім прочистилося, тільки далеко на сході стояла ще темна смуга хмари. Бурлила річка, котячи повні береги темно-жовтої, каламутної води. Було холодно; від лісу віяло ледовими подихами: там насипало граду майже в коліно. Масу дерев поперевертало з корінням, а купи граду скрізь були перемішані з оббитим листям та обламаними гілляками. Люди, ще бліді від перебутої тривоги, ходили по полях, хрестилися і дякували богу, що градова туча обминула їх ниви» [6, с. 48–49]. Рівновага відновлюється також на рівні універсальної символічної

тріади «батько – мати – син». In illo tempore «рідної сторони», у самому її центрі, знову актуалізується те, що найважливіше: «І в якімсь дивнім, святочнім настрої обоє, зразу хлопець, а потім мати, злізли з оборогу і мовчки пішли до хати» [6, с. 52]. У сю «чудову неділю», сей «гарний день» у Мироновому світі усе починається спочатку. Гарантом цього початку, так само, як і гарантом цілісності й відновлення рівноваги життєвої історії, виступає «я», котре пам'ятає. «Я», котре пам'ятає *на власний спосіб*. Поза межами автобіографічного нарративу зустріч із батьком не могла відбутися у зв'язку зі смертю останнього. У листі до М. Драгоманова І. Франко зазначатиме: «На екзамені, котрий був властиво тільки парадом, був і мій батько, – я не бачив його, а тільки коли мене викликали першого, щоб одержати нагороду (книжку), то я почув, що він голосно заплакав. В два місяці опісля, на самий Великдень, він умер, покинувши господарство в розстрою і в довгах, молоду матір і четверо дрібних дітей. Мати мусила швидко вийти замуж, щоб запобігти цілковитому розстроєві господарства» [7, с. 240]. У такий спосіб в оповіданні «Під оборогом» механізм міфологізації дійсності сприяє зсуву семантичних пластів, витворюючи нову смислову єдність, актуалізуючи ідею вічного повернення й вічної зустрічі з турботливими й люблячими батьками. У спогаді як реконструкції, перечитуванні й переписуванні того, що найважливіше, «свій» світ, його символічна топографія й антропологія стають тим, що не минає.

Аналіз семантичної структури нарративу автобіографічного типу, а саме до такого належить, без сумніву, оповідання «Під оборогом», свідчить про те, що основним механізмом моделювання світу твору виступає міфологізація із притаманними для неї семантичними зсувами й символізацією просторових модусів. Основною метою міфологізації автобіографічних спогадів, реконструйованих в оповіданні «Під оборогом», виступає можливість «вічної» присутності ключових – батьківських – фігур й асоційованого з ними світу «рідної сторони».

Список використаної літератури

1. Франко І. В інтересі правди / І. Франко. // Зібрання творів: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1983. – Т. 39. – С. 227–231.
2. Куца О. Із спостережень над образністю оповідання І. Франка «Під оборогом» / О. Куца // Українське літературознавство. – 1990. – Вип. 54. – С. 46–54.
3. Хропко П. Світ дитини в автобіографічних оповіданнях Івана Франка / П. Хропко // Література. Діти. Час. – К.: Веселка, 1981. – Вип. 6. – С. 111–120.
4. Швець А. Модель дитячого світу у прозі Івана Франка / А. Швець // Дивослово. – 2005. – № 9. – С. 53–57.
5. Швець А. Образно-поетичний світ оповідання І. Франка «Під оборогом» / А. Швець // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2006. – № 1. – С. 150–153.
6. Франко І. Під оборогом / І. Франко. // Зібрання творів: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1979. – Т. 22. – С. 35–52.
7. Франко І. Лист до М. Драгоманова, від 26 квітня 1890 р. / І. Франко // Зібрання творів: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1986. – Т. 49. – С. 236–252.

Стаття надійшла до редакції 12.10.2014

V. V. Durkalevych

THE MYTHOLOGIZATION OF AUTOBIOGRAPHICAL NARRATIVE.

«ON HAYLOFT» BY IVAN FRANKO

The paper deals with the problem of writing, which is not reduced to the literary creation for/about children, but provides ongoing play of senses referring to the personal mythology. Theoretical conclusions are made on the base of Ivan Franko's «On hayloft», where modeling of individual myth appears on different levels and allows for different

perspectives of approaching. It is the reconstruction of the personal past which opens the opportunity to articulate integrative story of the self. The work with one's past is strictly connected with the process of reinterpretation and recomposition of signify memories. In this context reconfigured personal history is seen as carries of cultural and personal values. Analysis of text's semantic structure allows to state that the main modeling mechanism of this reality is mythologization. The pivotal aim of the mythologization proses is possibility of parents' world «eternal presence» in the space of autobiographical narrative.

Key words: *narrative, myth, modeling, reinterpretation, reconstruction.*

УДК 821.111(73) – 31 Керуак. 09

Д. В. Дюрба

ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ РОМАНІВ ДЖЕКА КЕРУАКА

Романи Дж. Керуака циклу «Легенда Дулуоза» є окремими творами, що складаються в один епічний твір, який містить всі формально-змістові ознаки жанру автобіографії, виділені Ф. Леженом, окрім «автобіографічного пакту». Також в романах письменника присутні і риси, що спонукають нас до розширення меж жанру автобіографії – фрагментарність, поєднання ознак різних літературних родів, видів мистецтва, багатовимірність просторово-часової структури – та визначення форми романістики письменника як «метажанр автобіографії».

Ключові слова: *жанр автобіографії, метажанр, метажанр автобіографії, біт-література.*

Жанрові особливості творчості письменника є важливим елементом, що впливає на можливість розкодування духу епохи, бо свідчать про внутрішні спрямування автора і створюють певні межі для читача. Українська дослідниця Т. Бовсунівська зауважує, що категорія жанру в сучасному літературознавстві знаходиться у вкрай важкому стані, оскільки «...» більшість дослідників вважають категорію "жанру" настільки старомодною, що зовсім її не вживають, а решта пропонує власне її тлумачення, яке настільки різниться від традиційного з часів Аристотеля, що швидше заважає розумінню і сприйняттю літературного твору, ніж допомагає прояснити його художню природу та родо-видо-жанрову класифікаційну приналежність. «...» Доба постмодернізму похитнула всевладність "жанру" та спрямувала критиків на видобуття альтернативних критеріїв художності» [2, с. 64].

Аналіз художніх творів біографічно-документального змісту у ХХ – ХХІ ст. свідчить про те, що літературні біографічні жанри мають надзвичайно розмиті межі. Однією з найбільш дискусійних тем сучасного літературознавства є тема автора і його відсутності/присутності у тексті художнього твору. Так, з одного боку, особа автора і його індивідуальна творчість допомагає збагнути, розкрити дух доби, що через неї реалізується, а з іншого – лише за умови, коли «я» автора усунуто з художньої творчості, аналіз може бути вичерпним.

Елементи автобіографічних жанрів трансформують різні літературні жанри в різні часи, проте в ХХ ст. автобіографія набуває найбільшої художності внаслідок зацікавлення автентичними формами спілкування суспільства, посилення уваги соціуму до самоідентифікації людини, руху від масовості до індивідуальності і поширення ознак фікції, що має на меті самопізнання автора.

«У сучасному західному літературознавстві вивчення документально-художніх жанрів у цілому, і автобіографії зокрема, давно усвідомлюється як актуальний і перспективний напрям. <...> Інтерес до автобіографії обумовлений, головним чином, логікою теоретико-літературного процесу ХХ ст. і специфікою самого жанру» [2, с. 179–180]. Жанру автобіографії присвятили свої праці такі зарубіжні вчені, як: Ж. Гюсдорф, Ф. Лежен, Г. Міш, Дж. Олні, Р. Паскаль, Ж. Старобінські, Б. Фінні та ін.

Більша частина творів американського письменника, одного з найяскравіших представників літератури «розбитого покоління», Дж. Керуака – прозові, їхній жанр заявлено як «роман», вони умовно об'єднані у цикл «Легенда Дулуоза». Всі романи – складові циклу – є цілком самостійними творами, які водночас ніби доповнюють одне одного, складаючись разом у великий пазл, що охоплює життя і еволюцію творчості та світогляду письменника від дитинства і до останніх років життя. Сюжети творів, що входять у цей цикл, тісно переплетені між собою. Більшість образів літературних героїв переходять із роману в роман під різними іменами й подекуди виконуючи різні функції. Основна частина цих образів має реальних прототипів, яких доволі легко ідентифікувати серед найближчого оточення Дж. Керуака. Окрім того, з роману в роман переходять різноманітні події – епізод, що в одному романі окреслюється побіжно, в іншому може описуватися дуже детально або навіть бути в основі головного сюжету.

Проте серед дослідників творчості письменника немає єдиної думки щодо визначення конкретного жанру для його романів. Більшість керуакознавців, що спеціалізуються на біографії письменника, називають його романи «автобіографічними» (Б. Гіффорд, Л. Лі, Г. Нікосія, Е. Чартерс), що, очевидно, є надто узагальнено з точки зору літературознавства. Вчені ж, що працюють над художньою творчістю Дж. Керуака, окреслюють жанр романів циклу «Легенда Дулуоза» по-різному, часто стверджуючи тези, що суперечать одна одній.

Отож, **актуальність** даної розвідки зумовлена відсутністю робіт у вітчизняному літературознавстві, що присвячені творчості Дж. Керуака, наявністю дискусійних питань щодо жанрових аспектів його творів та необхідністю розширення меж методологічних підходів до творчості письменника і розширення у зв'язку з цим уявлень про роль жанру в його романах.

Метою нашого дослідження є вивчення жанрової специфіки романістики Дж. Керуака. Досягнення поставленої мети потребує вирішення таких **завдань**: окреслити та підсумувати результати розробок сучасних дослідників жанру автобіографії творчості Дж. Керуака та дослідити жанрові особливості творів письменника.

Так, Дж. Джонс здебільшого називає романи письменника автобіографіями, жанр роману «На дорозі» дослідник визначає як «елегічний пригодницький роман» (*elegiac romance*), роман «Доктор Сакс» він називає фікшном (*fiction*), але жанр роману окреслює як роман подорожі [10]. А. Куо визначає жанр циклу «Легенда Дулуоза» як роман з ключем (*roman clef*): «Мені здається “roman à clef” (тобто, “роман з ключем”) – це термін, який своєю сутністю окреслює проблему взаємозв'язку між фактом і вигадкою в романних творах» [15, с. 11]. Т. Хант характеризує жанр романів письменника як «сповідальний», він пише, що Дж. Керуак «<...> став передвісником нової сповідальної літератури, вільної від колишніх скрутності форми та завданості теми, як було прийнято в минулому» [9, с. 306]. О. Шварц визначає жанр роману «На дорозі» як «вигадка, фікшн» (*fiction*), проте зазначає, що: «Керуак робить спробу приховати своєї “фікції”, додавши у твір [“На дорозі” – Д. Д.] чимало автобіографічних фактів» [17, с. 61]. І. Львова також зазначає, що романи Дж. Керуака «становлять собою сплав

декількох жанрів, у тому числі сповіді та жанру подорожей, що має глибоке коріння в американській літературі» [3, с. 144].

Сам письменник окреслював жанр своїх романів здебільшого як «сповідь», про що він неодноразово згадує в листах. Так, наприклад, в листі до А. Гінзберга Дж. Керуак пише: «“На дорозі” мав бути сповідальним шахрайським романом спогадів (confessional picaresque memoir) про пригоди із Кесіді» [7, с. 86], у листі до Дж. К. Холмса письменник «також наголошує, що діалоги у його романах мають стати сповіддю, зізнанням» [3, с. 137]. За словами Дж. Керуака при написанні роману «Підземні» він орієнтувався на творчість Ф. М. Достоевського і цей роман є: ««...» правдивим свідченням, що викликає біль, як у Достоевського в “Записках із підпілля”, повним зізнань в наймерзенніших і найпотаємніших стражданнях, яких зазнає людина після того, як закінчуються будь-які стосунки» [7, с. 127]. В одному з інтерв'ю письменник стверджує, що винайшов свою спонтанну техніку писання (з якою, безумовно, пов'язані жанрові особливості його творчості) після того, як отримав листа від Ніла Кесіді, що ««...» писав листи від першої особи, нестримні, шалені, сповідальні, абсолютно серйозні, де все детально, з реальними іменами» [18, с. 326–327].

У зв'язку з тим, що більшість дослідників схиляються до означення жанру творів Дж. Керуака як «автобіографія» чи «автофікція», варто окреслити риси жанру автобіографії в романах письменника.

Ф. Лежен (з яким погоджується більшість сучасних дослідників) виділяє такі формально-змістові ознаки жанру автобіографії:

- 1) В тексті має співпадати образ автора, художнього героя та оповідача.
- 2) Автобіографія – це в першу чергу оповідь про приватне життя того, хто її написав.
- 3) Твір має бути прозовим.
- 4) Має простежуватись ретроспективність зображення подій.
- 5) Послідовність викладу – хронологічна.
- 6) Автобіографія має містити звернення автора до реципієнта «автобіографічну угоду», в якій автор наголошує на фактуальності викладеного ним матеріалу та зазначає його мету (дидактичну, полемічну, пізнавальну тощо).
- 7) Внаслідок акцентованості автобіографії на подіях особистого життя автора, має бути прочитуваним набір стандартних другорядних героїв (батьки, родичі автора, його близькі, кохані і друзі).
- 8) Наявність глибинної внутрішньої ідеї, яка відображає погляд автора на самого себе.
- 9) Компенсаторна функція самовідтворення щодо автора.

Так, в усіх без винятку романах Дж. Керуака образ автора, художнього героя та оповідача збігаються (Пітер Мартін в романі «Місто і містечко», Сал Парадайз в романі «На дорозі», Лео Перспє в романі «Підземні», Рей Сміт в романі «Бродяги Дхарми», Джек Дулуоз в інших творах), оповідь ведеться від першої особи.

Дж. Керуак описує події власного життя, реалістично зображуючи себе та оточуючих. Під образами головних героїв романів письменника легко ідентифікуються образи ключових постатей бітницького руху, а також близьких та рідних людей письменника (його мати, батько, сестра із чоловіком, брат, що помер в дитинстві тощо).

Романи написані поетичною прозою. Дотримуючись вигаданої на основі спонтанного стилю листів Ніла Кесіді техніки написання та «орієнтуючись на художній досвід модерністів» [3, с. 51], Дж. Керуак використовував різні прийоми для ритмізації та стилізації своєї прози. Згідно з ідеєю автора, потрібно писати так, як говориш, він прагнув передати безперервний потік свідомості через розмовну мову. Він пише: ««...»

я винайшов новий спосіб описання життя – жодної літератури. Жодної художності, жодного опрацювання власних думок, лише щира відданість цьому своєму випробуванню істинним вогнем, коли ти не можеш зупинитися, але маєш зберігати обітницю “сказати зараз чи замовкнути назавжди”, зберігати цю безперервну сповідальність, відданість, що перетворює розум на служителя мові, при повній неможливості брехні чи допрацювання того, що вже написано» [12, с. 249]. Також письменник орієнтувався на вільні форми джазових імпровізацій, навіть для зображення буденних подій він часто вживає музичний сленг. Т. Хант зазначає з цього приводу, що «У спонтанній прозі Керуака окрім синтаксичних прийомів, музичних вставок, метрики і окремих слів <...>, також використовується і відтворюються паралельно в різних контекстах лексика джазових музикантів, що і робить манеру відтворення Керуака впізнаваною» [9, с. 146].

В романах наявна і ретроспективність зображення подій. Дж. Керуак переважно дотримується хронології у змалюванні подій основної сюжетної лінії, але повсякчас вводить у неї додаткові сюжети – спогади про минуле, пояснення певних вчинків, що зрештою переходять у спогади, розповіді про те, де і за яких умов познайомився із другорядними героями романів тощо.

Згідно теорії Ф. Лежена, автобіографічний твір має містити «автобіографічну угоду», яку автор укладає з читачем. В романах Дж. Керуака такої угоди немає. Хоча письменник детально описує події, що трапилися з ним та його друзями, пояснює все, що може бути незрозумілим для сторонньої людини, але прямо він ніде не звертається до читача.

Цикл «Легенда Дулуоза» містить ряд внутрішніх ідей, що їх об'єднує. Погляди дослідників на ці ідеї можна умовно розділити на дві частини. Перша, більш поверхнева, на нашу думку, це погляди тих літературознавців, що вважають романістику Дж. Керуака самозаглибленням заради самозаглиблення. Сюди ми відносимо критику М. Аскью, що патетично пише про «руйнування та занепад загальнолюдських цінностей» [6, с. 277] в літературі біт загалом та у творчості Дж. Керуака зокрема, називаючи бітників нігілістами («Я не вірю, що у творчості бітників, і особливо у Керуака, є внутрішня притаманна система цінностей, літературних та людських» [6, с. 395–396]), Н. Подгорця («Соліпсизм – ось слово, що найточніше може охарактеризувати художню творчість Керуака. Романи «На дорозі» та «Підземні» настільки автобіографічні за змістом, що їх дуже умовно можна обговорювати як художні твори» [4, с. 249]), Г. Голда, Д. Тріллінг та більшості радянських дослідників (А. Єлістратової, Є. Завадської, В. Кожінова, Т. Морозової, А. Мулярчика). Друга, глибша частина, репрезентує різноманітні погляди дослідників. Так, Д. Фішер наголошує, що дослідники неправильно інтерпретують романи Дж. Керуака і що основна ідея циклу «Легенда Дулуоза» – піднесення духовних цінностей, пов'язаних із католицизмом [8, с. 265]. Г. Стефенсон вважає домінуючою ідеєю творчості Дж. Керуака ідеєю пошуку і втрати, бо через деструктивний досвід, на думку вченого, відбувається процес усвідомлення внутрішнього знання, духовного просвітлення [16, с. 43]. А. Шварц вважає основною ідеєю романів письменника ідеєю нонконформістських цінностей (Дж. Керуак «<...> сфокусував увагу громадськості на питанні цінностей» [17, с. 29]). На нашу думку, основну ідею циклу можна охарактеризувати як, з одного боку, прагнення повернення до духовних (у тому числі релігійних) цінностей в Америці другої половини ХХ ст., боротьби людини із самою собою, з іншого – намагання звільнити літературу від штамів та форм, які не можуть відобразити реальну дійсність, прагнення до вольності та відкритості.

Компенсаторна ж функція, наступна риса автобіографічної прози, за Ф. Леженом, проявляється в романах Дж. Керуака через постійні використання одних і тих же образів героїв, особливо образу Ніла Кесіді. Хоча письменник часто прагнув самотності, опиняючись на самоті, він страждав і нудився, що видно завдяки щоденниковим записам письменника; повсякчас звертався до спогадів, у яких відтворював образи своїх рідних і друзів. Автор також неодноразово звертав увагу на те, що метою його творів є збереження інформації про себе, він хотів видавати твори зі реальними іменами героїв, чи хоча би з однаковими іменами в межах циклу, проте видавці не дозволяли цього, побоюючись, що через це твори письменника перестали би розкуповуватися.

Таким чином, можна зауважити, що романи Дж. Керуака мають всі ознаки жанру автобіографії, з тих, що виділені Ф. Леженом, окрім «автобіографічного пакту».

Зазначимо також, що «спонтанний» спосіб викладення матеріалу вплинув і на форму творів письменника. Для американської літератури «розбитого покоління» взагалі був характерний пошук нових форм, змістів і методів писання. Цей пошук реалізувався переважно шляхом оновлення традиційних жанрів і технік. Отож, окрім жанрових рис автобіографії, романи циклу «Легенда Дулуоза» містять й інші риси: багатомірність просторово-часової структури, фрагментарність, поєднання ознак різних літературних родів тощо.

На нашу думку, це дозволяє розширити трактування автобіографічних аспектів до меж метажанру. У зв'язку з тим, що наразі цей термін є досить суперечливим та розмитим, окреслимо його суть.

Ю. Подлубнова зазначає, що в сучасному літературознавстві є три основні визначення терміну «метажанр». «Перший належить Р. С. Співак. Дослідниця розглядає з точки зору метаісторії: метажанр, на її думку, – це «структурно виражений, нейтральний відносно літературного роду, стійкий інваріант багатьох історично конкретних способів художнього моделювання світу, об'єднаних спільним предметом художнього зображення». <...> Дещо інакше визначає метажанр Н. Л. Лейдерман. Дослідник особливо наголошує на зв'язку своєї концепції із ідеєю Ю. М. Тинянова щодо існування “старших жанрів”. Метажанр у такому уявленні – це певний “провідний жанр”, “певна принципова направленість змістової форми <...>, яка притаманна цілій групі жанрів, і яка окреслює їхню семантичну спорідненість”. Метажанр – це структурний принцип побудови образу світу, що виникає в межах літературного напрямку чи течії і “стає ядром” побутуючої жанрової системи. <...> Дослідник особливо підкреслює, що використовує поняття “метажанр літературного напрямку”. <...> Третє визначення метажанру дає Є. Я. Бурліна. <...> Вона визначає його [метажанр – Д. Д.] як “завершений просторово-часовий тип закінчення твору, що виражає визначену конкретно-історичну концепцію”. При цьому Є. Я. Бурліна постійно підкреслює спаяність метажанру з культурою часу, його функцію відтворення даної культури, домінуючу, ніж у простих жанрів, оскільки метажанр, на її думку, існує одночасно і в різних сферах певної культури: в літературі, музиці, живописі, скульптурі і т.д.» [5]. Таким чином, розглядаємо метажанр автобіографії як наджанрове поняття, що актуальне для літератури покоління біт та творчості Дж. Керуака.

Т. Бовсунівська в монографії «Теорія літературних жанрів» [2, с. 11] наводить відмінності поняття «метажанр» від поняття жанру:

1. Метажанр більше жанру за обсягом, він перевищує жанр за кількістю охоплених літературних явищ.

2. Має позародову спрямованість, може поєднувати в собі жанри інших видів мистецтва.

3. Порушує часопросторові закономірності.
4. Існує на кордоні видів мистецтв.
5. Тяжє до синкретичності, міждисциплінарності.
6. Внаслідок укорінення в конкретний тип культури існує менше жанру, бо занепадає разом із занепадом цієї культури.
7. Має відмінну від жанру структурно-семантичну природу.

Романи циклу «Легенда Дулуоза» містять у собі наведені вище ознаки метажанру. В романістиці письменника поєднуються різні літературні роди. Так, в романі «Доктор Сакс» змішується епос із драмою – автор вводить сцену гри в покер, де розписує репліки по ролям: «...» повернувшись до Бьютту, звідки насправді веде походження Доктор Сакс, він засів на всі ночі аби різатися в покер із Старим Биком Баллоном, найшаленішим гравцем всього містечка <...>. Сакс із Биком влаштували <...> найнеймовірніший матч в пул <...>.

САКС (виграв жеребкуванням право розбивати, розбиває) (тріск) (кулі котяться всюди).

УСМІХНЕНИЙ БИК БАЛЛОН (кутом рота, ніби сигара та жовтий зуб): Ану скажи, Реймонд-О, чи не задалеко зайшов цей романчик?» [13, с. 62]. Роман «Біг Сур» закінчується віршами (Керуак називає їх поемою), що присвячені морю, в романі «Бродяги Дхарми» головні герої складають хайку, у тексті роману «Підземні» наводяться листи, роман «Янголи спустошення» також містить хайку, численні поезії та поетичні утворення доволі вільної форми, в один із розділів роману навіть додано зображення п'яти трикутників і графічні знаки, що імітують нерозбірливий почерк.

Твори Дж. Керуака поєднують в собі і різні види мистецтва. Так, роман «Доктор Сакс» містить у структурі кіносценарій, для якого відведено окрему частину «Похмурий книгофільм». В романі «Видіння Коді» є епізод, що відображає дзвінок на радіо, де на зразок драми розписані репліки. Також, у зв'язку з технікою писання Дж. Керуака, можна стверджувати, що його твори містять елементи джазової імпровізації. Отже, внаслідок перетину в його межах різних літературних родів та різних видів мистецтв, метажанр автобіографії тяжє до синкретичності.

В романах письменника порушуються закономірності автобіографічного хронотопу (ретроспективність). Оповідач повсякчас відхиляється від основного сюжету, накладає одні сюжети на інші, вводить описання другорядних героїв, образи яких подекуди зустрічаються в тексті лише раз, часто під час оповіді про події, що вже відбулися, герой описує події майбутнього: «Хоча тітка застерігала мене, що Дін зажене мене в біду, я відчув новий поклик і побачив нові горизонти, і повірив у це в своєму молодому віці; і ніякі неприємності чи Дінова майбутня зрада, яка принизила мене, – це сталося пізніше, на голодних тротуарах і лікарняних ліжках, – що мені до того? Я був молодим письменником і хотів зірватись у дорогу» [2, с. 12]. «Моторошно було навіть на іншому мирному краї Ретон-Каньону, на східній його частині, де Альф, домашній мул місцевих жителів <...> – пізніше я назву його Альф Священний Віл» [11, с. 7]. «Я збуджений і радий через присутність всього цього натовпу, але у цьому є і прихований сум, пізніше про це скаже Монсанто: “В таких місцях краще бувати на самоті, чи не так?”» [11, с. 37].

Внаслідок порушення закономірностей хронотопу, посилюється фрагментарність романів Дж. Керуака. Письменник використовує складні синтаксичні конструкції під час опису подій, часто його розповідь є потоком свідомості, коли внаслідок того, що думки стрімко змінюють одна одну, оповідач відходить від основної теми надто далеко, іноді не повертаючись до її розкриття, а продовжуючи потік свідомості. При цьому в деяких романах циклу («Янголи спустошення», «Доктор Сакс», «Видіння Коді» тощо)

із розділових знаків автор активно використовує лише тире, ігноруючи коми та крапки. Це пов'язано з тим, що письменник ставив собі за мету імітувати стиль джазової імпровізації, його твори розраховані на читання в оригіналі вголос – в такому випадку багатство тире виправдане і доречне. У своєму маніфесті «Суть спонтанної прози» («Essentials of Spontaneous Prose») письменник писав: «Жодних крапок для розділення речень. Їм і так вже дісталось – вони безпідставно пронизані хибними двокрапками та нерішучими, і до того ж, непотрібними комами. Повноцінне право на існування має лише енергійне довге тире, що відділяє риторичне дихання (так вдихає джазист перед тим, як знову припасти до труби)» [14].

Згідно принципам, які описала Т. Бовсунівська, метажанр існує менше, ніж жанр. Так, метажанр автобіографії зразка бітників (до нього можна віднести не лише твори Дж. Керуака, а і романи В. Берроуза, поезії А. Гінзберга, листи Ніла Кесіді тощо) відійшов на задній план разом із занепадом бітницької культури, він переродився у нові форми сучасної американської постмодерністської літератури.

Таким чином, враховуючи наведені вище особливості, можна зазначити, що жанрові особливості романної творчості Дж. Керуака знаходяться в межах метажанру автобіографії.

Список використаної літератури

1. Бовсунівська Т. В. Теорія літературних жанрів : Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману : Підручник / Т. В. Бовсунівська. – К.: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2009. – 519 с.
2. Керуак Дж. На дорозі / Джек Керуак; пер. з англ. Б. Павличко. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2010. – 304 с.
3. Львова И. В. Ф. М. Достоевский и американский роман 1940–1960-х годов / И. В. Львова. – Петрозаводск: Издательство ПетрГУ, 2008. – 309 с.
4. Подгорец Н. Богемные невежды / Норман Подгорец // Антология поэзии битников. – М.: Ультра. Культура, 2004. – С. 621–637.
5. Подлубнова Ю. Жанр и метажанр: к проблеме разграничения [Електронний ресурс] // Доклад на международной научной конференции «Литературные жанры: теоретические подходы в прошлом и настоящем. VII Поспеловские чтения» (Москва, МГУ им. М.В. Ломоносова, 22–23 декабря 2005 г.) / Ю. Подлубнова. – Режим доступу: <http://www.netslova.ru/podlubnova/meta.html>.
6. Askew M. Critical Commentary / M. Askew // J. Kerouac. On the Road. N. Y., 1976. – 307 p.
7. Clark T. Jack Kerouac: a Biography / T. Clark. – N. Y., 1984.
8. Fisher J. T. The Catholic Counterculture in America, 1933–1962 (Studies in Religion) / James Terence Fisher. – N. C, 2001. – 324 p.
9. Hunt T. Kerouac's Crooked Road: The Development of a Fiction / Tim Hunt. – SIU Press, 2010. – 308 p.
10. Jones J. T. Jack Kerouac's Duluoz Legend: The Mythic Form of an Autobiographical Fiction / James T. Jones. – SIU Press, 1999. – 278 p.
11. Kerouac J. Big Sur / Jack Kerouac. – N. Y.: Penguin Books, 1992. – 97 p.
12. Kerouac J. Desolation Angels / Jack Kerouac. – N. Y.: Penguin Books, 2012. – 374 p.
13. Kerouac J. Doctor Sax. Faust Part Three / Jack Kerouac. – N. Y.: Grove Press, 1959. – 490 p.
14. Kerouac J. Belief & Technique for Modern Prose [Електронний ресурс] / Jack Kerouac. – Simon Fraser University, 2011. – Режим доступу: <http://www.sfu.ca/~hayward/UnspeakableVisions/misc/kerouacessentials.html>.

15. Kuo A. A Comparative Study of Jack Kerouac & Ernest Hemingway as Representatives of Their Respective Generations [Електронний ресурс] / А. Кюо. – Oslo: University of Oslo, 2012. Режим доступу: <https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/25312/kuo-thesis.pdf?sequence=1>

16. Stephenson G. Circular Journey: Jack Kerouac's Duluoz Legend / G. Stephenson // The Daybreak Boys. Essays on the Literature of Beat Generation: Southern Illinois University Press, 2009. – P. 17–50.

17. Swartz O. The View from On the Road: The Rhetorical Vision of Jack Kerouac / Omar Swartz. – SIU Press, 1999. – 130 p.

18. Tytell J. The Broken Circuit / John Tytell // J. Kerouac. On the Road. – N. Y.: The Viking Press, 1979. – 539 p.

Дата надходження до редакції: 30.10.2014.

D. V. Dyurba

GENRE SPECIFICS OF NOVELS BY JACK KEROUAC

In the 1950-1960s the US social regulations became more rigid, the censorship was strengthened and the cult of material values was rising. As a result, a great number of new forms and techniques opposing to the formal and conventional literary mainstream emerged in fiction. Novels by Jack Kerouac may serve as a striking example.

All the novels from the series of Duluoz Legend series are separate works published in different times, but making up the whole epic work with the same plot lines as in the series novels, with main heroes who easily resemble real prototypes, toposes, which may be recognized and with similar ideas. In all the novels of the series the narrator is identified with the author and the main hero.

The series of Duluoz Legend contain all the formal and content features of the autobiography genre, which is marked out by F. Lejeune, except the «autobiographical pact», substituted by the novel pact», since J. Kerouac repeatedly emphasized autobiographic features of his works in his correspondence and interviews.

However, besides evident autobiographic traits, these novels provide an attempt to expand the autobiography genre. There are such features as the fragmentary nature, combining the attributes of different literary genres and engaging the features of other arts, the multi-dimension space and time structure etc.

The texts of the novels by this writer include film scripts, radio interviews, drama features. The typical laws of the time and space autobiography organization are violated due to the use of spontaneous methods of writing which are used by J. Kerouac and the associative principle of the plot making. The literary chronotopos is continuously changing, thus intensifying the fragmentation effect. Apparently, it shows the expansion of the autobiography genre in the writer's novels to the level of the autobiography meta-genre.

Key words: *the autobiography genre, meta-genre, the autobiography meta-genre, bit-literature.*

УДК 82 – 31(045)

Л. Ю. Зана

ЖАНР ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОГО І ФІЛОСОФСЬКОГО РОМАНІВ: ТИПОЛОГІЧНЕ ЗІСТАВЛЕННЯ

У розвідці розглянуто жанрові особливості філософського та інтелектуального романів. Вказано на їхній генетичний зв'язок із філософською повістю. Визначено спільне і відмінне цих жанрів. Систематизовано теоретичні напрацювання щодо визначення жанру філософського роману. Залучено новітні дослідження з теорії та історії літератури, в яких проводяться зіставлення жанрових особливостей сучасних художніх творів. Окреслюються жанрові властивості роману-притчі як одного з різновидів філософського роману.

Ключові слова: жанр, жанрові особливості, філософський роман, інтелектуальний роман, роман-притча, притчовість.

Жанрове визначення художніх творів у літературознавстві завжди відіграло провідну роль, оскільки «жанри складають фундамент літературної історії, відкривають її естетичний аспект» [23], а сам твір «завжди створений в якомусь жанрі <...>, тому що це форма його існування» [13]. На сучасному етапі розвитку літературознавства серед науковців з перманентною періодичністю виникають думки щодо недоречного використання жанрових дефініцій, оскільки в самому понятті жанру поєднується стале і змінне [13], а «художник мислить вже не жанром, а в хаосі жанрів» [5, с. 55]. Та й взагалі, на думку дослідників, сьогодні жанровість та літературність розійшлися, виник примат жанрової невизначеності, змішування, динаміки, фрагментарності [24]. Незважаючи на такі невтішні прогнози для існування жанрових дефініцій, науковці не можуть остаточно від них відмовитися, говорячи про трансформацію жанрів, нові жанрові утворення, реконструкцію жанрів тощо. Як зазначає Н. Бернадська, усі кваліфікаційні рівні визначення жанру мають право на існування, оскільки кожен із них розкриває певний аспект історичної моделі жанру [3]. До цього долучається думка Ц. Тодорова про відмирання старих жанрів і утворення нових. Учений вважає, що «новий жанр завжди є трансформацією одного чи кількох старих жанрів <...>» [22, с. 25]. Тому визначення жанру твору постає як **актуальна** проблема літературознавства.

У нашій розвідці ми робимо спробу розібратися із жанровими визначеннями філософського та інтелектуального романів, які набули популярності ще у минулому сторіччі, і якими сьогодні сучасні письменники також плідно послуговуються, а слідом за ними, – і літературознавці. Відомо, що жанр – багаторівневий феномен, діалогічний за своєю природою, специфіка визначення якого окреслюється в параметрах інтертекстуальності та метатекстуальності [24], коли враховуються не тільки особливості твору як такого: до уваги беруться визначення жанру самим письменником, читачами, критиками, літературознавцями тощо. Вивчаючи творчість відомого французького письменника Мішеля Турньє, ми зіткнулися з проблемою політрактування жанру його творів, причому дефініції «філософський» та «інтелектуальний» роман подаються як синонімічні. Дійсно, традиційно ці жанри не мали чіткого визначення. Зазвичай їх розрізняли здебільшого за хронологічними показниками: філософський роман виник раніше за інтелектуальний, а останній був, так би мовити, нащадком першого. Тому у літературознавстві існує велика кількість критичних праць з цієї теми. Для нашої розвідки ми залучили праці з теорії

філософсько-інтелектуальної прози: В. Агеносов [1], Л. Андрєєв [2], С. Бікульчюс [4], Т. Гуріна [9], В. Дніпров [10], Н. Забабурова [11], Н. Пахсарьян [16], С. Семенова [18], Г. Бондаренко [7], А. Бочаров [6], В. Герасимчук [8], О. Колодій [12], С. Павличко [15] та ін. У більшості вказаних робіт дослідники зверталися до визначення жанру або філософського, або інтелектуального роману, а інколи – змішували ці поняття, вважаючи їх синонімічними. Однак вважаємо, що критичне осмислення цих двох жанрів протягом вже значного часу дозволяє систематизувати теоретичні напрацювання, що є **завданням** нашої розвідки, і виокремити типологічні властивості вказаних жанрів, висвітлення яких постає як **мета** статті.

В енциклопедичній статті жанр філософського роману схарактеризовано як «художній наратив філософського змісту, в якому відповідні поняття видозмінені в образи, розповідь, набирають емоційної переконливості, жвавості» [14, с. 535]. Цим терміном позначають художні твори, що написані у формі роману, в сюжетах чи образах якого певну роль відіграють філософські концепції. Термін «філософський роман» не має чіткого тлумачення, оскільки філологічні наукові школи вміщують в це поняття різне значення. Про відсутність чіткого тлумачення понять «філософський роман», «інтелектуальний роман», «аналітичний» (мова йде про драму) наголошується в статті Т. Гуріної. Дослідниця зауважує: «Романи Франса називають зазвичай філософськими як повісті Вольтера та Дідро, а деякі романи Т. Манна – інтелектуальними» [9, с. 200].

У дослідженні В. В. Агеносова «Генезис філософського роману» [1] подано історію розвитку цього жанру. Джерелами філософської прози є діалоги Платона: «Спостереження над діалогами Платона дозволяють стверджувати, що конститутивними ознаками художньо-філософської літератури є дослідження письменником найбільш загальних проблем природи і суспільства, які вирішуються завдяки особливій структурі оповіді» [1, с. 34]. Обов'язковою ознакою філософського роману В. Агеносов називає наявність філософської ідеї і конструювання такого сюжету, в якому значення мали б не розвиток подій або розкриття характерів, а можливість перевірити ідею через образи [1, с. 34]. Тобто композиція такого роману підпорядкована розгортанню ідеї-сюжету. Подібна характеристика філософського роману міститься і в праці В. Бікульчюса «Поетика філософського роману» [4].

Таким чином, в основі філософського роману міститься філософська ідея, яка в процесі розгортання сюжету доводиться або відкидається. Будь-який справжній художній твір може мати філософську оцінку, містити міркування, узагальнення, концепції, проте «філософська ідея, яка визначає собою всю систему художніх координат твору, притаманна тільки філософському роману» [4, с. 55].

Певну паралель між філософською повістю XVIII століття та інтелектуальним романом XX століття проводить Т. Гуріна. Трьома ознаками вказаних жанрів дослідниця називає: 1) наявність у творі висловлювань теоретичного змісту або «нехудожніх структур» (це визначення ми залучили з новітніх досліджень специфіки філософського роману [9]; 2) відкрито умовні сюжет і характери твору, які опредмечуються не у життєподібній формі, а тяжіють до експериментальних умов; 3) наявність «підтримуючих» елементів (теорії висловлюються у вигляді афоризмів, відбувається зіткнення різних точок зору, сюжет набирає цікавості (хоча і не обов'язково), з'являються вставні епізоди із життєподібним описом) [9, с. 204].

Простежуючи еволюцію ознак від філософської повісті до інтелектуального роману, дослідниця доходить висновку, що основними ознаками жанру можна вважати перші дві (наявність теорії та умовність сюжетно-композиційного принципу), хоча вони змінюються, містять інше смислове навантаження, завдяки чому «назва

“інтелектуальний” зі всією умовністю більше доречно для сучасного роману, ніж “філософський» [9, с. 201]. Цю думку поділяємо і ми, адже вважаємо, що у ХХ столітті філософське письмо поступається місцем інтелектуальному, а романи слугують не просто платформою для проголошення ідей: вони акумулюють у собі весь досвід літературної творчості і представляють єдиний сплав, з якого читач самостійно виокремлює для себе найближчий шар. За таких умов відбувається злиття теорії (філософської ідеї) з живим творчим імпульсом, образом, символом, і письменники намагаються «<...> здійснити своє світоглядне завдання винятково через художні засоби, стиль, мову, майже не застосовуючи пряме риторичне висловлювання переконань і поглядів» [18, с. 120]. «Підтримуючі елементи» як третя ознака жанру також містяться і в сучасному романі, проте поряд із сатирою, шаржем, карикатурою, елементами політичного памфлету, роману виховання тощо, які збагатили філософський роман у ХХ столітті, «зустрічається не у всіх романах цього типу, використовується у різноманітних поєднаннях і пропорціях» [9, с. 206]. Таким чином, перманентними залишаються перші дві ознаки жанру, «що зближує інтелектуальний роман з філософською повістю ХVIII століття і робить можливим їхнє поєднання у межах загальної структури» [9, с. 206].

Для характеристики творчості письменників ХХ століття, які працювали в жанрі філософського роману, Л. Андреев також застосовує термін «інтелектуальний роман». Засновником цього типу роману дослідник називає Т. Манна, маючи на увазі роман «Чарівна гора», хоча й зазначає, що «німецький інтелектуальний роман можна було би назвати і філософським», беручи до уваги німецьку традицію філософування, що йде від Гете. Проте «романи Т. Манна або Г. Гессе інтелектуальні не тільки тому, що тут багато розмірковують і філософують. Вони “філософічні” за своєю будовою – за обов’язковою наявністю в них різних “рівнів” буття, які постійно співвідносяться один з одним, один одного оцінюють і вимірюють» [2]. Вчений, зокрема, характеризує особливості сприйняття часу німецькими романістами. У творах Г. Гессе і Т. Манна час розділений на історичний, пов’язаний із вічністю, і час особистісний, час існування людини. У протиставленні цих часових рівнів убачаємо одну з ознак філософського роману – дискусію, мета якої знайти істину. Л. Андреев зазначає, що інтелектуальний роман утілює одну з характерних особливостей реалізму ХХ століття – потребу в інтерпретації життя, його тлумаченні, що переважала над потребою в розповіді.

В. Днепров також називає романи Т. Манна інтелектуальними і наголошує на синтезі у творчості німецького письменника філософського і соціального романів, а сам письменник, на думку науковця, об’єднує у собі творця і теоретика: «Перехід образу в загальну думку і загальної думки знову в образ складає принцип оригінального стилю Томаса Манна» [10].

На уявлення про автора філософського роману як про унікальне поєднання філософа і письменника в одній особі спирається українська дослідниця Н. Герасимчук. У докторській дисертації «Специфіка тексту філософського роману ХХ століття» авторка висловлює думку, що поширена у ХХ столітті тенденція до інтелектуалізації прози закорінена в ідею універсальності мистецтва, «яка поєднує і художнє, і філософське пізнання (Ф. Шеллінг)» [8, с. 1]. Письменники філософського спрямування (Ж. П. Сартр, А. Камю, Ф. Кафка, А. Мердок, В. Голдінг, Г. Гессе, Т. Манн, Р. Музіль) не тільки писали твори, вони протягом всього життя створювали «різні світоглядно-естетичні художні моделі» [8, с. 3], які дослідниця називає текстами або романами культури – «відображеною або спотвореною (але завжди ціннісною) картиною світу» [8, с. 3].

У роботі В. Герасимчук міститься також теза про притчовий характер філософського роману і притчовість як маркер філософічності тексту [8, с. 14]. Зазначимо, що у ХХ столітті звернення письменників до жанру притчі виявляє властивість сучасної творчості, її схильність до використання первісних художніх форм: міфу, притчі, метафори [18, с. 21] як можливості винести філософську проблематику на позачасовий і позапросторовий рівень. Головними ознаками чистого жанру притчі є алегоризм, умовність, повчальність, двоскладова композиція [12].

У сучасній літературі існують різноманітні варіанти використання притчі у художньому творі: повість-притча, роман-притча, п'єса-притча, казка-притча тощо, адже «ХХ століття ознаменувалося своєрідним притчовим вибухом» [6]. Твори письменників Л. Андрєєва, Ф. Кафки, Г. Маркеса, А. де Сент-Екзюпері, А. Камю, Ч. Айтматова, Д. Апдайка, У. Голдінга, У. Фолкнера, Ю. Місіми аналізуються з позиції функціонування в них притчі. Звичайно, цей жанр має багатовікову історію розвитку, і на сучасному етапі функціонування літератури притча виявляється в різноманітних жанрових різновидах і модифікаціях, набуває нового значення і, відповідно, тлумачення.

В одному з останніх досліджень жанру роману-притчі на прикладі пізніх романів В. Голдінга наголошено на невизначеності як основній властивості притчі ХХ століття, що, у свою чергу, спрямовує до відповідної поетики творів, яку дослідниця, услід за У. Еко, окреслює в параметрах філософського роману «відкритого типу» [20]. Невизначеність авторської позиції як філософське запитання у творах такого типу є головною відмінністю від традиційних ознак жанру притчі, які, навпаки, обумовлюють філософську відповідь.

Попри структурно-семантичні зміни жанру притчі, наявність безлічі її варіацій і варіантів, у ній зберігаються найсуттєвіші ознаки цього жанру, такі як лабораторність і вигаданість художнього світу задля символічної ілюстрації однієї або комплексу ідей письменника; двоплановість побудови, де за алегорією приховується істина; письменник, можливо, у редукованій формі, виконує дидактичну роль [21, с. 51–53], [15, с. 49].

Отже, об'єднання теорії, поняття з образом, символом, їхня органічна взаємодія і взаємопроникнення виливаються в художній твір, який називається інтелектуальним або філософським романом. Жанровими ознаками можемо вважати наявність теорій, дискусій, спростування або доведення певних філософських ідей; перевірку ідей через спеціально для цього побудовані ситуації; умовність сюжетно-композиційного принципу, формування ідеї-сюжету, де весь хід твору, розгортання подій зумовлені ідеєю, що стоїть в центрі всього твору і дає імпульс розвиткові сюжету. Одним з різновидів філософського роману є роман-притча, важливими ознаками якої є наявність умовної форми, експериментальність сюжетних побудов задля демонстрації здебільшого однієї або комплексу ідей письменника, двоплановість як основа сюжетно-композиційного принципу, прозора або латентна дидактична роль автора роману-притчі.

Ми розмежуємо поняття «філософський роман» та «інтелектуальний роман», виходячи з позицій генетичного зв'язку цих жанрів із філософською повістю. На наш погляд, філософський роман має більш міцний зв'язок із жанровими особливостями філософської повісті. Натомість, в інтелектуальному романі з'являється поліпроблематика, ускладнюються образи, письменники звертаються до відтворення міфологічних структур, які надають проблемам універсальності, всеохопності, виводять на позачасовий і позапросторовий рівень. Це логічно впливає з самого сенсу проблем ХХ століття як періоду релятивізму, безпорадності індивіда в соціумі і перед

природою. Це дистанційне інтелектуальний роман від філософської повісті, яка актуалізує здебільшого морально-етичні проблеми. Звернення до міфопоетики в інтелектуальному романі позначається на його образності: твори насичені міфосимволами, що складаються в строкату мозаїку, складну багаторівневу систему символічних кодів. Одним із різновидів філософського роману є роман-притча, важливими ознаками якого є наявність умовної форми, експериментальність сюжетних побудов задля демонстрації однієї, рідше – комплексу ідей письменника, двоплановість як основа сюжетно-композиційного принципу, алегоричність, прозора або латентна дидактична роль автора роману-притчі.

Отже, **філософський роман** – твір, в якому найвиразніше проявляються авторські ідеї, що і постають головною рушійною силою створення роману. **Інтелектуальний роман** починає функціонувати в літературі здебільшого з ХХ століття. Особливості та відмінності від філософського роману полягають у царині поетикальних засобів вираження авторських ідей. В інтелектуальному романі поряд із засобами, що властиві філософському роману, з'являються такі, що найширше розвинулися саме у ХХ столітті і пов'язані з прискореним розвитком психології (психоаналізу), міфокритики, етнології, соціології, історичної науки, лінгвістики тощо.

Список використаної літератури

1. Агеносов В. Генезис философского романа : Учебное пособие для вузов / В. В. Агеносов. – М. : Издательство Московского педагогического института, 1986. – 130 с.
2. Андреев Л. Г. Интеллектуальный роман [Электронный ресурс] / Л. Г. Андреев. – Режим доступа // <http://www.infoliolib.info/html>.
3. Бернадська Н. І. Теорія роману як жанру в українському літературознавстві : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук : спец. 10.01.06 / Н. І. Бернадська. – К., 2005. – 36 с.
4. Бикульчюс В. Поэтика философского романа / Бикульчюс В. – Вильнюс, 1988. – 71 с.
5. Бовсунівська Т. М. Теорія літературних жанрів : жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману / Т. М. Бовсунівська. – К. : КНУ, 2009. – 520 с.
6. Бондаренко Г. Ф. Притча як видова категорія [Електронний ресурс] / Бондаренко Г. Ф. – Режим доступу: http://librar.org.ua/sections_load.php?s=philology&id=2792&start=1.
7. Бочаров А. Бесконечность поиска. Художественные поиски современной советской прозы / А. Бочаров. – М. : Советский писатель, 1982. – 423 с.
8. Герасимчук В. А. Специфіка тексту філософського роману : автореф. дис. на здобуття наукового ступеня д-ра. філол. наук : спец. 09.00.08. / В. А. Герасимчук. – Київ, 2008. – 34 с.
9. Гурина Т. Л. Некоторые предпосылки изучения авторской позиции в интеллектуальном романе ХХ века / Т. Л. Гурина // Проблема автора в художественной литературе. – Вып.1. – Ижевск, 1974. – С. 200–209.
10. Днепров В. Д. Идеи времени и формы времени / В. Д. Днепров. – Л. : Советский писатель (Ленингр. отделение), 1980. – 589 с.
11. Забабурова Н. В. Французский философский роман XVIII века : самосознание жанра // XVIII век: литература в контексте культуры. – М., 1999. – С. 94–104 [Электронный ресурс] / Н. В. Забабурова. – Режим доступу : <http://natapa.msk.ru/index.html>.
12. Колодій О. І. Притча і притчевість в українській прозі 70-80-х років ХХ століття: автореф. дис...канд. філол. наук, спеціальність : 10.01.06. / О. І. Колодій. –

18 с.

13. Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства : Монографія. / Н. Х. Копистянська. – Львів : ПАІС, 2005. – 367 с.

14. Літературознавча енциклопедія : У двох томах. Т.1 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – 608 с.

15. Павличко С. Д. Вільям Голдінг і криза раціоналізму / С. Д. Павличко // Лабіринти мислення / С. Д. Павличко. – К. : Наук, думка, 1993. – С. 40–58.

16. Пахсарьян Н. Т. Теория постмодернизма и современный французский роман [Електронний ресурс] / Н. Т. Пахсарьян. – Режим доступу : <http://magis2000.narod.ru/mg5.htm>.

17. Пестерев В. А. Модификации романной формы в прозе Запада второй половины XX столетия / В. А. Пестерев. – Волгоград. : Изд. ВолГУ, 1999. – 312 с.

18. Семенова С. Преодоление трагедии : «Вечные вопросы» в литературе / С. Семенова. – М. : Сов. Писатель, 1989. – 440 с.

19. Стил и жанр художественного произведения. Стилиевые особенности жанровых разновидностей английского и американского романа : [сб. научн. работ / ред. Л.А. Кузнецова, И.В. Викторовская]. – Львов : Изд-во при Львов. ун-те издательского объединения «Вища школа», 1987. – 127 с.

20. Стовба Г. С. Пізні романи В. Голдінга : поетика і проблематика «відкритого твору» : автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.04. / Г. С. Стовба. – Сімферополь, 2008. – 21 с.

21. Теория литературы : учеб. пособие [для студ. филол. факультетов высш. учеб. зав.] : в 2 т. / [под ред. Н. Д. Тмарченко]. – М. : Издательский центр «Академия», 2004.

22. Тодоров Ц. Походження жанрів / Ц. Тодоров // Поняття літератури та інші есе. – К. : «Києво-Могилянська академія», 2006. – С. 22–40.

23. Juvan M. Generic Identity and Intertextuality [Електронний ресурс] / M. Juvan / Trans. from the Slov. by Scubic A.A. // CLCWeb : Comparative Literature and Culture: A www Journal. – west Lafayette, 2005. – Vol. 7, № 1 – Режим доступу : <http://clcwebjournal.lib.purdue.edu>.

24. Le genre littéraire / Textes choisis et présentés par Macé M. – P. : Flammarion, 2004. – 256 p. Lévi-Strauss Cl. L'origine des, matière de table. – 1968. – P. 422.

Стаття надійшла до редакції 31.10.2014.

L. Y. Zana

GENRE OF INTELLECTUAL AND PHILOSOPHICAL NOVELS: TYPOLOGICAL COMPARISON

The article highlights the problem of defining intellectual and philosophical novels. The author is guided by certain theoretical argumentations about the genre of the novels stressing upon the differences between the genre of the novels under consideration. As a rule the genre of intellectual and philosophical novels are described as synonymy but these terms are characterized by typological features peculiar to both of them. Intellectual and philosophical novels are linked with philosophical story, but philosophical novel is considered to be more related to the story's genre features. Whereas polyproblematics, compound images, mythological structures are revealed in intellectual novel. These features of intellectual novel give novelists the opportunity to deduce universal problems on a new level beyond time and space. It logically comes from the sense of XX century problems as a relative period and human's helplessness in the face of nature. That's why intellectual novel is connected with a philosophical story which highlights the problems of morality. Mythopoetics in intellectual novel is reflected figuratively: the novels are filled with mythosymbols and symbolical codes. Philosophical novel works with author's ideas which

prove to be a basic motive power to create a novel. Intellectual novel has functioned in literature since XX century. The features and differences between philosophical novel are linked with poetical level of the work. Intellectual novel combines not only artistic features of philosophical novel but also the ones inherent to the XX century: psychoanalysis, mythocritics, ethnology, sociology, history, linguistic etc.

Key words: *genre, genre features, philosophical novel, intellectual novel, parable, features of parable.*

УДК 821.161.2-311.6

М. М. Коновалова, Т. М. Грачова

ХУДОЖНЄ МОДЕЛЮВАННЯ ЕПОХИ ГЕТЬМАНА МАЗЕПИ В РОМАНІ Л. ПОЛТАВИ «1709»

Стаття присвячена аналізу історичного роману «1709», який розширює рамки художнього діалогу української літературної мазепіани. Інтерпретація образу здійснюється у контексті художнього, історичного та фольклорного дискурсів. Акцентується увага на вдало обраному письменником прийомі паралельного розгортання двох сюжетних ліній, поєднанні науково підтвердженої інформації й вимислу, що дозволило повноцінно й багатопланово розкрити індивідуальне, авторське бачення конкретного історичного часу й людини в ньому.

Ключові слова: *історичний роман, стилізація, літературний дискурс, художній вимисел, сюжетна лінія.*

У 60-их роках ХХ ст. в Україні ідеологічні настанови не дозволяли об'єктивно висвітлювати постать гетьмана Івана Мазепи, всебічне, багатопланове й об'єктивне зображення було можливим лише в діаспорі. Саме українська еміграція продовжила в історичній романістиці ту тенденцію висвітлення гетьмана, яку в кінці ХІХ – на початку ХХ століття розпочали М. Старицький, Б. Лепкий та ін. Метою історичних романів, які позиціонували українські романтики межі століть, було представити характер Мазепи, зняти з нього тавро зрадника, розкрити внутрішню сутність його душі в нелегких пошуках істини, самого смислу існування.

Письменники української діаспори, на відміну від європейських митців, які в низці захоплюючих творів заторкували лише кілька інтимних епізодів з життя великого гетьмана, ставили акцент на національних критеріях як чинниках збереження власної спільної ідентичності, намагалися з художньою об'єктивністю реконструювати козацьку добу, представити її людей згідно з документами або згідно із законами дослідницької ймовірності.

Український еміграційний письменник мурівського періоду Леонід Полтава в історичному романі «1709» запропонував свій погляд на епоху легендарного гетьмана Мазепи. Роман як найбільш відомий українському читачеві твір Л. Полтави був написаний у 1961 році. Текст певною мірою «накладається» на уже відомий до цього часу історичний матеріал про гетьмана, і має багато схожого й багато відмінного, своєрідного. При цьому письменник не лише наслідував чи стилізував, а вів діалог із попередніми науковими та художніми дискурсами.

Метою статті є аналіз авторської концепції постаті гетьмана Мазепи у контексті художнього, історичного та фольклорного дискурсів. Аналіз історичного роману

доповнить цілісну картину дослідницького сприйняття художнього доробку Л. Полтави, окреслить нові грані в історико-літературному дискурсі української мазепіани.

Актуальність статті зумовлена необхідністю повніше розкрити потенціал художнього осмислення національної історії та пов'язаною з цим науковою потребою літературознавчого прочитання й комплексного вивчення творчого доробку Л. Полтави у контексті українського літературного простору.

Леонід Полтава представив українському читачеві відтинок життя і діянь Мазепи як гетьмана Української козацької держави. Ланцюг подій починається з обрання Івана Мазепи гетьманом України і завершується Полтавською битвою та переправою його до Туреччини. Таким чином, автор показав його характер і простежив за діями гетьмана у важливий і відповідальний для держави період, а життєвий шлях героя представив у замкнених часово-просторових межах художньої дійсності.

В історичних романах досить імовірною є інкрустація характерних елементів художньої будови щоденників, мемуарів, літописів. Адже композиція пам'яток XVII ст. досить виразна: докладно визначені хронологічні рамки, неодмінна вказівка року, опис надзвичайних природних явищ, короткий звіт про події та цитування найхарактерніших суджень про них, інтерпретація й своєрідне узагальнення чи моралізаторський коментар. Усе це певною мірою простежується в романі Л. Полтави. Однак письменник створив художнє полотно, а не переказав відомі на той час історичні праці.

Щоб заінтригувати, зацікавити читача, Л. Полтава використав хронікальну форму зачину. Помітне панування хронікальних зачинів у романі досягається завдяки об'єктивізації повісткування, зовнішньому самоусуненню автора і збереженню історичної дистанції. Письменник ніби виступає в ролі хроніста, віддаленого в часі від зображуваних подій. Відсторонюючись від своїх персонажів, автор у творенні образів віддає перевагу таким принципам, як самохарактеристика, розкриття психології персонажів через дії та вчинки, діалоги і внутрішні монологи, тональність мовлення, будову речень, підбір певної лексики тощо.

Перший розділ роману починається словами «Року Божого 1687...» [2, с. 15], протягом усього тексту простежується аналогічний початок наступних його розділів: «Поблизу Золотих воріт 1-го липня року Божого 1706...» [2, с. 80], «Восьмого листопада року Божого 1708...» [2, с. 106] тощо. З наростанням подій у тексті конкретизується не лише рік, але й пора року, місяць чи навіть день, знаменний конкретною подією. Так відбувається до головної трагічної дати, винесеної у назву роману, – дня Полтавської битви. Автор згадує також про дату переправи гетьмана і короля Карла XII до Туреччини, однак ця подія виступає розв'язкою роману. Таким хронологічним обрамленням і викладом матеріалу твір близький до літописання. Письменник досягає точності у зображенні місця та часу дії. Можна припустити, що джерелом твору була фабула літопису, яка зазнала художньої інтерпретації в аспекті романного мислення письменника.

Своєрідні хронікальні зачини, властиві козацьким літописам, відіграють у творі конструюючу роль. Використовуючи елементи стилізації, автор намагався відтворити свою точку зору на описувані події. «Чужа мова» при цьому виконує функцію показника «колориту давнини», а також виявляє компетенцію автора як знавця історичних фактів і можливостей їх сучасної інтерпретації. Таким чином автор прагне творчо синтезувати документальну основу та художній вимисел.

Усі події в романі фокусуються навколо конкретної дати. Рік, у який відбулася Полтавська битва, автор виносить у назву роману. Знаючи з інших джерел про результат битви, читач готовий до сприйняття цієї трагічної події як історичного факту,

а часовий параметр відводить його у відповідне минуле і демонструє історичну правдивість твору. Виступаючи структурним складником тексту, часовий параметр є своєрідним орієнтиром у романі, рамковим знаком.

Здійснюючи реконструкцію козацької доби і акцентуючи на державотворчій національній ідеї, Л. Полтава долучився до розвитку патріотично-пізнавального історичного роману. У тексті він віддавав перевагу конкретним історичним подіям (періоду гетьманування Мазепи, Полтавській битві), постатям (І. Мазепі, П. Орлику, Войнаровському). Вибір художньої форми у письменника проявляється у способі конструювання сюжету твору (лінійно-біографічного). Сюжет роману тримається на розвитку зовнішньої дії. У творі співіснують хронікальні й концентричні засади сюжетобудування, хоч його сюжет нерозгалужений (роман невеликий за обсягом) і наявні лише дві сюжетні лінії, які послідовно чергуються, авторська і читацька увага фокусуються то на одній, то на іншій. Сюжетні лінії розгортаються паралельно і майже не перехрещуються між собою, частково доповнюють одна одну, а іноді виступають контрастом (Мазепа – народ). Уміле комбінування двох сюжетних ліній – лінії Мазепи і лінії народу зближує роман Полтави з пригодницькими текстами. Частотністю й динамікою переключення уваги, темпом оповіді поступово й доволі відчутно досягається зростання напруги й гостроти зображуваного. Трагічна доля державного лідера, якого у вирішальний для України час не зрозуміли й не підтримали представники провідної верстви суспільства, представлена автором як історичний факт. Описом трагічної події Полтавської битви і втечі незначної частини козацтва разом з гетьманом з української землі завершується лінія Мазепи.

Лінію народу позиціонує хуторянин Остап Гармаш. Родинні взаємини його сім'ї, картини народного життя на хуторі, в Писарівці представляють авторський вимисел роману. Селяни люблять землю і смисл свого життя бачать у праці на ній: «Жили Гармаші ... по християнському звичаю. В неділю їздили в село до церкви, ... а в будні орали й сіяли, косили й молотили, звозили, продавали ... А на випадок неврожаю ... завжди вирощували кілька пар породистих татарських коней...» [2, с. 16].

Протягом твору простежується еволюція образу Остапа, в незвичайних, навіть екстремальних обставинах він змінюється. Автор створює нетиповий, винятковий характер, акцентуючи увагу на елементах героїчного та трагічного в його житті, на питаннях самоусвідомлення й громадської позиції особистості. Остап Гармаш, який протягом твору не стояв перед вибором: свої чи державні інтереси відстоювати, залишитися з сім'єю чи вирушити на війну, бути з коханою чи здобувати волю, в кінці роману виступає героїчною особистістю. Автор в подробицях описує романтичну історію переправи через річку Остапа і його коня. Ціною свого життя козак рятує шведського бійця.

Фокусуючи увагу на зображенні приватного життя вигаданих персонажів, автор прагнув відтворити історичну епоху гетьмана Мазепи, подати панорамні картини суспільного життя. Стосунки між Мазепою і політичними лідерами дозволили витворити художньо переконливу візію минулого. Вдало обраний письменником прийом паралельного розгортання двох сюжетних ліній, поєднання науково підтвердженої інформації й художнього вимислу дозволило повноцінно й багатопланово розкрити специфічне, індивідуальне, авторське бачення конкретного історичного часу й людини в ньому.

Товариш Остапа, Сидір Вовк, представляє козацьке середовище. Його батько не раз бував на Запоріжжі, й сам хлопець стежить за козацьким життям. Степовий хронотоп як вихідний пункт для зображення історії XVIII ст. і як засіб типізації козацтва й індивідуалізації таких образів, як Сидір Вовк, майже не представлений у

романі. Козацька Республіка знаходиться десь далеко за хутором, за Писарівкою. Саме туди час від часу навідується молодий козак. Життя простих козаків не потрапляє в поле зору автора. Найближчим оточенням гетьмана Мазепи є Пилип Орлик, Войнаровський... козацька старшина.

У тексті чітко простежується авторська позиція щодо московського війська та шведських вояків. Протиставлення у зображенні виступає домінантним засобом їх характеристики. Незважаючи на те, що росіяни і українці єдиної православної віри, згоди між ними не було. Саме московські драгуни, «немудро в Україну Хмелем раз покликані», вкрали Гармашів плуг. На цей художній вимисел автор неодноразово акцентує увагу читача. Ворожнеча між ними загострилася ще більше, коли в Києві будували укріплення проти шведів. «Козаки, виховані в душі свободи й самодисципліни у війську, зненавиділи московських наглядачів. Там і тут доходило до сварок і бійки. На Подолі москалі відрубали козакові руку, коли той розмахнувся на причіпливого драгуна. Міщани не хотіли дати води зайдам...» [2, с. 87]. Контрастом до них змальовані шведські вояки. Прості люди готові пригощати їх молоком. «Вони платять за все, платять грошима срібними й мідними! Продавайте, люди добрі, хто що може, бо це гарні люди!» [2, с. 125], – говорить про них сільський дідусь.

Історична проза характеризується використанням у своїй тканині різних вставних жанрів, які зберігають свою жанрову та мовну своєрідність. Надзвичайно копіткою для автора була робота над джерелами роману. Своєрідними достовірними фактами художнього тексту Л. Полтави виступають такі історичні документи, як листи офіційних осіб та їх уривки. Наприклад, уривки листа-звіту представника короля Франції Людовика XIV Жана Казіміра Балюза про його перебування в Батуринському замку та переговори з гетьманом Мазепою [2, с. 46–48]. У примітках автор зауважує, де знаходиться оригінал листа і хто його знайшов. Уривок листа Мазепи до полковника Стародубського автор використав з «Історії Малоросії» Н. Марковича [2, с. 103], а уривки з роменського Маніфесту Карла XII передав авторові проф. І. Борщак [2, с. 138]. М. Слабошпицький констатує: «Романові передувала напружена підготовча робота. Навіть дивно для непосидючого й динамічного Полтави – гадається, що висиджування в Парижі над різними джерелами для роману забрало йому більше сил, аніж безпосереднє писання твору; навіть важко уявити, де в нього набралось стільки витерпу для нелюбої його серцю рутинної роботи» [3, с. 683]. Така стилізація доводить про намагання автора використати в своєму творі документи як засіб змалювання епохи, а також свідчить про розуміння письменником важливості документів як головного джерела інформації та закріплення документалізму як жанрової ознаки історичного роману.

Проникнення фольклору у структурні зв'язки роману дозволяє розглядати його як важливий структуроутворюючий елемент тексту, потужний чинник формування його художньої системи. Звернення письменника до усної народної творчості було не випадковим, адже саме в пам'ятках народної культури чи не найбільше сконцентровано риси національного характеру народу, його світосприйняття. Народна оцінка подій, що згодом увійдуть в історію країни, є важливою для Л. Полтави. Фольклор як елемент романтичного українського кліше є беззаперечним доповненням до зображення козацької епохи. Його збирачем і носієм у романі виступає сліпий кобзар з хлопчиком поводитарем Яремою. З часом хлопець підрастає, і вже молодий парубок Ярема концентрує в собі погляди українського народу на сучасні йому події. Народно-фольклорна стилізація в образі русявого та синьоокого лірника Яреми є об'єктивізованою і ніби відстороненою від ідейно-образного центру роману, однак це лише перше враження: Ярема, «що нині для народу співає», має багато справ, а головна

з них – кинути «золоте зерно на зорану болем ниву душі народної» [2, с. 83]. Молодий кобзар виступає своєрідним посередником між гетьманом і народом, провісником майбутнього в романі.

У сюжетну канву роману вплітається згадка про народного героя Палія. Цей героїчний образ, оспіваний у народних піснях, певним чином увиразнює епоху Мазепи. Однак авторська художня рецепція образу народного ватажка вступає в полеміку з фольклорною. Творчий задум письменника – представити Палія не ідеалом епохи, а «людиною-мучеником», жертвою, яку приніс гетьман, щоб вирішити питання з Польщею. «Так віддавши на поталу ворогам одну голову, учень Макіявеллі, політик і дипломат Мазепа здобув для своєї держави всю Київщину, що, окупована Польщею, віддавна кликала українського гетьмана» [2, с. 41]. «Народ часто мислить серцем, а гетьман – розумом», – робить висновок автор, вступаючи в діалог з фольклорним дискурсом.

Любовна інтрига у художньому творі відіграє концептуальну сюжетотворчу і проблемно-тематичну роль. Вона впливає на розвиток сюжету, детермінує його, зумовлює гостроту й напругу. Однак Л. Полтава ускладнює любовною інтригою лише одну сюжетну лінію – лінію Остапа Гармаша. Про кохання Мазепи автор лише «утаємничено» згадує, коли через довірену особу гетьманові передають «книжечку, загорнуту – від снігу – у вишивану хустину ... від найбільшої за все довге життя любові гетьмана» – Мотрі Кочубеївни [2, с. 62]. Цей невеличкий коментар автор подає через епізод «переписування-копіювання листів-відповідей» кількома довіреними писарями в гетьманській канцелярії.

Гетьмана Мазепу автор представляє лише у державотворчих процесах, його національний характер значною мірою розкривається через сюжет, який будується на доленосній для українського народу події. Герой позбавлений романтичних поривань і вчинків, його характер представлений в реалістичному ключі. Домінантний інтерес гетьмана – виключно національні питання. Через взаємини з іншими персонажами (П. Орликом, козацькою старшиною, посланцями, Петром I, шведським королем та ін), через важливі політичні події, кризові ситуації, напружені колізії, в яких діє герой, розкривається сутність образу Івана Мазепи. Моделюючи історичні особливості доби та діяльність гетьмана в переломний момент історії українського народу, письменник не ідеалізує його, поставивши в залежність від обставин часу, вміло відтворює переживання героя, повнокровно розкриває мотиви його поведінки (наростання сумнівів, підозр до російського царя, бажання знайти гідного союзника для України тощо).

Вибудовуючи оригінальну модель образу гетьмана через реалістичне увиразнення рис характеру головного героя: мудрість, стриманість і виваженість у поглядах, військовий таланти, автор вийшов за традиційні романтичні рамки і показав постать Мазепи максимально наближеною до історичної. Сюжетні вузли лінії Мазепи наповнені конкретними датами, історичними документами, фактами, в яких рельєфно виявляв себе гетьман, при цьому його внутрішня сутність була набагато ширшою у порівнянні із зовнішнім розвитком подій. Письменник показав життя головного героя в зрілому віці як людини з уже сформованим характером, життєвою позицією, певним соціальним статусом. У романі відчувається авторська позиція щодо героя: уже з перших сторінок видно симпатії автора до гетьмана як мудрого і далекоглядного політика, людини з високим інтелектуальним потенціалом, який він намагався реалізувати на благо свого народу.

Л. Полтава в романі часто наголошує на меценатській діяльності гетьмана, на побудові церков, шкіл, плеканні української аристократії, на єднанні українських

земель. На підтвердження своєї думки автор уводить в текст розмову двох учених: визначного письменника-полеміста Ф. Прокоповича і ректора Могиллянської академії, теолога С. Яворського. З їх розмови читач дізнається про панегірика, складеного С. Яворським на честь гетьмана, про гетьманську фінансову підтримку, яку надано студентам академії, про допомогу Мазепи у друкуванні книг у Лаврській друкарні тощо. «Рука Мазепи долучилася» й до архітектури міста – «бароккові кам'яниці, золоті бані – усе це його стараннями» [2, с. 80]. Є згадка й про Євангелію, видруковану на прохання гетьмана арабською мовою. Як підсумок розмови звучить риторичне запитання: «Як знавець Цицерона й Лівія може вести дружбу із знавцем кнута й кайданів» [2, с. 80].

Характеристика персонажа в романі вияскравлюється засобами індивідуалізованого мовлення. Автор часто акцентує увагу читача на красномовність та ерудицію Івана Мазепи. «Свою розповідь гетьман прикрашував то цитатами з латинських чи грецьких письменників і поетів, то французькою приповідкою, то влучним сатирично-гумористичним українським народним висловом, що його вмів добре перекласти латинською мовою» [2, с. 111].

Отже, представляючи власну художню концепцію гетьмана, автор намагається воскресити великий історичний характер «Володаря Країни Козаків». Глибоке вивчення історичного матеріалу, послідовність викладу та чітка світоглядна позиція Леоніда Полтави дозволили йому створити історично правдиву художню версію гетьманування Івана Мазепи, визначити його домінуючі якості – розум, патріотизм, духовний аристократизм, наголосити на особливому історичному призначенні державного діяча – бути провідником і уособленням державної ідеї.

Список використаної літератури

1. Левадний І. Леонід Полтава та його творчість / І. Левадний // Полтава Л. Профілі. – Львів: Логос, 2001. – С. 5–27.
2. Полтава Л. Тисяча сімсот дев'ять / Л. Полтава. – К.: Українська видавнича спілка, 2004. – 240 с.
3. Слабошпицький М. Той, хто допоміг народитися МУРу. Леонід Полтава / М. Слабошпицький // 25 українських поетів на вигнанні. – К.: Ярославів вал, 2012. – С. 669–683.
4. Українська діаспора: літературні постаті, твори, бібліографічні відомості / Упоряд. В. А. Просалової. – Донецьк: Східний видавничий дім, 2012. – 516 с.
5. Шевельов Ю. Українська еміграційна література в Європі 1945–1949. Ретроспективи й перспективи / Ю. Шевельов // Вибрані праці: У 2 кн. Кн. II. Літературознавство / Упоряд. І. Дзюби. – К.: Вид. дім «Києво-Могиллянська академія», 2009. – С. 633–678.

Стаття надійшла до редакції 30.10.2014

М. М. Konovalova, T. M. Grachova

THE ART MODELING OF THE PERIOD OF HETMAN IVAN MAZEPA IN THE NOVEL OF POLTAVA L. «1709»

This article analyzes the historical novel «1709», which extends the scopes of artistic dialogue of Ukrainian literary depictions of Mazepa. The interpretation of the image is made in the context of artistic, historical and folklore discourses.

There is focused attention on the well chosen writer's device which is the deployment of two parallel story lines (the lines of Mazepa and the lines of people), allowing the fully and multipronged disclosing of the individual author's vision of the specific historical time and human in it.

Emphasis is put on the use of the styling elements in novel, which are represented by special chronicle beginnings, which are typical for the Cossack chronicles, and by various plug-genres that keep their genre and linguistic originality. These include historical documents (officials' letters and their fragments). Using the styling elements is motivated by the authors of this article as a writer's desire to synthesize creatively documentary basis and fiction. «Alien Language» thus serves as the indicator of «old flavor» and identifies the competence of the author as an expert of historical facts and possibilities of their modern interpretation.

Studying the era of Hetman Mazepa, the authors of the article point to the debate in the contents of the novel, where there is put the author's artistic and folklore reception of image of the national leader Paly. The author presents Paly as a victim, and Mazepa – as a national hero. Through the modeling of historical features of the period of Hetman Mazepa and the state processes, which mostly reveal his national character, the distinct Leonid Poltava's worldview is determined. It allowed him to create a historically accurate fiction version of Ivan Mazepa's Hetman work, to determine his dominant qualities - intelligence, patriotism, spiritual aristocracy, to emphasize the special historic mission of the statesman - to be a leader and impersonation of the state idea.

Analysis of the historical novel will complement a holistic picture of the research perception of L. Poltava's heritage and will determine new boundaries in the historical and literary discourse of Ukrainian depictions of Mazepa.

Key words: *historical novel, stylization, literary discourse, fiction, story lines.*

УДК82.09(477.62=14)(045)

Ю. Б. Кутна

КОРПУС ТВОРІВ РУМЕЙСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ФОЛЬКЛОРУ

У статті зроблено огляд опублікованих творів румейської літератури та фольклору, проаналізовано особливості розвитку румейської літератури за періодами, різні способи письмової фіксації румейської мови; розглянуто жанровий склад румейської літератури та фольклору. Автор привертає увагу до проблеми життєздатності румейської літератури та фольклору в майбутньому.

Ключові слова: *румейська література, румейський фольклор, румейський діалект новогрецької мови/румейська мова, корпус творів, періодизація, жанр.*

Румейська література – це література греків-румеїв України, написана румейським діалектом новогрецької мови (за іншими мовознавцями – румейською мовою). Формування та розвиток румейської літератури відбулися впродовж короткого періоду другої половини ХІХ – початку ХХІ століття. Вона тісно пов'язана з румейською фольклорною традицією, що ввібрала в себе ознаки тих культур, з якими греки-румеї контактували спочатку в Криму (кримсько-татарська), а після переселення 1778 року – в Приазов'ї (українська, російська). **Мета** даної розвідки – окреслити корпус опублікованих творів румейської літератури та фольклору. Реалізація поставленої мети передбачає розв'язання таких **завдань**: аналіз цього корпусу на предмет періодизації та жанрового складу, а також огляд останніх публікацій творів румейських літераторів.

Актуальність нашого дослідження зумовлена необхідністю осмислення основних тенденцій розвитку літературної та фольклорної творчості малої етнічної групи, що має менш ніж сторічну писемну традицію й має протистояти тенденціям згасання проявів національного на тлі уніфікаційних тенденцій глобалізації.

Останнім часом з'являлися поодинокі дослідження, в яких частково висвітлювалася історія розвитку румейської літератури та фольклору, але в цих роботах йшлося або про окремі її періоди, або про окремі жанри. Отже, зробивши огляд наразі опублікованих творів румейської літератури та фольклору, їхнього жанрового складу, ми окреслимо загальні тенденції розвитку румейської словесності, а також зробимо певний внесок у розв'язання питання про особливості розвитку літератури малих народів у новий час.

У монографії К. Балабанова та С. Пахоменка розглянуто літературну творчість греків Приазов'я періоду другої половини ХХ – перших п'яти років ХХІ століття у світлі основних тенденцій національно-культурного та громадського життя зазначеної спільноти [1]. В дослідженні К. Сардарян висвітлено особливості поетичної творчості греків Донецького Приазов'я в контексті української літератури ХХ століття. Ю. Кутна проаналізувала жанр румейської казки щодо її походження та зв'язків із загальногрецькою казковою традицією [6], а також висвітлила особливості румейської перекладної літератури [7]. Цінним бібліографічним джерелом є праця С. Калоєрова, в якій, зокрема, містяться відомості про рідкісні видання творів румейської літератури [3].

На наш погляд, у румейській літературі можна виділити такі періоди:

- 1) друга половина ХІХ століття – 20-ті роки ХХ століття;
- 2) 30-ті роки ХХ століття (до 1937 року);
- 3) 60-ті – 80-ті роки ХХ століття;
- 4) Кінець 80-х років ХХ століття – дотепер.

Перший період є етапом формування румейської літератури, він представлений переважно творчістю народних румейських рапсодів, які були популярні в кінці ХІХ – на початку ХХ століття – Леонтія Хонагбея, Дем'яна Богадиці, а також поетів Христофора Папуша, Василя Шанона, Фросі Зурнаджі та Ілсівет Хараман. Їхні твори передавалися переважно в усно-пісенній формі, оскільки румеї втратили свою писемність ще за кримських часів, до переселення в Приазов'я. За таких умов неоціненним є внесок у справу збереження та популяризації усної літератури румейських греків Кассандри Костан [4; 5]. Дослідниця частково опублікувала твори народних румейських рапсодів після мовних реформ 1926–1928 рр., коли в межах політики коренізації національних меншин України грекам-румем Приазов'я було запропоновано використовувати спрощене фонетичне письмо на основі грецької абетки.

Не маючи писемності до другої половини 20-х років ХХ століття, греки Приазов'я виявляли свої таланти у фольклорі, що є виключно цінним для пізнання їхніх світоглядних настанов, історії, психології тощо. Перші дослідники румейського фольклору К. Костан, а пізніше Т. Чернишова та Е. Хаджинов були його збирачами, вони публікували свої наукові розвідки, наводячи фольклорні твори як ілюстрації до теоретичних положень. Окремі пісні та казки з'являлися на шпальтах грецької газети «Коллективістис» та альманахів «Флогомінітресспитес» та «Неотіта», що виходили в 1930-х роках в м. Маріуполі.

Другий період розвитку румейської літератури пов'язаний з ім'ям Георгія Костоправа, який вважається засновником румейської радянської літератури, та представників літературної групи, яку він очолював. Г. Костоправ походить з

румейського селища Мала Янісоль, робить перші кроки в поезії, послуговуючись російською мовою, а рідною румейською починає писати з 1931 року. За життя поета виходить лише три збірки його віршів. «Та прота вімата» (1933) – перша костоправівська збірка і перша збірка віршів румейською (грецькою) мовою. Друга книжка автора – поема «Леонтій Хонагбей» (1934), третя й остання – поетична збірка «Калімера, зісімо!». Окремі твори Г. Костоправа румейською регулярно з'являються на сторінках маріупольських грецьких газет та альманахів у період 1933–1937 рр. Більшість поезій Г. Костоправа румейською увійшла до збірки, що її підготувало Володарське районне товариство греків до 110-річчя від дня народження видатного земляка (2012). Слід зазначити також, що Г. Костоправ перекладав румейською твори класиків української та російської літератури, розширюючи виражальні можливості рідної мови.

Відомо, що до літературної групи Г. Костоправа входило спочатку дев'ять осіб, а в 1937 році їх було вже більше тридцяти. Молоді поети писали свої твори, переважно поетичні, малоянісольською або сартанською говіркою румейського діалекту й публікувалися на літературних сторінках зазначеної вище газети та альманахів маріупольських греків, а також у дитячому журналі «Піонерос». На жаль, друкована преса тих років майже не збереглася до нашого часу, тому наразі маємо окремі зразки творчості таких поетів цього періоду, як Василь Галла, Олександр Діамантопуло та Данило Теленчі, які виконали переклад на румейську вибраних творів О. С. Пушкіна, що вийшли окремою збіркою перекладів творів російського класика, на новогрецьку та румейську (1937). Наприкінці 1930-х років Г. Костоправа та більшість членів його літературного гуртка було репресовано, і румейський літературний процес перервався.

Третій період румейської літератури розпочинається після реабілітації Г. Костоправа в 1962 році, після чого його твори знов публікуються окремими збірками, але лише в перекладах російською (1963), а згодом і українською мовою (1969). В середовищі грецької інтелігенції пробуджується національна свідомість, румейські літератори звертаються до оригінальних творів Г. Костоправа та знаходять у них натхнення для власної поетичної творчості. Оскільки офіційна радянська політика цього часу не передбачала особливих проявів національно-культурної самобутності з боку творчої інтелігенції, про популяризацію літератури румейською мовою на державному рівні не йшлося, натомість румейські літератори готувати самвидавівські збірки, яких у період з 1964 до 1986 вийшло дванадцять. Першим офіційно виданим зразком румейської літератури цього періоду стала поетична збірка «Ленін живе» (1973), до якої увійшли вірші реабілітованого Г. Костоправа, а також поетів нового часу: Г. Данченка, Л. Кір'якова та А. Шапурми з паралельними перекладами українською мовою відомих поетів: М. Бажана, І. Драча, Д. Демерджі, В. Коротича, Є. Летюка, М. Сингаївського та В. Сосюри. Але на той час публікація такої збірки була скоріш виключенням і стала можливою лише завдяки особистим клопотанням видатного елініста Андрія Білецького [1, с. 41]. Починаючи з цієї збірки, румейські літератори користуються кириличною абеткою. У статті, присвяченій проблемі мови й писемності грецьких діалектів південно-східної частини України, професор А. Білецький запропонував фонологічний алфавіт на основі російської й української графік з додаванням двох грецьких літер $\Delta\delta$ та $\Theta\theta$. Проте цей алфавіт було видозмінено, і в більшості сучасної румейської друкованої літератури замість грецьких літер використовуються відповідно буквсполучення *дь* та *ть*, а графіка переважно російська, без використання українських літер.

Прийняття до лав членів Спілки письменників УРСР румейських поетів Антона Шапурми (1970) та Леонтія Кір'якова (1978) зробило можливим публікацію їхніх

творів, але знов таки, в російських чи українських перекладах. Обидва поети належали до когорти Г. Костоправа й у зазначений період уже мали тривалий досвід літературної творчості й вагомий творчий доробок, який дозволив їм згрупувати навколо себе молодих літераторів, твори яких побачили світ уже в кінці 80-х на початку 90-х років. За умов «легального підпілля» [1, с. 42] вони не мають особливого простору для створення власного творчого методу. В цьому контексті стає зрозумілою активна перекладацька діяльність румейських поетів, що спрямована передусім на збереження та розвиток румейського діалекту новогрецької мови, збагачення ресурсів рідної мови та розвиток її художньо-зображальних можливостей [7, с. 91]. Показово, що десять з дванадцяти рукописних збірок румейської поезії цього періоду складаються з перекладів творів класиків української, російської, грузинської літератури тощо.

Четвертий період в історії румейської літератури пов'язаний з процесами лібералізації суспільно-політичного життя радянської України, що їх принесла перебудова. Першим румейським поетом, якому пощастило видати персональну збірку поетичних творів рідною мовою був Антон Шапурма. Книжка «Кардьяко-м ту Приазовье» («Рідне моє Приазов'я») побачила світ 1986 року, в ній подано попереднє слово А. Білецького, який зазначає, що публікація творів А. Шапурми мовою оригіналу має велике значення для розвитку культури румейської народності на Україні [2, с. 11]. У наступному році виходить виконаний Леонтієм Кір'яковим румейський переклад «Слова про Ігорів похід» – «Лого пас ту Ігор ту стратыю». У 1988 році румейською видано одразу кілька книжок: авторська збірка Л. Кір'якова «Амфора» та впорядкований Л. Кір'яковим перший випуск альманаху «Пирнэшу астру» («Ранкова зірка»). До 2002 року вийшло п'ять випусків альманаху, в яких публікуються зразки фольклорних творів, поезія представників покоління Г. Костоправа, оригінальна творчість нових авторів – Василя Бахтаріса, Доната Патрічі, Дмитра Пенеза, Федора Шебанця, Дмитра Папуша, Григорія Меотіса, Сергія Бикова, Анатолія Нейфельда, Миколи Хороша, Георгія Левченка, Наталі Харакоз та інших, а також румейські переклади. Автор передмови до другого випуску альманаху «Пирнэшу астру», голова Всесоюзного товариства радянських греків, народний депутат СРСР, професор Гавриїл Попов зазначає таке: «Сьогодні ми дбаємо про розквіт національного не для утвердження себе на основі відділення та відособлення, а як спосіб відродити і зберегти щось дуже цінне і для себе, і для всіх» [8, с. 8]. Традиції видання літературного альманаху продовжено в антології художньої літератури греків Приазов'я «Кардьяко логу» («Рідне слово») (2005), до якої ввійшло багато оригінальних творів румейських літераторів. Цікаво також, що всі згадані вище колективні збірки містять також творчість урумських літераторів, і хоча урумська мова неспоріднена з румейською, представники красного письменства від обох етнічних груп маріупольських греків представляють свою творчість єдиним масивом, об'єднану єдиною національною свідомістю її творців і соціокультурними умовами за яких вона створювалася.

Отже, з кінця 1980-х років починається активізація літературного процесу в середовищі румейських літераторів. У цей період вийшло багато збірок з оригінальними творами румейською мовою. Серед них багатий літературний доробок Л. Кір'якова, що включає, крім зазначених вище, такі збірки: «Аріон» («Найкращий») (1992), «Ас ато марея ас та трия ялус» («За три моря») (1993) та двотомник «Калусин» («Доброта») (1997). Вже після смерті А. Шапурми видано збірку його творів «Го палы ирта ст' Сартана» («Я знов прийшов до Сартани») (2006). Д. Патріча опублікував збірки «Азмоньта стратеис» («Незабутні місця») (1992), «Ан иревс хаханьст, ан иревс клапси» («Хоч смійся, хоч плач») (1994), «Дькомту астру» («Моя зірка») (1997), «Пииты ту графи» («Доля поета») (2001). З-під пера В. Бахтаріса вийшли книжки

«Пигадь» («Джерело») (1991) та «Зиси, Бугас!» («Живи, Бугас!») (1997). Д. Папуш – автор збірок «Кардьяко-м уджах» («Рідне вогнище») (1993), «Чир па тун пату» («Слід на землі») (2008); Ф. Шебаніц – «С ксерс та ризис така-с» («Знай своє коріння») (1994) та «Клыюмену утэя» («Плакуча верба») (2001); Г. Левченко – «Σ' δικόμ' τουγκόμοου» («Моєму народові») (2008), «Аспру караві» («Білий корабель») (2009); Г. Меотіс – «Хриси му Меотидья» («Моя золота Меотида») (1996), «Тримонтан» (2001); М. Хорош – «Ялита» («Ялта») (1998); Д. Пенез – «Калка» (1997); Г. Патріча – «О михио» («Заповітне») (1994). А. Балджі опублікував румейською повість «Пикрозарзалудь» («Гіркий абрикос») (1994). До 110-річчя від дня народження Г. Костоправа вийшла збірка творів засновника румейської літератури (2012). Усі зазначені книжки видано з використанням кириличного письма, крім однієї збірки Г. Левченка, в якій він експериментує з грецьким шрифтом.

Серед виданої перекладної румейської літератури цього періоду слід відзначити колективну збірку «Кобзар» (1993) та збірку перекладів Л. Кір'якова «Паныч, нду иксириты сис...» («Якби ви знали, паничі...») (1994).

Як будь-яка молодописемна література, румейська представлена переважно поезією. Аналізуючи жанровий склад оригінальних поетичних творів румейських літераторів та оминаючи увагою твори, присвячені уславленню партії, її керманічів тощо, зазначаємо доволі широке розмаїття: це ліричні твори (переважна більшість поетів), поеми (Л. Кір'яков, А. Шапурма, Д. Пенез), балади (Л. Кір'яков), гуморески та бувальщини (Д. Патріча, Л. Кір'яков, Ф. Шебаніц), частівки (Л. Хонагбей, Д. Богадиця, Г. Костоправ), тости (А. Шапурма), епіграми (Л. Хонагбей), авторські казки (Г. Костоправ, Л. Кір'яков, А. Шапурма, О. Ксенофонта-Петренко), філософська поезія (В. Бахтаріс, Г. Меотіс, Г. Левченко). Румейська проза представлена поодинокими спробами освоєння жанрів оповідання (Л. Кір'яков, Н. Харакоз, Д. Папуш, Г. Меотіс, А. Нейфельд), повісті (А. Балджі), новели (Н. Харакоз), замальовки (Н. Харакоз). Найменше представлена румейська драма (Г. Костоправ, Л. Кір'яков).

Останній період позначений також виходом у світ варіантів друкованих фольклорних творів. Крім альманаху, що містив зразки румейського фольклору в кожному випуску, окремими виданнями виходять румейські народні пісні: «Козмуку пигадь» (1994); казки: «Казки греків Приазов'я» (1993) та «Греческие сказки села Большая Каракуба» (2004); паремії: «Эна шияльда маргаритариа» («Тисяча перлин») (1993). До збірки «Малятам-дошкільнятам» (1996) включено народні пісні, казки, лічилки та загадки. А видана в Греції грецькою абеткою збірка «Та Мариουπολίτικα: τραγούδια, παραμύθια και χοροί των Ελλήνων της Αζοφικής» (1999) містить румейські народні пісні та казки. Укладачі зазначених збірок – Л. Кір'яков, Д. Патріча, Р. Харабадот та О. Ашла проявили себе як справжні подвижники. Втім, попри позитивні зрушення в справі публікації фольклорної спадщини греків-румей, слід констатувати, що більша частина зібраних фольклористами-аматорами записів румейської народнопоетичної творчості лишається невиданою.

Отже, бачимо, що за трохи менший ніж столітній час існування писемної румейської літератури можна виділити два періоди її активного розвитку: 1930-ті роки та 1990-ті – перше десятиліття XXI століття. Попри низку об'єктивних перешкод, таких як діалектна роздрібненість румейської мови, порушення тяглості поколінь румейських письменників внаслідок сталінських репресій, відсутність єдиної думки щодо способу фіксації румейської писемності тощо ця література дотепер демонструвала помітний поступ. Проте життєздатність румейської літератури у новітній час залишається під сумнівом через постійне зменшення кількості носіїв грецької (румейської) мови в

Україні та процеси, що свідчать про занепад самої мови. За цих умов надзвичайно важливою вбачається справа популяризації румейської літератури та фольклору серед приазовських греків-румеїв.

До перспектив подальших розвідок у напрямку дослідження румейської літератури слід віднести вивчення творчості окремих її представників, яку ще не було висвітлено, а також аналіз еволюції засобів художньої виразності в творах румейських літераторів різних часів.

Список використаної літератури

1. Балабанов К. В. Національно-культурне та громадське життя греків України в другій половині ХХ – на початку ХХІ століття / К. В. Балабанов, С. П. Пахоменко. – Маріуполь, 2006. – 260 с.

2. Білецький А. О. Переднє слово / А. О. Білецький // Кардьяколого. Анадылин лафа. Слово рідне: антологія художньої літератури греків Приазов'я: поезія та проза. – Донецьк: Донбас, 2005. – С. 5–11.

3. Калоеров С. Греки Приазовья : Аннотир. библиогр. указ. / С. Калоеров ; Донец. гос.ун-т, Донец. гос. обл. универс. науч. б-ка им. Н. К. Крупской, Приазов. эллинист. центр. – Донецк, 1997. – 196 с.

4. Костан К. З літературної творчості маріупольських греків / К. Костан // Східний світ. – 1928. – № 3–4. – С. 229–247.

5. Костан К. З літератури Маріупільських греків / Зібрав й перекл. К. Костан. – Харків : Рух, 1932. – 165 с.

6. Кутна Ю.Б. Наративні та стилістичні структури в казках греків Приазов'я : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.14 / Ю.Б. Кутна ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 2011. – 20 с.

7. Кутна Ю. Б. Перекладна румейська література / Ю. Б. Кутна // Літературознавчі студії / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2013. – Вип. 39, ч. 2. – С. 86–91.

8. Попов Г. Місце в спільному домі / Г. Попов // Пирнешу астру : стихя, пимата, дъиигмата, хурато, паримия, айнигмата / схиматыстыс Л. Н. Кирьяковс. – Донецк : Донбас, 1989. – С. 6–7.

9. Сардарян К. Г. Поетична творчість греків донецького Приазов'я в контексті української літератури ХХ століття: Монографія / К. Г. Сардарян. – Донецьк : Ноулідж, 2012. – 219 с.

Стаття надійшла до редакції 30.10.2014

Y. B. Kutna

THE CORPUS OF WORKS OF RUMAIIC LITERATURE AND FOLKLORE

The article highlights published works of Rumiic literature whose written tradition only extends back about 100 years, as well as published works of Rumiic folklore. The author distinguishes four periods of Rumiic literature and describes publishing activities of Rumiic writers during each period. The author also dwells upon such issues as different ways of the recording Rumiic Greek dialect implemented during different periods, general sociocultural and political background that shaped Rumiic literature process, generic variety of Rumiic literature. The analyses of the processes of Rumiic literature genesis and development allows the author to point out its brightest periods: the first one is the 1930s and the second one is the period from the late 1980s to the first decade of the 21 century with the

publishing activity to reach its peak in the 1990s. Thus, the richest literary heritage we have in Rumiic is by such writers as G. Kostoprav, A. Shapurma, L. Kyrjakov, D. Patrycha, D. Papush, T. Shebanits, V. Bakxtaris, G. Meotisan and G. Levchenko. The author also emphasizes the role of linguists and literary critics K. Kostan, T. Tchernishova and E. Khadzhinov, who collected Rumiic folklore, as well as Rumiic poets and enthusiasts L. Kyrjakov, O. Xenofontova-Petrenko and D. Patrycha in popularization of the folklore.

The author draws the conclusion that despite unfavorable conditions Rumiic written literature has made progress within less than hundred years of its existence and expresses concerns for its continuity in the circumstances of the decrease of Rumiic-speaking population and decline in Rumiic Greek dialect. Special emphasis is placed on the need for the popularization of Rumiic literature and folklore among Rumei Greeks.

Key words: *Rumiic literature, Rumiic folklore, the Rumiic Greek dialect / Rumeika, corpus of works, periodization, genres.*

УДК 81'42:141.311:112.2

М. О. Марченко

ФОРМУВАННЯ ПОЕТИЧНОЇ ТЕОРІЇ ПРЕДСТАВНИКАМИ ФОРМАЛЬНОЇ ШКОЛИ ТА СТРУКТУРАЛІЗМУ

У статті розглянуті особливості теоретичної парадигми поезики формальної школи та структуралізму, які вплинули на розвиток сучасної філології, зокрема лінгвопоетики, та описані особливості дослідження поетичного мовлення, проблеми дослідження індивідуальності поетичного мовлення на засадах поетичної теорії формальної школи та структуралізму.

Ключові слова: *поетика, лінгвопоетика, поетичне мовлення, мова, поетична творчість, естетична функція, форма, структура.*

Мета цієї статті – аналіз поетичної теорії представників формальної школи та структуралізму, оскільки саме вони заклали підґрунтя для подальшого формування та становлення лінгвопоетики.

Завданням є описати та визначити основні засади поетичної теорії формальної школи та структуралізму, які вплинули на становлення теоретичної парадигми лінгвопоетики.

Актуальність зазначеної теми зумовлена тим, що представники формальної школи та структуралізму здійснили значний вплив на становлення та розвиток сучасної теоретичної парадигми лінгвопоетики. Взагалі філологічні розвідки другої половини ХХ та початку ХХІ ст. у галузі поезики зосереджуються в основному на мерелогічних моделях поетичної теорії попередніх століть [4, с. 3]. Протягом історичного розвитку поезики як галузі філології змінювалися та удосконалювалися методи та підходи у дослідженні поетичного мовлення, формувався термінологічний апарат. Філологи різних поколінь намагалися досягнути в межах філософських та філологічних вчень своєї доби предмет поезики та її місце у парадигмі гуманітарних наук. Поетична теорія першої половини ХХ ст. розвивалась під впливом літератури та мистецтва, художньої свідомості митця та переосмислення людиною дійсності.

Поетична теорія, яка ґрунтувалась на наукових здобутках античної та класичної поезики, була розвинута та удосконалена Р. Бартом, В. В. Виноградовим,

Г. О. Винокуром, В. М. Жирмунським, Я. Мукаржовським, Ю. Н. Тиняновим, Ц. Тодоровим, Б. В. Томашевським, В. Б. Шкловським, Р. Якобсоном та ін. Їхні філологічні дослідження були зосереджені перш за все на формах, засобах організації поетичного мовлення та їхній естетичній функції. Вони базувалися на взаємопов'язаних та взаємозумовлених явищах: мистецтві, поезії та мові – тобто слові.

Переосмислюючи поетичну теорію античності, представники формальної школи розуміли поезію не як продукт наслідування [1, с. 646–649], а як вид мистецтва [13, с. 25]. Матеріал поезії та мистецтва вже ототожнювався з мовою (словом) [13, с. 22, 28; 7, с. 51], який реалізується у письмовому пам'ятнику та оживає у літературі [7, с. 69]. Література вважалася як самоцінне фіксоване мовлення [26, с. 23] та вид мовної діяльності людини [26, с. 22]. Такий підхід до поетичних явищ зумовив об'єднання теоретичних парадигм двох наук, які навіть не мають принципових відмінностей [8, с. 59], а саме лінгвістики (науки про мову) та поетики (науки, яка вивчає поезію як словесне мистецтво [26, с. 22]) [13, с. 15, 22; 23, с. 22]. На думку представників формальної школи, лінгвістичні методи дослідження словесної тканини твору [5, с. 252] у галузі поетики перехрещуються з літературознавчими і збагачують їх [6, с. 186]. Таким чином в основу поетики була покладена класифікація фактів мови, яку дає лінгвістика, а кожній науці про мову мав відповідати особливий розділ теоретичної поетики [13, с. 28–29]. Оскільки усвідомлювалася первинність форми [13, с. 17], то у цей час теоретично вивчалися та систематично описувалися «формальні» елементи поезії [13, с. 18].

Саме формальна сторона організації поетичного мовлення стала об'єктом дослідження поетики (теорії словесності, або літератури [26, с. 22]), яка розумілась як наука про форми, види та засоби організації творів словесно-художньої творчості [6, с. 184], яка досліджує закони, правила формування та побудови різних типів словесно-художніх структур в різні епохи у зв'язку з еволюцією літературних жанрів, стилів [6, с. 206] та вивчає засоби будови літературного твору, конструкції художніх творів, прийомів (засоби комбінування словесного матеріалу в художні єдності) [26, с. 25].

Таке розуміння поетики було зумовлено тим, що вивчення поезії, як мистецтва вимагало визначення матеріалу та тих прийомів, за допомогою яких з цього матеріалу створюється художній твір [13, с. 18]. Тема поетичного твору втілюється у слові та підпорядковується тим самим законам художньої побудови, як і поетичне слово [13, с. 27]. Саме поетика розглядає факти загальної лінгвістики у спеціальному художньому застосуванні [13, с. 30–31]. Тому завдання поетики полягає у вивченні історичних закономірностей формування різних типів словесно-художніх структур як цілісних естетичних єдностей [6, с. 206].

З цього витікає, що поезія як мистецтво [13, с. 25] побудована за художніми принципами, її елементи естетично організовані, мають певний художній зміст, підкорюються загальному художньому завданню [13, с. 25]. А поетичне мовлення розглядається як висловлювання з настановою на виразність [28, с. 148] та є мовно-естетичною категорією, з якою пов'язані уявлення про красу, прекрасне, добірність словесної форми художнього твору та досконалість його ідейного зображення [12, с. 95]. Таким чином акцентується увага на домінуючій естетичній функції поетичного тексту [27, с. 10], естетичній вмотивованості художнього твору [9, с. 212] та на дослідженні художньої функції прийомів [26, с. 26]. Окрім первинної естетичної функції поетичного мовлення визначаються також прагматична та емотивна функції поетичного слова, яке повинне викликати у реципієнта образи – уявлення, почуття – емоції, відвернені думки та навіть вольові прагнення й оцінки [13, с. 22].

Однак слід зазначити, що представники формального методу вбачали предметом дослідження лише форми, прийоми, засоби організації поетичного мовлення та їх естетичну функцію, тому процеси творчості та особливості індивідуальної творчості не були об'єктом досліджень. Об'єктом поезики виступала художня література [26, с. 22]. Так, були описані лише художні прийоми твору, поета та епохи в історичному, порівняльному, систематичному плані [13, 18], а на перший план виходила естетична функція мови, як засіб поетичної комунікації. Завдання теоретичної поезики полягало у поясненні художнього значення поетичних прийомів та їх естетичної функції [13, с. 27].

При такому теоретичному підході літературні явища піддавались узагальненню, а тому розглядалися не в індивідуальності, а як результат вживання загальних законів побудови літературних творів. Головним принципом при описі та класифікації явищ, які вивчалися [26, с. 25–26], було функціональне вивчення літературного прийому в поезії. Актуальності набували дослідження стилю лише окремого твору [11, с. 211], який має свою поезику і є індивідуальним [11, с. 351]. Посилаючись лише на індивідуальність поезики твору, мовна особистість лишалась поза увагою, оскільки співвідношення загального та індивідуального є одним із складних питань у вивченні природи художніх принципів [11, с. 351]. Теза про те, що в філологічних працях з питань поезики не повинні змішуватися прийоми мистецтва як форми з переживаннями поета та ідеями його сучасників як змісту літературного твору [13, с. 18], заперечує існування певної картини світу мовної особистості у поетичному творі.

Приймаючи цей факт до уваги, слід наголосити на проблемі співвіднесеності мови та стилю письменника [7, с. 34]. Взагалі питання про індивідуальний стиль складає межу між лінгвістикою й іншими науками, які зацікавлені у даних мови [7, с. 62]. Мова письменника не є об'єктом дослідження поезики – це проблема лінгвістики [7, с. 50], до якої належить також вивчення особливостей художнього мовлення, бо саме лінгвістика вивчає мовлення людини в усіх її проявах [26, с. 29]. Проблема індивідуального стилю («стилю письменника») не входить в коло основних тем та завдань поезики [6, с. 198–199] формальної школи. Індивідуальний стиль цікавить поезику лише своїми типовими якостями та типологічними особливостями [6, с. 199].

Саме у цей час спостерігається певний філологічний науковий полілог, оскільки поетична творчість та поетичне мовлення викликали зацікавленість не тільки у представників формального методу, а й структуралістів. Поетична теорія формальної школи та структуралізму має певні відповідності щодо розуміння поетичних явищ. Поезика структуралізму, як і поезика формальної школи, підкреслює домінування естетичної функції поетичного тексту та передбачає лінгвістичні методи та підходи у дослідженні поетичної функції вербальних повідомлень в цілому та поезії зокрема [29, с. 81].

Незважаючи на певну відповідність поглядів зі своїми попередниками, представники структуралізму зробили значний внесок у розвиток поетичної теорії та вплинули значною мірою на її становлення та осмислення, вони змінили підходи до її вивчення. Так, під естетичною або поетичною функцією мається на увазі спрямованість на повідомлення заради нього самого [30, с. 202]. А поезика, яка займається дослідженням поетичного твору крізь призму мови та вивчає домінуючу для поезії функцію, є відправним пунктом у дослідженні поетичних текстів, що не виключає можливості їхнього дослідження з фактичного, психологічного або психоаналітичного, а також соціологічного боку [29, с. 81]. Однак спеціалісти з цих дисциплін не повинні забувати, що всі функції твору підпорядковані домінуючій функції, будь-який дослідник повинен в першу чергу розуміти, що перед ним поетична тканина

поетичного тексту [29, с. 81]. Хоча і вказується, що поетична функція є центральною, визначальною функцією словесного мистецтва, проте звертається увага й на те, що вона не єдина для нього [30, с. 202].

Так, сприймаючи структуралізм як засіб мислення [2, с. 253], поетика ототожнювалася з мисленням [2, с. 259]. Поезія визначалась не як прийоми, а як пізнання взагалі та пізнання світу зокрема, комунікація, побудова людської особистості під час пізнання та комунікації [17, с. 131].

Через це під поетикою цієї доби розуміється мистецтво вже не як поетична творчість, а як діяльність, яка є упорядкованою послідовністю певного числа розумових операцій та відтворює об'єкт для виявлення правил його функціонування [2, с. 254–255]. Первинне завдання поетики структуралізму полягає у розумінні природи породження змісту [2, с. 259] та пізнанні закономірностей, які зумовлюють появу творів [25, с. 41]. Предметом лінгвіста є «літературність», тобто перетворення мовлення в поетичний твір та система прийомів, завдяки яким це перетворення здійснюється [29, с. 81].

Ключовим поняттям для поетики цієї доби стає структура, тобто мова [2, с. 253], яка розуміється як спрямоване, зацікавлене відображення предмета [2, с. 255]. Однак об'єктом структурної поетики вважається не безліч емпіричних фактів [25, с. 45], мається на увазі літературний твір, який є лише ознакою структурності [18, с. 13], а літературний текст, як своєрідність особливого типу висловлювань [25, с. 41] та абстрактна структура (література) [25, с. 45], бо саме література дає можливість дослідити закони породження змісту [25, с. 41].

Оскільки матеріалом літератури та поезії вважалася мова [20, с. 31–34; 18, с. 18], то в основу дослідження поетичної структури були покладені лінгвістичні методи та підходи. Так, були виділені наступні лінгвістичні рівні поетичного твору: фонема, морфема, лексика, словосполучення, речення та надфразові єдності [18, с. 19]. Через те, що поетика є естетикою та теорією поетичного мистецтва, її основне завдання полягає в висвітленні саме поетичної структури [20, с. 31–34], підкреслюючи таким чином залежність словесної структури повідомлення від пануючої функції [30, с. 198]. Тому, говорячи про поетику текстової (структурно-композиційної, образної тощо) організації мовного твору, не можна лишити осторонь організацію на власне мовному рівні з його лексико-семантичною, фонетичною, морфологічною, синтаксичною системами [19, с. 36]. Отже, вивчення поетики твору неможливе без дослідження лінгвістичних рівнів художнього тексту [31, с. 19; 22, с. 5], [10, с. 77].

При вирішенні питання про індивідуальність поетичної творчості структурна поетика взагалі відокремила мову від мовної особистості (автора), що унеможливило та заперечувало індивідуальність поетичної творчості, бо акцентувалась увага лише на тому, що дійсність наслідує мистецтву, а мистецтво має певні закони та наслідує також чомусь [2, с. 389].

Окрім цього ототожнювалася література з письмом [2, с. 390], а, відповідно до положень поетичної теорії структуралізму, письмо дозволяє показати як діє сама мова, а не мовна особистість [2, с. 385–386]. Письмо, в свою чергу, сприймалось як знеособлена діяльність [2, с. 385], бо говорить не автор, а мова [2, с. 385]. Як наслідок, творцем є людина без історії, біографії та психології та не несе в собі пристрасті, настрої, почуття або враження, тобто читач, який творить письмовий текст [2, с. 390], або скриптор, той хто пише [2, с. 387], який має лише неосяжний словник, з якого він черпає своє письмо, не зупиняючись [2, с. 389]. Отже, творцем є той, хто породжує текст [2, с. 387], а саме читач або письменник. В цьому випадку читач та письменник ототожнюються і сприймаються як ті, що породжують зміст.

Розуміння творчої діяльності лише як процесу творення змісту [2, с. 390] спричиняє нівелювання адресанта та реципієнта. Структуральна людина, мається на увазі та, що породжує текст, відрізняється лише засобами, якими вона переживає структуру [2, с. 254]. Зацікавленість викликають тільки процеси творення змісту, а не засоби осмислення людиною дійсності, хоча описуються когнітивні процеси осмислення дійсності: членування та відтворення, підчас яких виникає проміжне явище – «інтелегібельність» [2, с. 256], а саме думка.

Як бачимо, структуралісти знову звернулися до проблем античної філології, а саме, до наслідування та підтримали думку формальної школи про первинність естетичної функції поетичного мовлення, яка впливає на процес творення змісту. Однак основним завданням поезики цієї доби є розкриття процесів породження змісту, тобто мислення. Тому адресант та реципієнт розуміються як творець змісту, а творець розглядається як інструмент пізнання процесів творення змісту. Це, в свою чергу, призвело до того, що мова досліджувалася представниками структурної поезики відокремлено від мовної особистості як творця мови. Однак теоретичне осмислення поетичних явищ з настановою на проблеми породження змісту зумовило появу лінгвокогнітивних підходів у дослідженні поетичної творчості та поетичного мовлення.

Також великим здобутком поетичної теорії цієї доби є усвідомлення того, що дослідження мови художнього твору – складне, трудомістке завдання, оскільки мова виступає як форма словесного мистецтва, як складова цілісності словесно-художньої єдності. У художньому творі всі елементи взаємодіють, а розбирати за частинами те, що існує тільки в єдності, цілісності, взаємодії важко [15, с. 90].

Значним досягненням поезики є її розуміння того, що художній твір є свосередна творча лабораторія, де проходить відбір та літературна обробка різних засобів спілкування, де відбувається становлення літературної норми та має місце освоєння усіх життєво здатних засобів літературно-писемного та народно розмовного мовлення [24, с. 13].

Отже, поетична мова або поетичне мислення це феномен, який лежить на межі літератури, критики, філософії, лінгвістики та культурології [14, с. 211]. Тому поезика стає сферою притягання творчих інтересів як літературознавців, так і лінгвістів; не випадково в художньому тексті, який є одним і тим самим об'єктом дослідження для літературознавців і лінгвістів, вони знаходять різні предмети дослідження [19, с. 34]. Взагалі синтез лінгвістичних та літературознавчих методів і досліджень художнього мовлення є кроком уперед для обох наук та великим досягненням сучасної лінгвопоетики, яка таким чином дозволяє нам розглянути художній текст з усіх можливих ракурсів і проникнути в його глибинні та приховані надра [16, с. 20]. «Саме взаємозв'язок літературознавчих та лінгвістичних методів при дослідженні художнього твору допомагає усвідомити «техніку поета» (термін М. М. Бахтіна [3, с. 298–299]) та за її допомогою вийти на інший новий рівень розуміння художнього тексту, що безпосередньо пов'язаний зі світобаченням автора, його картиною світу» [21, с. 40]. А враховуючи сучасні тенденції розвитку філологічних наук, саме антропоцентричний підхід у дослідженнях поетичного мовлення є на сьогодні пріоритетним.

Список використаної літератури

1. Аристотель. Поэтика. Т. 4 / Аристотель ; [пер. с древнегреч. ; А. И. Доватура]. – М. : Мысль, 1984. – 830 с.
2. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Р. Барт; [пер. с фр. Г. К. Косикова]. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.
3. Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности / М. М. Бахтин // М. М. Бахтин. Работы 20-х годов. – К. : Next, 1994. – С. 69–255.

4. Белехова Л. І. Глосарій з когнітивної поетики: Науково-методичний посібник / Л. І. Белехова – Херсон : Айлант, 2004. – 124 с.
5. Виноградов В. В. О языке художественной литературы / В. В. Виноградов. – М. : Гослитиздат, 1959. – 654 с.
6. Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика / В. В. Виноградов – М. : Изд-во Академии наук СССР, 1963. – 255 с.
7. Винокур Г. О. О языке художественной литературы / Г. О. Винокур. – М. : ВШ, 1991. – 448 с.
8. Винокур Г. О. Филологические исследования / Г. О. Винокур. – М. : Наука, 1990. – 452 с.
9. Воробйова О. П. (40) Когнітивна поетика в Потебнянській ретроспективі / О. П. Воробйова // Мовознавство. – 2005. – №6. – С. 18–25.
10. Галич О. Теорія літератури / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв. – К. : Либідь, 2001. – 488 с.
11. Гей Н. К. Художественность литературы. Поэтика. Стиль / Н. К. Гей. – М. : Наука, 1975. – 470 с.
12. Ефимов А. И. Образная речь художественного произведения / А. И. Ефимов // Вопросы литературы. – 1959. – № 8. – С. 91–108.
13. Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика / В. М. Жирмунский – Л. : Наука, 1977. – 404 с.
14. Ильин И. П. Постмодернизм. Словарь терминов / И. П. Ильин. – М. : ИНИОН РАН, 2001. – 384 с.
15. Индивидуальный художественный стиль и его исследования / [под общей ред. В. А. Кухаренко]. – К., Одесса : Вища школа, 1980. – 166 с.
16. Каратаєва Г. М. Текстовий концепт подорож у французькій постмодерністській прозі (на матеріалі творів Ле Клезію): дис. ... кандидата філол. наук : 10.02.05 / Каратаєва Ганна Михайлівна. – К., 2008. – 298 с.
17. Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство, 1996. – 846 с.
18. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха / Ю. М. Лотман – Л. : Просвещение, 1972. – 271 с.
19. Мойсієнко А. К. Поетика слова і світу / А. К. Мойсієнко // Мовознавство. – 2008. – № 4–5. – С. 32–39.
20. Мукаржовский Я. Структуральная поэтика / Я. Мукаржовский – М., 1996. – 480 с.
21. Ноздрин Л. А. О категориальном статусе некоторых лингвистических явлений / Л. А. Ноздрин // Вестник ВГУ. Серия лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2001. – № 2. – С. 39–46.
22. Пономарів О. Д. Стилїстика сучасної української мови / О. Д. Пономарів – К. : Либідь, 1993. – 248 с.
23. Потебня А. А. Теоретическая поэтика / А. А. Потебня. – М. : ВШ, 1990. – 344 с.
24. Структура и функционирование поэтического текста. Очерки лингвистической поэтики / [ответств. редактор док. филол. н. А. Н. Кожин]. – М. : Наука, 1985. – 221 с.
25. Тодоров Ц. Поэтика / Ц. Тодоров // Структурализм: «за» и «против». – М. : Прогресс, 1975. – С. 37–113.
26. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика / Б. В. Томашевский – М. : Аспект Пресс, 2001. – 334 с.

27. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов – М.: Наука, 1977. – 575 с.

28. Шкловский В. Б. О теории прозы / В. Б. Шкловский. – М.: Советский писатель, 1983. – 384 с.

29. Якобсон Р. Избранные работы / Р. Якобсон. – М.: Прогресс, 1985. – 455 с.

30. Якобсон Р. Работы по поэтике / Р. Якобсон. – М.: Прогресс, 1987. – 464 с.

31. Götze L., Hess-Lüttich, Ernest W. B. Grammatik der deutschen Sprache / L. Götze, Hess-Lüttich, W. B. Ernest. – München: Bertelsmann Lexikon Verlag, 1999. – 702 S.

Стаття надійшла до редакції 31.10.2014

М. О. Marchenko

THE FORMATION OF THE POETIC THEORY OF THE REPRESENTATIVES OF THE FORMAL SCHOOL AND STRUCTURALISM

The article deals with the peculiarities of the formation of the poetic theory of the representatives of the formal school and structuralism which have influenced on the development of the modern philology, namely linguopoetics. The peculiarities of research of poetic texts and the problems of the investigation of individuality within them based upon the formal school and structuralism have been regarded. The poetic theory in the first half of the XX th century developed under the influence of literature, art and artistic consciousness has been considered.

The representatives of the formal school and structuralism defined the aesthetic function of the poetic texts as a primary one. They focused on the necessity to research poetical texts on basis both linguistic and literary science. The emphasis is given to the aesthetic function of language and indicates cognitive methods of poetic research.

Key words: poetics, linguopoetics, poetical text, language, poetical art, aesthetic function, form, structure.

УДК 821.161.2-2"19" (045)

І. В. Мельничук, М. М. Хорошков

РЕЦЕПЦІЇ ІБСЕНІВСЬКОЇ ДРАМИ-ДИСКУСІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ АСПЕКТ

У статті проаналізовані п'єси Любові Яновської початку ХХ ст. «Без віри», «Людське щастя», «Noli me tangere», «Огненний змії» крізь призму жанрово-стильових особливостей. Основна увага авторів статті зосереджена на осмисленні започаткованих Г. Ібсеном елементів модерної естетики, новітніх прийомів і засобів організації драматичного дійства та їх рецепції у драмах української письменниці. Автори статті виокремлюють основні ознаки драм Любові Яновської: мелодраматизм, модерний інтелектуалізм, тяжіння до творення драми-дискусії, філософський характер проблематики, зосередженість на показі конфлікту світогляду, засадничих принципів етики й моралі тощо. З цієї точки зору драми письменниці були складовою модерного дискурсу української літератури початку минулого століття.

Ключові слова: драма, мелодрама, драма-дискусія, Ібсенівський театр, модернізм, модерна драма.

Українська модерна драма початку ХХ ст., представлена насамперед творчістю

В. Винниченка, Олександра Олеся, Лесі Українки, С. Черкасенка, відзначається творенням нової драматичної стилістики, пошуком адекватних новій мистецькій добі методів організації драматичного дійства, жанрових форм і стильових прийомів. Помітне місце у вельми неоднорідному й різновекторному в плані художніх шукань літературному дискурсі епохи *fin de siècle* посідає драматична спадщина Любові Яновської. Прочитання її п'єс (особливо драм «Без віри», «Людське щастя», «Noli me tangere» та «Огнений змій») засвідчує тяжіння до творення інтелектуальної драми-дискусії (започаткованої Г. Ібсеном) і драми ідей, до синтезу прийомів, властивих різним жанровим формам (передовсім драми і мелодрами), формування парадигми образності, відмінної від реалістичної. Характер драматургії авторки дозволяє констатувати факт органічної «включеності» її драматичних текстів не лише в контекст вітчизняної модерної драматургії, але й у сферу західноєвропейських мистецьких пошуків та експериментів. Відтак **метою** статті є літературознавче прочитання драм Любові Яновської, покликане сприяти глибшому розумінню міжкультурних взаємозв'язків і взаємовпливів, виробленню цілісного уявлення про естетику українського й західноєвропейського модернізму. Це актуалізує відповідні **завдання**: осмислити п'єси авторки «Без віри», «Людське щастя», «Noli me tangere» та «Огнений змій» крізь призму естетики і поетики модерної драматургії, окреслити місце драматичних творів Любові Яновської в контексті українського сценічного мистецтва рубежу XIX – XX віків.

Аналіз останніх досліджень і публікацій, присвячених корпусу драматичних текстів Любові Яновської, дозволяє констатувати певний прогрес у дослідженні як драматургії рубежу XIX – XX віків в цілому, так і творчості письменниці зокрема. Так, з-поміж ґрунтовних студій останніх років варто виокремити дисертаційні праці Карини Жукової «Поетика української мелодрами кінця XIX – початку XX ст. (за творами Л. Яновської, І. Тогобочного)» (піднімаються питання жанрових особливостей драматичних творів письменниці, їх проблематики та поетики), Алли Захарченко «Ідейно-художні шукання в українській драматургії кінця XIX – початку XX ст. (проблематика, жанри, характери)» (п'єси Любові Яновської схарактеризовано в загальному контексті драматургії доби з її художніми тенденціями та пошуками), Інни Приймак «Творчість Любові Яновської в літературному процесі кінця XIX – початку XX ст.» (тут художня практика письменниці окреслена у взаємозв'язках з естетичними, етичними, світоглядно-філософськими та літературно-мистецькими реаліями свого часу), Любові Томчук «Феномен жіночого письменства в українській літературі кінця XIX та початку XX ст.» (з-поміж іншого тут заторкнуті гендерні аспекти творчості Яновської, особливості жіночої ідентифікації в сфері літературної діяльності). Окрім того, маємо безліч літературознавчих розвідок і статей, в яких так чи інакше піднімаються різні аспекти драматургії авторки: проблемно-тематичний та ідейний спектр п'єс, поетикальні особливості і жанрові параметри творів, їх естетичні та етичні парадигми, світоглядно-філософська основа, місце драматичних текстів Яновської в мистецькому процесі доби тощо. Однак синтетичний характер драматургії письменниці, що зумовлюється в першу чергу специфікою епохи українського модернізму, дозволяє віднаходити нові грані її творчості, альтернативні варіанти прочитання та потлумачення п'єс, що й засвідчує стаття.

Прочитання п'єс Любові Яновської «Без віри» (1907), «Людське щастя» (1909), «Noli me tangere» (1910) та «Огнений змій» (1914) дозволяє констатувати, що в основі структури цих творів лежить виразна мелодраматична інтрига з характерними мотивами любові, зради, підступності, помсти, смерті, з виразними колізіями таємної змови, викрадених листів тощо. Але пройнятий витонченим психологічним

нюансуванням натуралістичної житейської достовірності (любовно-побутові конфлікти й ситуації), цей мелодраматизм підноситься до модерного мистецького інтелектуалізму, до художнього осягнення філософських проблем. Таким чином, мелодраматизм та інтелектуалізм у художній практиці авторки постають двоєдиною рамкою складної художньої системи п'єс, найбільш оптимальним жанровим визначенням яких видається саме таке – інтелектуальна мелодрама.

Стосовно впливів Ібсенівського театру, то вбачаємо їх, насамперед, у використанні нового «технічного прийому», впроваджуваного Г. Ібсенем, починаючи з «Лялькового будинку», і який став невід'ємною складовою сучасної драми взагалі. Саме «Ляльковий будинок» заклав фундамент «нової драми». Як стверджував Б. Шоу у своїй книзі «Квінтесенція ібсенізму», він завоював Європу і став школою драматичного мистецтва. Максимально використовував прийом дискусії і сам Б. Шоу, спостерігаємо його використання в творах жанру інтелектуальної мелодрами Л. Яновської.

П'єса Любові Яновської «Без віри» (1907) має декілька рецептивних рівнів. На сюжетному рівні маємо банальний любовний трикутник: немолодий суворий чоловік, порівняно молода, чесна і лагідна жінка та палкий спокусник. Після довгих вагань жінка погоджується на пропозицію закоханого у неї молодика, і згодом, зраджена і зганьблена чоловіком, кінчає життя самогубством. Однак письменниця ускладнює сюжет на рівні психологічному: Марія Дмитрівна поступається молодому спокуснику Леву задля реалізації його творчого звершення – створити небувале за художньою силою полотно, картину його життя. Тільки у Марії Дмитрівні бачить він ідеал краси, жінку, здатну втілити символ життя. Зраджена і обдурена жінка ріже полотно – символ її падіння, і заколюється кинджалом.

На рівні ж символічному через цей трикутник піддаються прочитанню кілька філософсько-психологічних принципів, поставлених в основу свідомості людської особистості. Найперше слід звернути увагу на певну архетипність образів. Так, зокрема, чоловік Марії Дмитрівни, Степан Андрійович, являє собою втілення «камінного принципу» Командора з відомої європейської легенди про Дон Жуана, найяскравіше втіленого Лесею Українкою у драмі «Камінний господар». «Камінність» ця символізує закам'янілість духовних орієнтацій та підтримання старих консервативних форм, різко ворожих будь-яким формам вияву волі. Степан Андрійович виступає у творі як такий собі «чорний крук», він – гробар всього світлого, радісного, життєстверджуючого, всього, що наділене енергією життя. Тому і ненавидить він чорною ненавистю Наталку, молоденьку родичку своєї дружини. Його дратує сміх дівчини, її веселощі, а найбільше те, що у Наталку закохався його молодший брат Микола. Степан – черствий, байдужий до усього людського деспот; для близьких та рідних він – справжній тиран, що несе біль і страждання: «Мало я йому корився? Мало я йому вибачав? Од семи до дванадцяти років не випускав він мене з своїх пазурів. Він знівечив тринадцять років, тринадцять найкращих років мого життя. Тринадцять років я вислухав од його поради, які вернули всю мою душу; тринадцять років я знищував у собі всяку іскру співчуття до людей. Ще не бачивши життя, я вже поклав, що жити не варто, і коли б не Марія Дмитрівна та не її теплі ласки, я б застрелився, ще гімназистом буди» [3, с. 287].

У будь-яких, навіть найкращих порухах душі людської, у найневинніших людських вчинках, бачить він лише розпусту, підступність, холодний розрахунок, тому Наталка для нього лише спритна інтриганка, авантюристка, яка хоче вискочити заміж за Миколу, а сам Микола наївний простака, якого може легко обдурити будь-яка «спідниця». Степан – людина «без віри», свою віру в людство він втратив колись на життєвому шляху, і це зробило його моральною потворою: «Брат мій сліпий маніяк;

через те, що колись хтось скривдив його, він не соромиться закидати тепер грязюкою безневинних людей... Це погана, цілком погана людина; це шашіль, це кріт, це – та *кам'яна скеля* (курсив наш – *I. М., М. Х.*), об яку розбиваються людське щастя та життя» [3, с. 286].

Оселя Командора-Степана характеризується персонажами п'єси як льох, домовина, склеп, який висмоктує волю до життя. Так, марніє і в'яне Марія Дмитрівна, затероризована чоловіковим деспотизмом, вона не сміє зробити зайвий крок; усі її почування скуті кригою покори і зневіри у людському щасті. Перебування поряд із Степаном зробили і її людиною «без віри», без віри у людство. Для неї оте «без віри» – захисний механізм: не вір нікому, то й не будеш одуреною, – за таким принципом живе вона останні декілька років: «Ніякий Іван, Максим не дурили мене і ніхто ніколи не одурив мене, але ж тільки через те й не одурили, що я не вірила нікому... Я не вірю нікому. Колись я вірила в Бога, тепер же... тепер я не знаю... я боюся допитувати себе, людям же я не вірю, нікому не вірю. Але коли б ти знала, Наталочко, як тяжко жити без віри! Якою самотною, безпомічною, немічною почуваєш себе! Я боюся вірити, бо боюся, щоб хто-небудь не посміявся з моєї віри, але потреба вірити не вмерла і іноді охоплює з такою силою, що, здається, півжиття віддала б, аби так вірити кому-небудь, як вірилось колись всім казкам бабусі» [3, с. 273]. Стосунки з чоловіком давно перетворилися у намагання протистояти процесам *окам'яніння*, що підбираються до душі героїні. Немає кохання – одна крижана пустеля, немає довіри, немає поваги, залишилося лише почуття обов'язку, яке створює бар'єр між молодою жінкою і зовнішнім світом.

Марія – архетип королівни, зачарованої, замкненої у *кам'яній скелі*, що чекає на визволителя. Проте, як і до кожної королівни, до неї з'являється визволитель. Дон Жуан – «лицар волі» – художник Лев Григорович. Через цей образ піддається прочитанню дискурс філософських ідей, знакових для кінця XIX – початку XX століття, і таких, що здійснили величезний вплив на європейський літературний процес та знайшли яскраве відображення у творчості українських письменників. Такими, зокрема, слід вважати дискурс ідей філософського вчення Ф. Ніцше як одного з перших бунтівників проти гніту загальноприйнятої моралі. Висміюючи мораль рабів, він протиставляв їй аристократичний ідеал внутрішньо благородної, духовно вільної особистості, яка знає свою вищу цінність і має право на все, не визнаючи над собою ніякого суду і закону. Таким, безперечно, вважає себе і Лев Григорович: «Зла воля», «добра воля!» Жандарми над волею!! Хотів би я бачити того Вагнера, якому скорилася б воля моя» [3, с. 273].

Як відзначав Ф. Ніцше, відсторонено-моральне нормування життя веде до розподілу його на дві частини – інтимну та офіційну. Людина вчиться приховувати від себе темноту, непевність і слабкість своєї справжньої істоти. У Ф. Ніцше буття і світ виправдані мистецтвом, воно ж і є метою, і сенсом життя. Любов до «привидів», якими філософ вважає красу, справедливість і под., є потребою більш інстинктивною, ніж будь-які моральні приписи. Його моральний закон – вимога турбуватися про найкращі, найважливіші і найсвятіші інтереси власного «я», формула такого морального права – «я хочу і вимагаю для себе, і повинен вимагати». Для героя п'єси мистецтво є найважливішим, це основа з основ, сенс його буття. Мистецтво – той ідол, якому він здатен принести у жертву будь-що і будь-кого, не зупиниться він навіть перед необхідністю жертвувати людським щастям та життям, навіть якщо це щастя та життя його «мистецького ідеалу». Лев – художник талановитий, визнаний, з іменем, його знають і цінують, нетерпляче очікують на появу його нових картин. Не раз через персонажів п'єси авторка подає думку, що геніальному митцеві багато прощається,

суспільство дивиться на нього як на жерця невідомого могутнього бога, ім'я якому мистецтво.

«Wille zur Macht» – прагнення до влади – основне з життєвонеобхідних людських поривань; «надлюдина» – перш за все могутня і пануюча над навколишнім світом особистість. Домінування тут – духовний вплив, влада над людьми, яка досягається завдяки силі непересічних духовних якостей. Ніцше розрізняє нице властолюбство «дрібних людців» і властолюбство, яке приходить до чистих і самотніх, до самодостатніх вершин. Воно означає, що «високе» хоче спуститися до влади. Це устремління до розширення духовної сфери своєї особистості, до такого впливу на людей, на яке здатні тільки сильні духом.

«Знать» та «чернь» у вченні Ніцше – моральні категорії. «Чернь» – це всі маленькі, добродішні, сіренькі люди, які не знають нічого вищого за можливість «скромно обійняти своє маленьке щастя і скромно позирати на нове маленьке щастя». «Знать» Заратустри – обранці зовсім іншого роду. Знать – це герої, «вищі люди», які «подібно до сокола, що парує в небі, озирається вниз на колотнечу сірих маленьких хвиль, і воля, і душа» і прагнуть сягнути образу надлюдини, предтечами якої вони є на землі. «Аристократія» для Ніцше – панування кращих, а аристократичний устрій – форма життя, яка дає простір для духовного розвитку і розширення особистостей багатих і сильних духом та для духовного впливу і панування їх над натовпом.

Лев Григорович, безперечно, не позбавлений впливу на оточуючих через свої непересічні духовні якості. Але ця непересічність породжує в ньому гординю, відчуття вищості над загалом, презирство до тих, кого він вважає нижчими за себе. Є у ньому щось від істоти демонічної: «Уявіть собі, такий безбожник... Вскочив при самому кінці одправи і, як той демон, понісся до неї» [3, с. 275]. Цей «лицар волі», як і «камінний» Степан Андрійович, позбавлений *віри* в кращі якості людської особистості, в перемогу усього світлого і прекрасного в людині. З неперевершеним цинізмом демонструє він цю зневіру на своєму полотні: «Тут жінка – символ життя – балансує на гострому шпилі серед болота. З болота повилазили, як бачите, жаби, гадюки, всяка болотяна нечисть: павук розп'яв над головою її павутиння, хробак точить серце, одно слово, цілий легіон незадоволених, приголомшених бажань, пристрастей... А тут же поруч, тільки раз ступити, широкий простір, безкрайний простір краси і волі... Ні, цій моїй жінці не дає доступити до вівця... Вівця – символ дурного розуму, полохливої вдачі та інстинкту отари – йти туди, куди веде цап» [3, с. 294–295]. Не велич людського духу бачить він у тих, хто кладе голову у боротьбі за ідею, за людські права, а лише засліпленість гаслами у гонитві за химерами. Своїм мистецтвом він зневажає людську особистість, позбавляючи його найголовнішого – гуманістичних тенденцій. Проте йому видається, що своєю творчістю відкриває він шлях до країни краси, волі і правди. Саме це виявилось фатальним у його змаганні за прихильність Марії Дмитрівни: «Довірся, Марусе, мені! Одвернися ти од землі – я поведу тебе в країну, де панує сама краса та воля... Де краса – там і правда, Марусе. Ти бачиш, як люди навколо тебе змагаються за правду, але вони ніколи не побачать її, бо правда тільки там, де є дійсна воля, краса, а волі вони бояться, – краси не розуміють... не покладайся на них, не вір їм; вір тільки мені, Марусе...» [3, с. 298]. Він прагне вирвати Марію з «закам'янілостей» світських умовностей і облудної моралі. Вона повинна стати вільною, незалежною, самостійною, звільнитися від кайданів чужої волі, переступити через свої страхи та слабкості, тобто торувати шлях до вершин, до ідеалу – «надлюдини». Марія ж робить це заради *віри*: «Я хочу вірити! О, як я хочу вірити! Я хочу вірити, що справді можливе інше життя, я хочу вірити, що люди нарешті, скинуть з себе пута хитрощів, обману – будуть щасливі всі» [3, с. 298]. Проте, закінчивши конкурсну роботу, художник викидає жінку, як

непотрібну ганчірку. Малюючи свій символ життя, він втілює усе те бажання щастя, і, водночас, страх і докори сумління, якими мучилася його модель. Саму жінку через її «рабський жах», «докори совісті» і «обов'язки» він вважає невартою уваги такого славетного і неперевершеного митця, як він. Сам він у захваті від свого антигуманного творіння, яке втілює життєве кредо митця: «... Ні, не даремні були мої мрії: я вихопив у самого Бога ідеал краси, я дав на клаптику полотна схему всього життя, дав заповідь: «Живи, як хочеш». «Воля! Скрізь твоя воля... воля... твоя власна воля! Сама воля! Ввесь безмежний простір землі задля твоєї волі, кожен атом космосу задля тебе – здужай тільки взяти його», каже кожен штрих мій, і...» [3, с. 306–307].

А для молодшої жінки ця перша спроба віри у її житті виявилася водночас фатальною останньою: «Благословення диявола – це все, що я знайшла у вашій країні краси, але мені нема вороття, Лево Григоровичу. Я кинула вам під ноги все, що є на землі святого, я принесла у вашу країну всю ту останню крихітку віри, якою жила там» [3, с. 309]. У своїх власних очах Марія, втративши ідейний ґрунт, з неопітки, адепки нового вчення перетворюється на звичайну зрадницю і розпусницю, «велетень Духа» Лев – на спокусника і брехуна, а полотно – на звичайну ганчірку, заради якої офірувала вона найдорожчим.

Таким чином, Любов Яновська постає проти згубних віянь у мистецтві межі століть. Вона намагається довести, що імморалізм, егоїзм митця, зверхність його у ставленні до людства породжують антигуманний характер мистецтва, роблять його мертвотним антимистецтвом. Піддається критиці і асоціальний характер мистецьких творів, притаманне декадансу тяжіння до так званого чистого мистецтва, бездейність, відстороненість від проблем суспільства. Персонажам «без віри», які врешті-решт терплять крах, авторка протиставляє когорту молоді, «нових людей», охоплених полум'ям ідейної боротьби, сповнених віри у велич людського духу, необхідність жертв в ім'я людства. Це справжній «символ життя», «промінь сонця», Наталочка, її коханий Микола, їхні друзі-студенти Володимир Тимофійович та Олена Тимофіївна, це їх Марія називає «новими паростками молодого лісу», з їх уст звучить суворий осуд усіх митців, що торували стежку Лева Григоровича: «...В'язниці, кладовища переповнені сміливими борцями за права людські. Ніколи ще курс життя не підіймався так високо, ніколи ще люди не писали на прапорі своєму таких високих ідеалів, ніколи не приносили ще таких великих жертв своїм ідеалам, а ви, славетні вибранці наші, витрачаєте всі сили свого таланту на те, щоб зневажити людей» [3, с. 295].

Художнє осягнення ідейних вихорів доби, філософічність є провідним образним чинником п'єси Любові Яновської, що й зумовлює її жанрову дефініцію інтелектуальної драми, і вписування в інтертекстуальне поле мотивів драматургії В. Винниченка. Зокрема, простежується рецептивний зв'язок з однією з найтривожніших п'єс автора – «Чорна Пантера і Білий Медвідь», однією з найбільш «вдаряючих по нервах» своєю дисонансною образністю, заґрунтованою на ефектному використанні вигадливої, нестандартної, певним чином штучної ситуації, огорнутої в шати достовірної житейської історії; п'єсі про трагедію митця, що стоїть на межі між чіпкою буденністю й можливістю вільного творення.

Безпосередній зв'язок з творчістю В. Винниченка спостерігаємо і у п'єсі «Noli me tangere», яка побачила світ у 1910 році. П'єса не була сприйнята критиками «Української хати» (1911, №3): «Проблеми» почала ставити Л. Яновська. Її п'єса «Noli me tangere» трактує кардинальне питання всього життя: альтруїзм чи егоїзм? Матеріальне чи ідеальне? Колективізм чи індивідуалізм? Словом, авторка хоче розмежувати ці два світогляди, дві основні сили життя, світло відділити від тьми, і дуже по-своєму рішає. Розуміється, на її думку, милосердіє! – відносно всіх людей, які

б вони не були: злодії чи ангели. Кожен хай живе на горі чи на радість іншим. Кожний відповідає тільки перед природою» [3, с. 696–697].

Зв'язок п'єси Яновської з твором В.Винниченка помічає ще М. Сріблянський (Літературно-науковий вісник, т. ЛП, кн. XII, С. 636–637): «*Noli me tangere*» – «Не займай мене». Се відповідь на питання, поставлене в нашій літературі В.Винниченком в «Щаблях життя». Винниченко поставив питання: чи мають право жити ті, що не мають свідомості життя, і на підставі того, що хто не має свідомості життя, той не має і свідомості смерті. Мирон Антонович отруїв ідіотку-матір. Се питання сучасності, що вже не йме віри християнській філософії милосердя до всяких одкидьків життя. На практиці ця християнська філософія вбиває здорових, чесних людей і виказує сим свою елементарну фальш, брехливість, от Винниченко і замахнувся на сю «шкаралупину». Наша українська критика поставилася негативно до винниченківського експерименту, звернувши свої стріли в один бік – оборони «ісконних» основ половой моралі...тепер п'єса д. Яновської «*Noli me tangere*» устами героя Степана Антоновича дає відповідь Миранові Антоновичу на питання про право на життя чоловіка. П'єса має своїм завданням осоромити Винниченкового героя. Але замах цей не вдався» [3, с. 696–697].

Інтелектуальна драма В. Винниченка «Щаблі життя» (1907) певним чином розвиває філософські мотиви «Дисгармонії». Основним засобом піднесення драматичної дії до філософичної символіки є публіцистичні монологи центрального персонажа – Мирона. Це він в розмові з господарем дому, де служить репетитором, вдається до образної тиради, основою якої стає винесена в заголовок метафора, що образно узагальнює дієвість твору. Проте у своїх зовнішніх вимірах ця п'єса наближається до побутової драми. Колоритність постатей, невіддільна від виразного розкриття не лише їх соціальних типів, а й найтонших нюансів психології та фізіологічних відчуттів (емоційно загострені або й хворобливі стани, еротичні прагнення тощо), свідчить про явне переростання реалістичної стилістики твору в натуралістичну. На відміну від «Дисгармонії» дія в «Щаблях життя» не так явно розпадається на окремі епізоди. Тут сюжет родинної драми досить міцно збудований із переплетених життєвих ліній окремих персонажів. Але не лише пов'язаний з постаттю Мирона, так би мовити, верхній сюжетний шар, а й перегук окремих сцен родинно-побутового сюжету надає драматичній дії особливої глибини та об'ємності. Чи не кожен з персонажів твору, чітко окреслений за допомогою виразних психологічних штрихів, разом з тим тяжіє до особливої підпорядкованості провідній своїй характерній рисі, а відтак до узагальненої маски, до засобів, близьких для театру маріонеток. Миронова ідея «чесності з собою» за всієї своєї нестандартності виявляється суголосною ідеєю прибуткового господарювання (Сидір Маркович), ідеєю відмови від власного коріння задля примарного аристократизму (Акулина Автономовна), ідеєю свободи від будь-яких ідей (Жорж). Автор не переступає межу, за якою персонаж-маска, персонаж-маріонетка втрачає життєвість, у драматурга, так само як і на рівні взаємодії «верхнього» й «нижнього» сюжетних шарів, на рівні окреслення персонажів здебільшого превалює тонка гра натуралістичного та узагальнюючого.

Мирон від захоплення ідеями соціальної революції переходить до проповіді революції індивідуально-духовної, шлях до якої відкриває «чесність з собою», прагнення вивищитись над облудністю суспільних стереотипів, звільнити від них власну істоту. Образ цей амбівалентний – прагнення Мирона до нових обріїв криє й захоплення, і небезпеку. Постать Мирона експериментальна, причому ця експериментальність є не просто способом досягнення художньої образності, а невід'ємною рисою цієї образності.

Реалізм п'єси, про який пишуть деякі дослідники, оманливий. Сприйняття

«Щаблів життя» як реалістичної драми, в якій Миронові відводиться роль резонера, призвело до непорозумінь. Найбільш одіозними з цього погляду є статті С. Єфремова «Літературний намул», а згодом «Гнучка чесність». Художня глибина твору відкриває шлях множинності його трактувань. Але ці трактування будуть більш плідними, якщо врахуватимуть, що «Щаблі життя» – це модерна інтелектуальна драма, в якій художній інтелектуалізм пов'язаний з акцентуванням на ігровій стихії драматичної дії й постає з вишуканого переплетення натуралістичних та символіко-філософських аспектів твору.

Драма Л. Яновської «Noli me tangere», хоч і не наділена таким сміливим художнім розмахом, притаманним Винниченковим творам, проте також викликає зацікавлення своїм експериментальним характером, що зумовлює таку її стильову особливість, як заакцентованість на ігровій стихії драматичної дії. Причому це інтелектуальна гра, покликана висвітлити складну взаємодію абстрактних понять і життєвих реалій. Ігрова стихія невимушено поєднує різноманітні аспекти образного ладу. Авторка досягає високого рівня ілюзії психологічно-побутової достовірності й здебільшого тонко (з допомогою таких засобів як публіцистичні монологи, біблійні ремінісценції, смислові перегуки окремих сцен) деформує її. Побутова фактура п'єси сягає ширших обріїв завдяки включенню її в нетрадиційну художню систему. Стихія інтелектуальної гри невіддільна в творі від закорінені в міфологічні традиції часопросторової символіки, символіки взаємодії минушого й вічного, профанного й сакрального, горизонтального й вертикального тощо.

Особливу увагу слід звернути на назву твору, оскільки заголовок містить у собі програму літературного твору і ключ до його розуміння. Формально виділяючись з основного текстового масиву, заголовок може функціонувати як у складі повного тексту, так і незалежно – як його представник і заступник. У своїх зовнішніх проявах заголовок постає як метатекст по відношенню до тексту, у внутрішніх – як субтекст єдиного тексту. Тому, коли заголовок виступає як цитування у чужому тексті, воно являє собою інтертекст, відкритий різноманітним тлумаченням. Як будь-яке цитування, назва може бути чи не бути атрибутованою, але ступінь впізнавання неатрибутованого заголовка завжди вищий, ніж простого цитування, оскільки він виділений з похідного тексту графічно.

Назва твору виводить нас у смислове поле біблійних ремінісценцій. Відомий євангелічний сюжет про першу появу Ісуса Христа після воскресіння, яке випало спостерігати екс-грішниці Марії Магдалині. Коли порятована колись Спасителем блудниця захотіла пересвідчитися у тому, що дійсно бачить Учителя, а не його безтілесний привид, то почула застережливе: «Не торкайся Мене, бо я ще не зійшов до Отця Мого». Сюжет цей став популярним в образотворчому мистецтві, і ліг в основу багатьох полотен знаменитих художників під назвою «Noli me tangere». Проте співвіднесеність символічного сенсу, закладеного авторкою у текстуальний простір, прослідковується значно тісніше з іншим латинським афористичним висловом – «Noli tangere circulos meos», що є перекладом з давньогрецького «Μ'μου τοῖν κ'κλουῖν ταῖττε» – «Не торкайся моїх кіл». Так, за переказом, мовив занурений у роздуми над кресленнями на піску Архімед легіонерів, коли римське військо взяло Сіракузи. Слід також зауважити, що коло для давніх греків – не тільки форма запису думки, а й символ цілісності та суверенності духовного життя взагалі.

«Дайте мені жити так, як я того хочу», – основне життєве кредо героя п'єси Аркадія Петровича. Проте саме це «як я того хочу» робить нестерпним існування близьких Аркадію людей, і, насамперед, його дружини Настасії Олександрівни. Аркадій – алкоголік, що страждає на запої, проте небажання визнавати наявність

проблеми, свідоме применшення її значимості, призводить до її поглиблення. І сам Аркадій, і його дружина схильні вважати недугу результатом фатального збігу обставин, а причину шукати у зовнішніх факторах: «Я надіюся, це лихо незабаром минеться... Сьогодні Аркадій вже наче овсім не той: охота до праці, енергія, звага... Лиха того, може б, і овсім не було, коли б не так гидко склалася його доля. Покинув університет, потім життя в провінції без усякого діла... Нарікаю на себе, що не умовила його давно переїхати до Києва: тут і люди, і наука, і праця, і розвага» [3, с. 508]. Проте дуже скоро ситуація загострюється і напруження сягає критичної точки. Настасія Олександрівна опиняється сам на сам з егоїстичним тираном, який під час сп'яніння стає просто небезпечним. Проте залишити чоловіка вона не бажає, і причиною цього є, на її погляд, його цілковита безпомічність.

У полеміці двох сестер, Настасії та Ганни, авторка подає не просто зіткнення у суперечці двох окремих особистостей, кожна з яких відстоює «свою правду», це конфлікт світобачень. Наразі, за своїми психологічними типами сестри є повними протилежностями. Ганна – сильна особистість, яка здатна на сильні, палкі почуття. Вона мужня, вольова, і шукає до пари такої ж сильної, як і сама, людини, Ганна прагне рівного собі. В рішучому і вольовому характері Ганни, в її ненависті до усього мізерного і слабкого, потребуючого милосердя і опіки, вбачається рецепція людини *ніцшеанського типу*. Для неї кохання і милосердя – несумісні поняття: «Я кохаю свого Івана, але кохатиму тільки доти, поки не доведеться милувати за віщось» [3, с. 513]. Сестра видається їй божевільною маніячкою, яка няньчиться з мізерною подобою людини. Ганну розлючує поведінка сестри, вона постійно вимагає активних дій: визнати алкоголізм, лікувати Аркадія, покинути його, вирушивши за кордон і т.п. Сама дівчина займає активну життєву позицію, вона ніколи не буде плисти за течією, це тип непримиренного борця, здатного здолати усі перешкоди на своєму шляху: «Ти думаєш, я б не біла тебе, коли б надіялася, що стусанами пособлю хоч трохи твоєї долі?.. Щастя можна брати з бою. За щастя треба зубами гризтися, битися, до загину змагатися» [3, с. 514].

На противагу їй сестра – втілення християнського милосердя і терпимості. Її образ має виразний стосунок до архетипного сходження, підтвердженням чого є численні біблійні ремінісценції, наявні у характеристиках Насті: «Є люди, яким найбільше щастя – то *покласти душу за друзі свої*, і в загальній світовій економії ці люди такі ж корисні, як і ті, що дбають про власне щастя...» [3, с. 516]. Історія її взаємин з Аркадієм від самого початку побудована за заздалегідь розподіленими ролями, де за Аркадієм закріплено місце жертви, страждальця, а за Настею – рятівника, доброго самаритянина. Вона погоджується вийти за нього заміж тільки тоді, як справи хлопця абсолютно розладналися, і він почав погрожувати пияцтвом і самогубством. Не відчуваючи до нього особливої прихильності, Настя, проте, відчуває себе зобов'язаною підтримати Аркадія, допомогти йому. Вона не може навіть припустити думки, що через її непоступливість і черствість загине людина. Настя ладна жертвувати, жертвувати своєю долею, своїм щастям, своїм майбутнім заради людини, якій, як їй видається, вона потрібна. Молода жінка свідомо зрікається нормального життя, стає на шлях самопожертви і ладна *нести свій хрест* до загину. Увесь сенс її життя вкладається у створення комфортного існування для чоловіка-п'яниці. На перший погляд, вона видається слабкою і безвільною істотою, яка раз по раз піддається на спекулятивні сентенції чоловіка, і яка з мазохістичною терплячістю терпить усі знущання і образи. Проте насправді вона виявляє дива стійкості, які під силу хіба що першим християнським мученикам. Непорушна вона і в своїх переконаннях: Аркадій кохає її, вона потрібна Аркадію. У запалі суперечки Ганна виносить остаточний присуд

почуттям сестри: «Ти не любиш свого Аркадія. Мене весь час мучило це питання, – тепер я знаю напевне, що ти не любиш його. Милосердя, жаль – то вороги кохання. Кохати можна тільки рівного собі, а рівного нема чого жаліти та милувати» [3, с. 513]. Насправді, постає питання, чим житиме Настя, коли Аркадій вилікується, стане нормальною людиною і вже не буде потребувати її опіки. Тоді милосердя і жаль вже не знайдуть поживи, відсутність кохання стане особливо відчутною, тобто стосунки втратять своє підґрунтя, і будуть приречені на розрив. Про це героїня п'єси намагається не думати взагалі. Настя живе у вигаданому нею самою світі, вона не хоче помічати, що чоловік, щоб досягти свого, спекулює на її кращих почуттях, зневажає її і відверто з неї знущається, ніби випробовуючи, скільки ж ще зможе витерпіти його безсловесна дружина. Не хоче помічати вона і численні чоловікові зради, бо тоді зруйнується так струнко вибудована нею система психологічної мотивації власної поведінки: «Коли б цього не було, я б і одного дня не жила з ним. Я б загубила ґрунт під ногами, загубила б усяку повагу до себе. Я була б якимсь сміховищем. Мені б здавалося, що доля моя хлюпнула поміями в саму душу...» [3, с. 518].

Сам Аркадій – типовий паразит, який живиться енергією жертви. Він являє собою верх егоїзму та себелюбства; крім власного благополуччя і душевного спокою його нічого не цікавить: «З якої речі я мушу? Ніякий кат не приневолить мене робити те, чого я не хочу робити. Те, що я погодився лічитися, оскільки не приневолює мене бути рабом Клеопатри Михайлівни та віце-губернатора» [3, с. 530]. Отримує він і садистичну насолоду, принижуючи власну дружину. І так було споконвіку: «щасливою шкодою» називали його у дитинстві, бо все сходило з рук шкідливому хлопчиськові, і мати з усіх дітей найбільше любила саме його – немічного, кволого, негарного, любила, хоч і не відрізнявся він ні розумом, ні красою. Милосердя і жалість матері, яка опікувалася ним, він змінює на ідентичні почуття жінки – свою слабкість, свої хиби він перетворює на свою зброю, яка становить його силу, робить його життєву позицію невразливою. Аркадій повністю усвідомлює усю глибину свого морального падіння і, усвідомлюючи, ставиться до цього, як до природного, тому і надії на його «виправлення» немає. Це здоровий життєздатний паразит, який чітко тримається за життя, відбираючи це життя в інших: «Ви думаєте, муки совісті позбавлять мені віку? Ха-ха-ха! Ні, Степан Антонович. Поміж алкоголіків трапляються самогубці, але я не належу до числа тих вибранців. Я люблю життя; я маніяк життя. Я чіпляюся, хапаюся за життя... Я боюся смерті, домовини, робаків; боюся мертвих... Я боюся навіть мишей, прищика, темної хати. Заради тільки цього жаху смерті я й погодився не пити горілки. О! Я бережу себе; я гляжу себе. Такі особи, як я, доживають до старечих літ, бо вони не знають ніяких обов'язків, а цілий легіон найкращих людей робить на них, терпить від них усякі муки!» [3, с. 553].

На боротьбу з цим антропоморфним «вірусом» виходить давній друг Насті, лікар-гіпнотизер Степан Антонович. Задля Насті, яку кохав і кохає, він береться вилікувати Аркадія від алкоголізму, свято вірячи в те, що це йому вдасться. Він не піддається на провокації Ганни, яка вимагає знищити мучителя її сестри, використати силу свого генія проти життя людини: «Постачило б, Ганно Олександрівно, і в мене сили все зруйнувати, коли б я переконався, що не пособить ремонт» [3, с. 520]. Він поважає вибір колишньої нареченої і хоче бачити її щасливою, не вдаючись при цьому ні до яких силових заходів, декларованих Ганною. Втручатися у чуже життя, тиснути на особистість, нав'язувати свій варіант розв'язання проблеми Степан вважає за неможливе. І лише побачивши на власні очі знущання його пацієнта над дружиною, послухавши його цинічні промови, розлючений лікар вирішує втрутитися: «Вагання більш не може бути. Коли вона за три роки не зрозуміла його, вона ніколи не досягне

до самого дна його брудної душі й паде жертвою свого жалю до негіді. Я мушу, і я маю право заступитися. Відповідальність паде на мене самого. Всяку кару знесу» [3, с. 533]. Степан Антонович обирає оптимальний, позбавлений будь-якого ризику спосіб усунення негідника: загіпнотизувавши, дає установку застрелитися через докори сумління. Проте ці докори сумління значно швидше опановують самого лікаря і призводять його до самогубства.

Проблема, поставлена авторкою, потребує певного зміщення акцентів: ніхто не має права підняти руку на людське життя, ніхто, крім тих, хто наділений такими повноваженнями законом, інакше – поворот назад від цивілізації до варварства. Натомість авторка акцентує на тому, що кожне створіння, навіть такий мікроб, як Аркадій, заслуговує на життя вже тільки тому, що природа припустила його появу, тож і відповідальний він у своїх злочинах тільки перед нею: «...Перед судом людським ви не ідеальна людина, а перед лицем природи ви, може, найкращий екземпляр, бо вона дала вам багатство, щастя, яким ніякий цар землі не зможе вас наділити: вона дала вам міцний організм, призначила вік довгий. Дякуйте ж їй! Живіть для неї. Ви родилися для самого себе, вам нема діла до других людей» [3, с. 551]. Забуваючи, проте, що людина – істота соціальна, і відповідати за свої злочини вона повинна насамперед перед суспільством, залишати ж це тонке й дражливе питання на суд природи, означає знову скочуватися у прірву здичавіння. Включаючись численними біблійними ремінісценціями у площину морально-етичних настанов, продиктованих християнською релігією, в розв'язці авторка схибала на дарвінівську теорію природного відбору. За основним постулатом теорії – «виживає найсильніший» – Аркадію дійсно судилося довге і щасливе існування, тим більше, що запрограмованого лікарем акту самогубства у п'єсі ми не спостерігаємо. А натомість бачимо зламаною докорами сумління Степана, який раптом, погломівши пару хвилин з пацієнтом, спостерігши його за «роботою» (випалювання на дерев'яній дошці кошенят), послухавши про його уподобання в їжі та напоях, вирішує, що оце і є Людина – вінець творіння природи, справжній Аркадій: «Ви гинете по моїй волі, а я сам власної волі не піднесу. Я взявся будувати правду на землі, взявся наділяти щастям, пошився у судді, але бутафорська мантія судді придавила мене. Як низькоокий пігмей, я бачив у вас тільки алкоголіка, недостойну дружину Настасії Олександрівни, не міг досягнути в вас образу цілої людини, а осудив як людину, як ціле створіння, відповідальне тільки перед судом природи» [3, с. 554].

За таких умов мусимо погодитись з критичними зауваженнями, висловленими М. Сріблянським. П'єса, без сумніву, грандіозна за своїм задумом, за колом проблем, які авторка намагається розв'язати, відчувається і тонка психологічна вмотивованість поведінки деяких персонажів, глибинність текстової структури, архетипність образів тощо. Проте вивершити цю гігантську піраміду у Яновської не вистачило сили.

У своїх п'єсах Л. Яновська прагнула дати відповідь на актуальні проблеми свого часу, показати протиріччя між офіційною мораллю та істинною доброчесністю. Абстрактні моральні поняття в її творах трансформуються в конкретні, типові людські якості, соціальна детермінованість вчинків і психології героїв висловлюється в узагальнено символічній формі.

Список використаної літератури

1. Ніцше Фрідріх. Так казав Заратустра; Жадання влади / Пер. з нім. А. Онишка, П. Таращука / Фрідріх Ніцше. – К.: Основи, 2003. – 437с.
2. Речка А. М. Жанрова специфіка «драми для читання»: Автореф. дис...канд. філол. наук: 10.01.06 / А. М. Речка; АН України, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. – К., 2002. – 20 с.

3. Яновська Л. О. Твори в 2 т. Т. 2. Драматичні твори / Упор. Н. Шумило / Л. О. Яновська. – К.: Дніпро, 1991. – 711с.

Стаття надійшла до редакції 31.10.2014

I. V. Melnychuk, M. M. Khoroshkov

**RECEPTION OF HENRIK IBSEN'S DRAMA-DISCUSSION IN UKRAINIAN
DRAMA OF EARLY XX-th CENTURY: GENRE AND STYLE ASPECT**

The article highlights famous plays «Without faith», «Human's happiness», «Nolimetangere», «The fire Dragon» by LubovYanovska due to their genre and style specific, modern aesthetic and artistic concepts. The authors pay attention to the analysis of the modern aesthetics, new methods of dramatic action founded by famous playwright Henrik Ibsen and his influence to Yanovska's dramas. The article deals with main features of LubovYanovska's dramas such as: melodrama pathos, symbolic forms, modern intellectualism, trying to create drama-discussion, attention to philosophical problems, ideological conflicts, basic principles of ethics and morality. Moreover, Yanovska's «Without faith», «Human's happiness», «Nolimetangere» are very similar to some plays of another author of the early XX-th century – Volodymyr Vynnychenko. So, «Without faith», «Human's happiness», «Nolimetangere» deal with the same problems as «Black Panther and White Bear», «Life's level» (written by V. Vynnychenko): morality and immorality, fair-dealing with Yourself, meaning of life, art and its place in life, ethics conflicts etc. It turns out, that both authors of the same literature period created very similar plot and realized the same idea at their plays.

In her dramas abstract moral and ethic concepts (kindness, evil, faithfulness, decency, treachery, lie) are implemented into concrete, typical human characters. A social features of writer's characters, their psychology and behavior are realized in symbolic forms («Nolimetangere», «Without faith»). Thus LybovYanovska's dramas were a part of modern Ukrainian literature discourse of the early XX century.

Key words: drama, melodrama, drama-discussion, Ibsen's theatre, modernism, modern drama.

УДК 82.091–312.2(045)

Н. І. Назаренко, К. С. Дацар

РОЗМАЇТТЯ ХРОНОТОПІВ В РОМАНІ М. БРЕДБЕРІ «ДО ЕРМІТАЖУ»

У статті здійснено аналіз часової та просторової організації роману М. Бредбері «До Ермітажу». Теоретичною базою дослідження є наукові роботи М. Бахтіна та Н. Копистянської. Досліджуються функції та художня цінність хронотопу у літературному творі. Увага зосереджується на хронотопах дороги, зустрічі, замку (палацу), топосі міста.

Ключові слова: часопростір, хронотопи дороги, зустрічі, замок, сюжет, топос міста, Просвітництво.

Ім'я Малкольма Бредбері, одного з провідних письменників та літературознавців сучасної Великобританії, добре відоме вітчизняним фахівцям у галузі літератури. Інтелектуал та культуролог, лауреат Букерівської премії, неперевершений майстер розповіді, М. Бредбері вдало синтезує в своїх романах теорію літератури та художню реальність тексту. Його провідні твори: 1959 – «Їсти людей недобре» («Eating People Is

Wrong)), 1975 – «Історична особистість» («The History Man»); 1965 – «Крок на Захід» («Stepping Westward»); 1983 – «Обмінні курси» («Rates of Exchange»); 1992 – «Професор Кримінале» («Doctor Criminale»); 1994 – «Новий англійський роман» («The Modern British Novel»); 2000 – «До Ермітажу» («To the Hermitage»). Не можна не погодитися з оцінкою української дослідниці О. Чернявської, яка вважає, що у його діяльності віддзеркалився притаманний англійській літературній традиції своєрідний культурний феномен, що набув значного розвитку у ХХ столітті: поєднання літературознавця та автора. Тут доречно згадати імена В. Вулф і Е. М. Форстера, а з сучасних митців – Д. Фаулза, А. Мердок, М. Дреббл [8, с. 4]. Проте досі опубліковано небагато робіт, що висвітлювали б критичні погляди Бредбері та художні особливості його романів. Окремі наукові праці, присвячені творчості письменника, акцентували на аналізі специфіки його індивідуальної художньої манери (Е. Генієва, І. Дробіт, Н. Сизоненко, Н. Фролова, О. Чернявська). На жаль, немає україномовних перекладів його романів.

Роман «До Ермітажу» – його остання книга, своєрідний духовний заповіт письменника. Насичення тексту названого роману цитатами, алюзіями, наявність стилізації, використання епіграфів, переосмислення сюжетів, мотивів, образів, окремі стилістичні прийоми свідчать про очевидний інтертекстуальний зв'язок із парадигмою Просвітництва та широким літературним контекстом від античності до авторської сучасності. Проте особливості часопросторової організації тексту цього небуденного літературного твору ще не були предметом окремого дослідження, що обумовлює **актуальність** цієї роботи.

Об'єкт дослідження – художній світ роману М. Бредбері «До Ермітажу».

Предмет дослідження – взаємозв'язок часових і просторових відносин у вказаному романі.

Мета роботи полягає в дослідженні своєрідності просторово-часових зв'язків в романі і передбачає вирішення таких завдань:

- визначення ролі та художніх функцій хронотопу «дороги» та зв'язаному з ним хронотопу «зустрічі» в аналізованому романі;
- виявлення специфічних ознак двох різних темпоральних рівнів твору;
- характеристика топосів міст як явищ топографічного хронотопу.

У процесі дослідження було застосовано методи контекстуального і хронотопічного аналізу, а також елементи описового та історико-культурного методів.

Термін «хронотоп», що означає взаємозв'язок часу і простору в літературному творі, як відомо, був введений в обіг літературознавства М. Бахтіним. Час і простір разом з сюжетом твору, системою персонажів, нарративом є головними компонентами художнього світу літературного твору. М. Бахтін стверджував, що саме хронотоп є організаційним центром основних сюжетних подій у романах: «В літературно-художньому хронотопі ... час густішає, щільнішає, стає художньо зримим; простір стає інтенсивнішим, втягується у рух часу, сюжету, історії. Прикмети часу розкриваються у просторі, і простір обмірковується та вимірюється часом» [1, с. 355]. Як формально-змістова категорія, часопростір визначає образ людини в літературі і дозволяє розглядати поетику художнього твору, досліджувати манеру авторської оповіді та особливості художньо-стильових засобів. «Хронотопи можуть включатися один в одного, співіснувати, переплітатися, змінюватися, зіставлятися, протиставлятися або знаходитися в складніших взаємовідносинах. Загальний характер цих взаємовідношень є діалогічним (у широкому розумінні цього терміна)» [1, с. 401]. Важливо зауважити, що діалог хронотопів не може входити в зображену в творі

реальність, він поза нею, хоч і не поза твором в цілому. Діалог входить в світ автора, виконавця і в світ слухачів та читачів, причому самі ці світи також хронотопічні.

Не викликає сумніву образотворче значення хронотопів, бо сюжетні події в ньому конкретизуються, а час набуває чуттєво-наочного характеру. Справді, можна згадати подію з точною вказівкою місця і час, де вона відбулася, але щоб подія стала образом, потрібен хронотоп, що дає підґрунтя для його показу-зображення. Отже, хронотоп служить відправною точкою у розгортанні «сцен» в романі, тоді як інші, «пов'язуючі» події, що знаходяться далеко від нього, подаються у формі сухого інформування чи повідомлення. «Хронотоп як переважаюча матеріалізація часу в просторі є центром образотворчої конкретизації, втілення для всього роману. Всі абстрактні елементи роману – філософські і соціальні узагальнення, ідеї, аналізи причин і наслідків – тяжіють до хронотопу, через нього наповнюються плоттю і кров'ю» [1, с. 401].

Британський письменник у своєму романі «До Ермітажу» презентує свою версію подорожі Дені Дідро до Петербурга на запрошення імператриці Катерини II, яка відбулася у 1773 році. Ця історія має багато продовжень та інтерпретацій – історія зниклої бібліотеки Дідро, історія створення пам'ятника Петрові I, історія шведського багатозначного проекту під назвою «Дідро», організованого 1993 року, в якому брав участь і наратор – alter ego автора. В романі переплетено 2 типи оповіді – гомодієгетичний та гетеродієгетичний, 2 епохи – XVIII та XX століття; незмінне лише місце дії – Санкт-Петербург та палац Ермітаж, просторовий топос якого поєднує два різні часові пласти.

Як зазначає І. Дробіт, одними з провідних тем британського роману останніх десятиліть XX ст. виступають проблеми історії, репрезентація історії як травматичного досвіду, недовіра до офіційної наукової історіографії, пошуки шляхів альтернативного історичного письма. Історична тематика присутня у багатьох романах, однак для творчості Дж. Барнса, М. Бредбері і Г. Свіфта прикметною є свідомо артикуляція власної точки зору на спосіб пізнання історії, яка стає провідним мотивом твору [3, с. 2].

На нашу думку, емблематичні хронотопи дороги, зустрічі, замку (палацу), салону виконують важливу художню функцію у цьому романі. Спробуємо проаналізувати кожен із них.

Вже сама назва роману – «До Ермітажу» – презентує ідею подорожі і позначає її географічний маршрут та кінцеву мету: «Rastrelli's fine Winter Palace (it shines pinkly and wonderfully in sign now, further along the Neva bank), tying vast baroque wings together with huge display galleries and strange hanging gardens...» [9, с. 12] – «Зимовий палац Растреллі, сліпучо рожевий, він видніється вдалині, на березі Неви, і виглядає просто незрівнянно – чудова барокова споруда, частини якої з'єднані величезними галереями і дивними висячими садами...» (Тут і далі переклад наш. – Н. Н., К. Д.). Саме в Ермітажі під час карнавалу відбулася зустріч філософа і письменника Д. Дідро з Катериною II: «I'm French', he says. 'My name is Diderot'. 'And I am Catherine, Russia,' she says, 'the hermit of the Hermitage» [9, с. 15].

На думку дослідниці Є. Царьової, назва роману має також метафоричний підтекст, позначаючи певний Шлях Просвітництва, яким думки та ідеї філософів рухалися на Схід, до Росії. Вважаємо, що цей термін у М. Бредбері містить неабияку частку іронії. Мандрівників він називає палігримами і від імені оповідача раз у раз зауважує: «Коротше кажучи, цей проект дає мені можливість здійснити паломництво по Шляху Просвітництва до одного з місць, де воно зароджувалося» [9, с. 114] або так, теж іронічно: «А що я тут роблю? Мандрую Шляхом Просвітництва» [9, с. 102].

Ермітаж – палац, насичений історичним часом. В ньому відклалися сліди життя царів і придворних, пам'ятки історичних подій, а в його галереях – величезні культурні багатства. Ермітаж став невід'ємним символом Санкт-Петербурга. Трактуювання топосу Петербурга в романі Бредбері складне. Автор не втримується від іронії в епізоді, коли оповідач дивиться на пам'ятник Петру Першому, який позбавлений тієї моці і монументальності, очікуваної після прочитання «Мідного вершника». Петро на ньому «набагато цивілізованіший і галантний, ніж уявлялося, майже француз» [9, с. 368]. Бредбері протиставляє книжковий Петербург тому, який побачив сам в 1993 році, в період чергових політичних негараздів: імперський і урочистий Невський проспект проти жалюгідного і напівпорожнього. Петербург тут усвідомлюється оповідачем в традиційному ключі. При цьому тут не виникає пародії, замість неї – пряме протиставлення уявного та реальності і, як результат, глибоке розчарування в побаченому.

Інакше Бредбері пише від імені Дідро. Французький митець багато разів представляв це місто в своїй уяві, але був приголомшений побаченим: «A city that's been built from nothing, over the course of, out of the stuff of, his own lifetime. A new European capital, that just appeared like a mirage when no one was expecting it at all» – «Місто, яке вирросло з нічого, всупереч всьому, протягом його власного життя. Нова європейська столиця, яка з'явилася як міраж, коли ніхто цього не очікував» [9, с. 339]. Катерининська столиця фантастичним чином «... нагадує таємничі ірреальні міста, що наповнюють твори його улюблених письменників ...» [9, с. 344]. Філософ супроводжує видиме словами: безглуздість, вигадка, абсурд, підкреслює його «європейськість», чужість країні, в якій побудовано. «Містичне, багатомовне місто, сплетіння самих різних культур, втілення будь-яких фантазій, що так і не надбали строгої форми» [9, с. 87].

Він теж розчарований російською столицею, але інакше: «місто-мрія, викохане в його снах» – тільки видимість, за якою приховані жахлива бідність людей, які прийшли на його будівництво з надією на заробіток, болотні топи, що вже почали підточувати основи молодого міста, фальшивість самого російського Просвітництва, з якою Дідро зіткнувся при дворі імператриці.

Париж, Лейпціг, Петербург, Гамбург – місця локального зовнішнього простору головного героя роману, який тісно пов'язаний з його внутрішнім простором. Як стверджує Н. Копистянська, зовнішній простір формує внутрішній простір, відбиває характери, смаки, стани душі персонажа; абстрактні поняття і загальні характеристики передаються просторовою деталлю, розрахованою на те, щоб викликати певні асоціації у читача [4, с. 172–173]. Природно, що ці місця з'єднані дорогами, які долає Дідро.

Хронотоп дороги має велику сюжетну роль в художньому світі роману М. Бредбері. Дорога всіх зрівнює, призводить в самі різні місця, і це дає можливість показати всі соціальні верстви. Як пише М. Бахтін, «на дорозі своєрідно поєднуються просторові й часові ряди людських доль і життів <...>. Тут час ніби вливається в простір і тече по ньому (утворюючи дороги); метафоризація дороги різноманітна й багатопланова, але основний стрижень – плин часу» [1, с. 276]. В романі дорозі з Парижа до Петербурга Дідро, який взагалі не полюбляв подорожі, віддав шість місяців свого життя, але збагативши при цьому свій життєвий досвід. В Лейдені він зустрічається з професорами, в Амстердамі – з видавцями, пропонуючи їм видання повного зібрання своїх творів. Завбачливо оминувши Берлін, щоб не залишитися в полоні гостей у Фрідріха II Пруського, французький письменник на довгий час затримується в саксонському місті Лейпцігу, де не тільки весело проводить час, але й починає писати свою, можливо, найкращу книгу – «Племінник Рамо». До речі, з творів

Д. Дідро запозичується і концепт дороги, який займає важливе місце в романі М. Бредбері. Місце дії роману Дідро «Жак-фаталіст» – дорога, по якій від трактиру до трактиру їдуть верхом Жак і його безіменний Господар. Мотив дороги супроводжує всі сцени цього роману, часом дуже колоритні, з ним пов'язані суперечки, роздуми, розповіді героїв. Дорога дозволяє персонажам зустрітися з самими різними людьми: хитрими монахами, знатними дамами, офіцерами, дуелянтами, простими селянами.

В романі Бредбері «До Ермітажу», мандруючи реальними «жахливими дорогами», де «стогнуть і орють обірвані селяни, тащатся вози, валяються в грязюці свині, верещать немовлята, виють собаки, кричать осли, мародерствує пруська солдатня» [9, с. 68], філософ йде метафоричним Шляхом Просвітництва – пише фантастичний меморандум для імператриці, створюючи в своїй уяві нову Росію, проектуючи будівлі і цілі міста, осмислюючи конституцію і виховання досконалої людини. «Росія, омріяна епохою Просвітництва» [9, с. 69] і «досконале, розумне життя народу» [9, с. 70] – ось мета Дідро, на досягнення якої він намагається спрямувати діяльність Катерини II.

Більшість діалогів між ними побудовані в наслідування структурі «Племінника Рамо» як дискусія антагоністів. Філософ і імператриця займають діаметрально протилежні позиції. Там, де Дідро кінцевою метою бачить свободу, імператриця мріє про зміцнення своєї і так абсолютної влади. Різняться їхні погляди і з інших питань. Тому діалогічна структура розповіді виявляється вдалою, виявляючи і явні, і приховані суперечності в поглядах Дідро і Катерини. Дідро заявляє: «Я проповідую Розум і Просвітництво. Але Просвітництво без практичного застосування не має сенсу. Воно має сприяти множенню багатств, приводити до нових відкриттів та винаходів, заохочувати розвиток наук і торгівлі» [9, с. 254]. Але самодержиця не приймає втручання іноземця у справи країни і тому він залишається осторонь подій. Багато філософів намагалися своїми вченнями впливати на хід історії і прогресивний розвиток країн. Але, за іронією історії, їхні наміри не втілювалися в життя. М. Бредбері наводить приклади провалу філософів-радикалів: Рене Декарт при дворі шведської королеви Христини, Вольтер і король Пруссії Фрідріх II, Дені Дідро в Ермітажі у Катерини II.

На зворотному шляху до улюбленого Парижа французький філософ відчуває, що він вже не той Дені, який приїхав до Росії кілька місяців тому. Але, зупинившись в Гамбурзі, все ж таки він робить ще одну спробу повернути Росію на Шлях Просвітництва – створює проекти нового російського університету, російської енциклопедії, відкриття банківської системи, удосконалення суспільних відносин – але жаданої відповіді від Катерини не отримує. Дідро вимушений визнати, що саме в Петербурзі «жорстокої перевірки піддалася мрія всього його життя» [9, с. 474].

Але, зауважимо, що Дені Дідро – не єдиний головний герой роману. Не менш важливою є постать оповідача (наратора) в главах про сучасність. Отже, героїв в романі два, вони доповнюють один одного, і один втрачає сенс без іншого. Бредбері в цьому випадку вибудовує діалог, переключку двох героїв, тих самих «Я» і «Він», які ведуть дискусію в романі Дідро «Племінник Рамо». Практично з оповідачем не пов'язано скільки-небудь активних дій і, тим не менш, саме до нього стягуються всі нитки розповіді. Саме його постать об'єднує два різних часових та історичних пласти роману.

М. Бредбері не приховує безумовної подібності між собою і фігурою оповідача, у них приблизно один і той же життєвий шлях і життєвий досвід, у них однакові погляди і світогляд. У той же час і сам письменник, і герой його роману «До Ермітажу» ніяк не одна особа. Є. Царьова вважає, що відповідь на питання, хто ж такий оповідач у романі, слід шукати, звернувшись в минуле, до структури романів Дідро. Хто такий племінник Рамо в однойменному романі Дідро? У ньому багато від автора, але яка з його

іпостасей – «Я» або «Він» – ближче до філософа? Це питання не має відповіді або, принаймні, відповідь неоднозначна. Приблизно так само йдуть справи і в романі Бредбері. Образ оповідача, маючи зовнішню схожість, майже збігаючись в деталях із зовнішністю самого Бредбері, водночас увібрав в себе і якісь риси від письменника і філософа Дідро. Він є, скоріше, втіленням якоїсь абстрактної фігури Письменника, Творця, Автора [7, с. 113].

В романі важливе значення також має хронотоп зустрічі. Дідро подолав, як вже було зазначено вище, величезну відстань від Парижа до нової російської столиці, щоб зустрітися з імператрицею. В главах про сучасність учасники літературного проекту під назвою «Дідро» вперше зустрічаються і знайомляться в порту Стокгольма, саме перед відплиттям парому до Росії. Хронотоп зустрічі відзначається «високим ступенем емоційно-ціннісної інтенсивності» [1, с. 138]. Зустрічі в романі, як зазначає Бахтін, зазвичай відбуваються на дорозі. «На дорозі («великій дорозі») перетинаються в одній часовій і просторовій точці просторові та часові шляхи щонайрізноманітніших людей – представників усіх станів, статків, віросповідань, національностей, віку» [1, с. 138]. Саме це й спостерігаємо в романі Бредбері. Інтрига полягає в тому, що ніхто з присутніх не знає цілей проекту «Дідро». Кожен припускає, що це пов'язано з їх професійною сферою: співачка – з оперою, драматург – з театром, столяр – «щось щодо меблів». Компанія, дійсно, збирається дуже строката: співачка, актор, столяр, дипломат, письменник, філософ. «I look around the party: nine of us <...> none of us seems to know any other. Who are we all then? How did we come to be here? What are we all doing? What is this about?» – «Я оглядаю всю групу: нас дев'ятеро людей <...> один з одним ми явно не знайомі. Хто ж ми такі? Навіщо ми сюди прийшли? Що ми тут робимо? До чого все це?» [9, с. 103] – ці слова наратора створюють явний інтертекстуальний перегук з відомим рефреном із роману Д. Дідро «Жак-фаталіст» – «Як вони зустрілися? .. Як їх звали? .. Звідки вони прийшли? .. Куди вони прямували?» [2, с. 378]. Певної відповіді на це питання немає. Важливий сам процес подорожі і пов'язаний з ним процес пізнання світу, його відкриття. Якщо спочатку учасники подорожі дивуються, з якою метою їх запросили брати участь в цьому заході, то поступово задум організаторів проекту прояснюється: зібрати разом людей, які могли б служити уособленням різнобічності і універсальності таланту самого Дені Дідро, автора «Енциклопедії». Але як самому Дідро не вдалося повністю реалізувати проект Енциклопедії та Просвітницької держави, так і дослідникам його творчості виявилось не під силу дослідити весь масштаб творчої спадщини філософа в межах одного проекту.

В главах про минуле спостерігаємо протиставлення образів двох міст – Парижа й Петербурга, столиці Просвітництва та «міста-фантома». В сучасних главах просторовий пласт роману містить контрастні описи Санкт-Петербурга та Стокгольма. «Stockholm, Sweden's fine watery capital», «everything here is so neat, so satisfying, so wealthyish, so burgherish» [9, с. 26] – «тут скрізь так чисто і чинно, самовдоволено, заможно, по-бюргерськи». Наратор характеризує столицю Швеції як «приємне та порядне місто», але дисонансом звучить слово «нудьга» – «the triumph of the bourgeois, the reign of the decent, the tedium of the commonplace...» («тріумф буржуа, царство пристойності, нудьга щоденності...») [9, с. 412]. Перепливши паромом Балтійське море, на фоні чудової архітектури Санкт-Петербурга наратор бачить бідно одягнених, стурбованих людей, які намагаються щось продати, стоячи біля зупинок транспорту на засмічених вулицях. І, разом з тим, він уявляє це місто як місто письменників, «столицю бентежних, неспокійних душ» – «the city of writers, the capital of intense and

troubled souls» [9, с. 252]. В романі Стокгольм уособлює заможність та упорядкованість Швеції, Петербург зображено духовним символом бентежної Росії.

Підсумовуючи все вищевикладене, доходимо висновку, що хронотопи дороги, зустрічі, палацу, топоси міст постають центром основних сюжетних подій, передаючи художні та філософські ідеї твору. Роман М. Бредбері «До Ермітажу» – дуалістичний твір, який містить переплетення двох часових пластів та двох типів оповіді, протиставлення Просвітництва і «варварства», контрастні описи міст і опозиційні пари персонажів (Дідро – Катерина II, Вольтер – Фрідріх II, Дідро – Вольтер тощо). Вишукана семантико-стилістична структура аналізованого роману і художнє багатство всієї прози Малкольма Бредбері надають невичерпні можливості для подальших наукових розвідок у сфері дослідження сучасної англійської романістики.

Список використаної літератури

1. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин // Литературно-критические статьи. – М.: Искусство, 1986. – С. 234–407.
2. Дидро Д. Монахиня. Племянник Рамо. Жак-фаталист и его хозяин [Текст]: пер. с фр. / Д. Дидро. – М.: Художественная литература, 1973. – 496 с.
3. Дробіт І. Історичний дискурс в британському романі 80–90-х років ХХ століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня кандидата філол. наук: спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / І. Дробіт. – К.: 2010. – 20 с.
4. Копистянська Н. Аспекти функціонування простору, просторової деталі в художньому творі / Нонна Копистянська // Молода нація: Альманах. – Вип. 5 / Гол. ред. О. Проценко. – К.: Смолоскип, 1997. – С. 172–178.
5. Копистянська Н. Час/художній час: до питання про історію поняття і терміна / Нонна Копистянська // Вісник Львівського університету: Серія філологічна. – Львів, 2008. – Вип. 44. – Ч. I. – С. 219–229.
6. Путеводитель по английской литературе [Текст]: пер. с англ. / Под ред. М. Дрэббл и Дж. Стрингер. – М.: Радуга, 2003. – 928 с.
7. Царева Е. В. Жанровые традиции философской прозы Д. Дидро в книге М. Бредбері «В Эрмитаж!» / Е. В. Царева // Вестник МГОУ. Серия «Русская филология». – 2010. – Вып. 4. – С. 110–114.
8. Чернявська О. Малкольм Бредбері – теоретик роману і митець: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня кандидата філол. наук: спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / О. Чернявська. – К.: 2001. – 20 с.
9. Bradbury M. To The Hermitage / M. Bradbury. – L.: Picador, 2000. – 504 p.

N. I. Nazarenko, K. S. Datsler

VARIETY OF CHRONOTOPES IN M. BRADBURY'S NOVEL «TO THE HERMITAGE»

M. Bradbury's novel «To the Hermitage» is constructed on the basis of a neat subdivision into 36 chapters alternating between «Now» and «Then,» literally saying so in the chapter headings. The events presented in the past consist of the journey to Saint Petersburg undertaken by the French philosopher Denis Diderot at the behest of Catherine the Great, Empress of Russia, in the year 1773; of the philosopher's subsequent stay at the Russian court; his interviews with the tsarina; his ultimately failed attempt to convince her of his vision of an enlightened Russia; and of his eventual return to Paris. The philosopher's dream-like conceptions are set against the reality of executive power. The relationship of servant and master is explored, with respect to Diderot and Catherine, but also within the fiction of Jacques le Fataliste, Diderot's famous novel so frequently quoted and referred to by

Bradbury. Diderot on his journey to Russia not only personifies Enlightenment, but also offers a blueprint, in sixty-six notebooks, of his vision of a new, enlightened, well-ordered Russia. 220 years later, in October 1993, a group of literati, artists and critics embarked on a ferry from Stockholm to St. Petersburg with the purpose of following the traces of the famous Frenchman. The story is related in the first person by an unnamed member of this group, who is present in his capacity as an English writer of some modest reputation. In his diffident manner and discreet understatement, M. Bradbury is recognized. The group he has been invited to join forms the self-styled «Diderot Project,» initiated and organized by an eminent Swedish scholar, whose importance is signalled by his membership of the Nobel Prize Committee. Despite some severe hitches in the project's execution, they return to Stockholm after a short stay in St Petersburg, and the narrator is getting ready for his flight home to England.

This paper contains the analysis of the temporal and spatial organization of M. Bradbury's novel «To the Hermitage.» The theoretical basis of the study is scientific heritage of M. Bakhtin and N. Копыстыанська. The authors of the article study the function and artistic value of time-space category in a literary work. Attention is focused on the chronotopes of the road, meeting, castle (palace), and topos of city. This novel's topography is essentially engaged with Russia past and present, and possibly with Saint-Petersburg, Paris and Stockholm.

Key words: *time-space category, chronotope of the road, meeting and castle (palace), plot, topos of city, Enlightenment.*

УДК 821.161.2-3(045)

О. Г. Павленко

ФІЛОСОФСЬКО-ЕСТЕТИЧНІ ЗАСАДИ УКРАЇНСЬКОГО ЛІТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕСУ ДОБИ ШІСТДЕСЯТНИЦТВА

В статті обґрунтовано філософсько-естетичні засади українського літературного процесу другої половини ХХ століття, виявлено іманентну сутність зазначеного феномена, що розгортається довкола з'ясування причин його виникнення та експлікується поліфункціональністю, валоративним і ментальним наповненням світоглядних і художніх практик його репрезентантів.

Ключові слова: *шістдесятництво, етико-художні засади, світоглядний антропоцентризм, персоналізм, відчуження, національний імператив, естетосфера.*

Глибинні трансформації в соціально-економічному та суспільно-політичному житті України другої половини ХХ століття суттєво вплинули на розвиток культури та мистецтва, докорінно змінивши принципи традиційного осмислення буття людини. У зв'язку з цим виникла потреба пошуку нових інтелектуальних конструкцій, звільнених від усталених стереотипів і догм.

Новий відлік часу «інтелектуальної історії України» (О. Пахльовська) припадає на 60-ті роки, знаменні появою на мистецькому обрії когорти талановитих митців – представників творчої інтелігенції, небайдужих до соціальних та громадсько-політичних проблем суспільства, тих, «...яким засвітилась істина і які вже не захотіли зректися чи відступитися від украденого світла» [9, с. 65]. Сам факт їхньої духовної

присутності в соціокультурному контексті епохи засвідчує про величезний моральний потенціал майбутньої України.

Актуальність визначеної проблеми зумовила напрям нашого дослідження та його основну **мету**: обґрунтувати об'єктивне місце та роль феномена шістдесятництва в соціокультурному просторі українського суспільства. Головним **завданням**, вирішення якого необхідно для реалізації поставленої мети, є виявлення іманентної сутності зазначеного явища, світоглядних, аксіологічних, художньо-естетичних координат його репрезентантів через використання загально-філософських, філософсько-антропологічних теорій і концепцій.

Аналітичні «мандри» (Л. Тарнашинська) у проблематику шістдесятництва починаємо з осмислення явища, спроектувавши на нього різні наукові парадигми та методологічні підходи. Історичним підґрунтям шістдесятництва в Україні виступила десталінізація суспільства й подолання синдрому тотального контролю, що простежується в схрещуванні «синхронної й діахронної ліній хронотопу розгорнутого контексту» [12, с. 9] – національного й світового, виразно окресленого бунтівними тенденціями другої половини ХХ століття. Цю тезу також підтверджує Дж. Леонард у статті «Youth of the Sixties: The Explosive Generation» (1961 р.), в якій автор ніби попереджає, що «quiet generation of the 1950s is rumbling and is going to explode» – «мовчазне покоління 1950-х вже гуркотить та невдовзі вибухне» (переклад наш – О. П.) [16].

Спроби перевлаштування суспільства з домінуючим консервативним вектором на демократичне з пануючими принципами свободи, правової рівності, ідеологічного плюралізму здійснювались через масштабне розгортання світового правозахисного руху (рух за громадянські права, свободу слова в США («рейди свободи» – Freedom Rides), пробудження соціальної жіночої свідомості (феміністичний рух), спалах молодіжного радикалізму в США та країнах Європи (студентська революція 1968 р.), суспільно-політичні протести, акції морального впливу тощо. Всі ці події тією чи іншою мірою мали вплив на країни «третього світу» й так званого соціалістичного табору (Угорщина, Польща, НДР, Чехословаччина), породивши рух опору – вагому суспільно-політичну силу, озброєну власною ідеологією – покоління, яке «озирнулося в гніві» (І. Дзюба) й виступило своєрідним маркером антисистемної опозиції у різних формах та проявах.

Так, в країнах Західної Європи та США бунтівні тенденції розгорталися на фоні економічного зростання, добробуту, матеріального і духовного розквіту, і з самого початку були «продуктом не нестачі, а достатку». Втім нове покоління скептично налаштованої інтелігенції ставить під сумнів основні здобутки західної цивілізації і культури, виступаючи проти всеохоплюючої «калькуляції і раціоналізації» [10, с. 322] та прогнозуючи докорінно змінити все – від головних її засад до внутрішнього світу кожної окремої особистості. Очевидно, духовна вбогість домінуючої у суспільстві масової культури («культури споживання»), побудованої на офіційній ідеології зростання, формуванні стереотипу «масової людини», пасивної, інертної особистості із сліпим сприйняттям «духовних стандартів» суспільства, породило втрату сенсу буття, занурення у власний світ, внутрішню порожнечу, заповнену появою молодіжних контр-та субкультур, які протистояли загальносуспільним традиціям і нормам у Великобританії («teddy-boys («теди») – перша робоча «субкультура» або «субкультура вільного часу»), США («бітники», «Beatniks» або «the Beats» – субкультура середнього класу або «субкультура способу життя»), країнах Західної Європи («Brigade Rosse» – «Червоні бригади» – ліворадикальна організація Італії) тощо.

Певний переворот у світогляді молодого покоління Заходу, що відбувся на тлі доби процвітання, формувався під впливом бітників. Саме вони чи не найбільше вплинули на становлення основних ідеологічних мотивів активістів молодіжного протесту другої половини ХХ століття («празька весна», «паризьке травня»), наслідували на масовому рівні дух свободи, критику істеблішменту. Намагаючись віднайти загублений сенс власного існування, бітники закликали до ірраціоналізму, звернення «всерединою» себе, заглиблюючись у лабіринти власного «Я».

Бітницький варіант створення майбутнього «у свідомості і для власного задоволення» (Г. М'яло), заснований на головних положеннях фрейдизму та екзистенціалізму про необхідність вивільнення людиною її підсвідомих інстинктів, прагненні втекти від реальності суспільства «всезагального благоденства» до ілюзорного світу насолоди. Саме такі мотиви, пройняті нонконформістськими настроями, насичені ескапістським духом, простежуються в художніх творах засновників та головних ідеологів бітництва (романи Дж. Керуака «В дорозі» («On the Road»), В. Берроуза «Голий сніданок» («Naked Lunch»), поема А. Гінзберга «Крик» («Howl»).

Романи одразу знайшли свого прихильного читача, незважаючи на негативну реакцію з боку літературної критики. Звинувачення в «непристойності», гучні судові процеси, цензурна заборона на публікацію творів не тільки не зменшили популярність, а й принесли їх авторам літературне визнання.

Стислу і досить влучну характеристику надав цим «художнім зразкам» П. Гуревич, назвавши один з бітницьких романів «втечею в нікуди», а інший – «зображенням моторошного карнавального ходу Апокаліпсиса» [1]. За твердженням К. Мехнер для тогочасної Америки письменники бітницького покоління були «розбещувачами молоді», а головні герої їхніх творів – нічим іншим, як антигерої [17, с. 9].

Публікація поеми «Крик» теж не залишилась поза увагою критиків, які вважають її появу поворотним пунктом в історії сучасної літератури, днем народження нової американської поезії, «віхою покоління», «ефектом вибуху бомби» (Я. Могутін).

Серед інших представників «виключно літературного протесту «розбитого покоління» Ніл Кессіді («One Flew Over the Cuckoo's nest»), Лоуренс Ферлінгетті («A Coney Island of the Mind»), Грегорі Корсо («The Happy Birthday of Death»), Діана ді Пріма («Dinners and Nightmares»), Роберт Крілі, Роберт Данкен (поети постмодерністської групи «Black Mountain») та ін. Зневажаючи «американську мрію», вони створили антиміф: прихильність до гігієни в них перетворилася на жагу бруду, ідеал невтомно працюючої людини – на похвалу лінощів, пуританська етика – на знущання над усіма цінностями. У якості альтернативи матеріальним цінностям бітники пропонують почуття «насолоди красою природи», спроби теоретичного обґрунтування своїх дій та способу життя. Основні характеристики їх творчості – безсюжетність, тяжіння до вільного вірша, імпресіонізму, натуралізму описів. Водночас елементи радикальної свідомості представників біт-покоління поєднувалися з мріями про простий, наївний, патріархальний світ, де існують міцні, здорові стосунки між людиною та оточуючим середовищем. Можна впевнено констатувати, що творчість бітників була справжнім відкритим викликом консервативній частині західного суспільства, проявом глибокої кризи основних соціальних цінностей.

Цілком відмінна система творчих критеріїв і координат шістдесятництва сформована в українській культурі – відмінна за валоративним і ментальним наповненням світоглядних і художніх практик. Це обґрунтовано доводять чисельні розвідки вітчизняних дослідників, для яких тема шістдесятництва виступає предметом

наукового зацікавлення (М. Жулинський, В. Дончик, О. Пахльовська, М. Наснко, Ю. Ковалів, Т. Гундорова, І. Жиленко, Л. Тарнашинська, М. Ільницький, А. Дністровий, Р. Корогодський та ін.).

Втім слід зважати на те, що через власні стереотипи, суб'єктивні судження і оцінки науковців, саморефлексії тих, хто належав до цього покоління, протягом тривалого часу створювався міф про шістдесятників – міф, як «оповідь», система уявлень, що втратили свої індивідуальні риси і склали основу колективних цінностей.

Отже, «міфогенне явище» шістдесятництва (Т. Гундорова) витворюється не розрізненнями «я», хоч і гранично індивідуалізованими, проте сукупними, солідаризованими національною домінантою [11, с. 12], і виступає ознакою інтелектуальної зрілості, створюючи власний ідеологічний, культурний, історичний простір.

Система міфів українських шістдесятників формується в умовах боротьби з радянською «міфологією» (руйнація «міфу комунізму» і створення міфу свободи), що завжди відбувається через осмислення та критичне засвоєння набутого досвіду та призводить до «знерухомлення» більших чи менших нарративних цілостей, або ж їх догматизації (міфологізації) [12, с. 210].

В умовах постсталінізму, коли «сферу буття» людини було деформовано та її перетворено на заручника певних стереотипів та ідеологем, раціонально сформульованих принципів і правил, які закрили перспективу її особистого і суспільного буття (абстрактний принцип побудови розвинутого соціалізму), на перший план виступає проблема екзистенціальної стійкості (В. Єрофєєв), спрямована не стільки в площину загального буття людини, скільки конкретного реального її існування, оскільки просто «існувати», «бути», за Д. Чижевським, не є достатньою умовою буття людини як етичного суб'єкта [15, с. 373]. Це пояснює прагнення представників української інтелігенції 1960-х рр. «уфондувати» (Л. Тарнашинська) людське буття на національних та загальнолюдських морально-етичних засадах: гуманізм, людяність, правда, совість, віра, мораль, вірність, справедливість, порядність, національна та людська гідність. Інакше кажучи, «стан нестійкої «рівноваги» (Д. Чижевський) постсталінської особистості, відкритої (на рівні свідомості) до сутнісних змін» (Л. Тарнашинська), шістдесятники намагалися довести до онтологічної міцності, демонструючи своєю творчістю і громадянською позицією, що «рівновага особистості» має у своїй основі національний імператив (П. Іванишин), любов до рідної землі, свого народу, а врешті-решт «людиномірність світоставлення» (В. Зеньківський).

Органічне «входження» шістдесятників в «міфологічну систему» спричинилося до актуалізації ними національних домінант, що знайшли віддзеркалення в формуванні світоглядних та етико-художніх засад. Переорієнтація суспільної свідомості на загальнолюдські й національні цінності, прагнення звільнитися від тенет тоталітарного мислення, відчуті подих свободи, відбувалася через свідомий вибір. Отже, увійшовши в систему своєї доби, шістдесятники самі цю систему перетворили, в підсумку ставши «міфологічними героями». Саме вони спромоглися артикулювати актуалізовані духовною ситуацією доби істини, виробляючи власний голос і вербалізуючи на художньому рівні онтологію концептів національного буття (мова, культура, ментальність), тих базових складових самоствердження людини, які «виформовують» етнонаціональний розум, ціннісну свідомість, «соціально-духовний універсум» (В. Жадько) через пошук шляхів оптимізації тих детермінант суспільного розвитку, що сприяють національному прогресу, раціоналізації національного ідеалу, самоідентифікації. Категорія національного імперативу як домінанти буттєво-історичного мислення шістдесятників вербалізована у виразно структурованих етичних

максимах. Йдеться про апеляцію до людського буття, етичний максималізм, що став для багатьох із них «духовною територією» (М. Коцюбинська), «гуманітарну ауру нації» (Л. Костенко), «високі зразки ширяння у високості» (Р. Корогодський), інтелектуальну ширість, проникливість і вольове забезпечення, щоб «відфільтрувати слизькі, гнучкі мотиви від твердих переконань» (Р. Корогодський).

Національний імператив, сформульований у межах української культури Нового часу Тарасом Шевченком (щоправда, не в філософському, а в художньому дискурсі), постає основним регулятивним принципом мислення, системотворчим «елементом світоглядної бази» (П. Іванишин) шістдесятників. Саме Україна як ідея складає багатогранну та фундаментальну основу їх художнього мислення, в якому підґрунтям виступає національно-екзистенціальна методологія як іманентний для будь-якої незмаргіналізованої особистості спосіб мислення», тобто, за М. Хайдеггером, мислення в національних категоріях та екзистенціалах – категоріях абсолютного «примату» духовного над матеріальним (Р. Корогодський), розвитку і процвітання нації, утвердження загальнолюдських цінностей.

Етико-аксіологічне поле українського шістдесятництва виявилось духовним плацдармом для нового мислення, відкритого до виглиблення полівалентної сутності істини, усвідомлення необхідності її існування, вироблення в «розкішній колекції» індивідуальностей єдиної «фундаментально несучої» (Р. Корогодський) конструкції буття. Філософсько-антропологічне наповнення зазначеного поняття відзначається у шістдесятників значним розширенням меж його буттєвого закорінення, що детермінується новими можливостями особистої та етнонаціональної самоідентифікації, «гармонізацією вітального та духовного» (Є. Андрос), розширенням суспільно-етичних горизонтів буття, зокрема формуванням ціннісних орієнтацій, які, з одного боку, закорінені у глибинні історичні процеси, а з іншого – спрямовані на реалізацію особистістю її найоптимістичніших сподівань і надій та в подальшому впливають на становлення її світогляду. Останнє ж розуміємо як складноструктуроване утворення, певну систему духовних координат, певне світовідчуття і світосприймання, завдяки яким відбувається самоідентифікація людини в світі та індивідуальне його сприйняття.

Ключовим аспектом самоідентифікації виступає усвідомлення власного «Я» як категорії зі сфери «бути» («Я» як явлене світові [11] і «Я» – відкрите для власного світу). Визначальною характеристикою особистості є при цьому здатність мати досвід, що й розгортається у цій її відкритості зовнішньому світові, й переживається внутрішньо, на рівні рефлексії, осмислення та узагальнення. Усвідомлення того, що персональне «Я» завжди окреслено власним аксіологічним виміром, увиразнює наші уявлення про ієрархічну систему потреб особистості («піраміда потреб» А. Маслоу), серед яких чи не найголовнішими виступає моральність, прагнення до обстоювання власних і суспільних прав, розв'язання найдраматичніших екзистенціальних колізій, самоактуалізація.

За В. Штерном, «особистість тільки тоді стає особистістю, коли вона в тій або іншій формі розв'язує об'єктивно значущі завдання» [4, с. 190]. Йдеться про усвідомлення і реалізацію шістдесятниками національної ідентичності, прагнення до пошуку вузлових, сенсоутворюючих параметрів власного існування, які наближали б їх до істинного буття в конкретній історичній ситуації так званої хрущовської відлиги (вивільнення поневоленої творчої потенції, спроби надати існуючій системі соцреалізму «людське обличчя» та національне підґрунтя, коли соціальні потреби і право на вільний розвиток особистості мали б бути гарантовані на державному рівні).

Можна говорити про те, що світоглядні координати шістдесятників розвивались під впливом концепцій персоналізму, екзистенціальної філософії, в центрі якої – людська індивідуальність. За Е. Мунье, основою особистості виступає сконцентрована цільність, яка виявляє себе у безпередумовній, нічим не обтяженій свободі. Адже персоналізм як проект, імператив суспільства зародився на Заході як заперечення капіталістичного способу виробництва, що нібито перетворило індивіда на «несвідомо діючу істоту, носія стандартів буття суспільства, призвело до кризи дієвих здатностей, спаду духовності та саморозвитку (кризи особистості) й значною мірою апелював до соціалістичного гуманізму, як єдиної альтернативи «буржуазному псевдогуманізму з антикомуністичним вмістом» (Е. Мунье). Проте таке чітке протиставлення може видаватися абсолютним лише на перший погляд. Під впливом ідей марксизму, екзистенціалізму, неотомізму (йдеться також про концепції екуменізму Ж. Марітена – «рух за всесвітнє християнське єднання»), релігійної філософії М. Бердяєва, М. Бубера (конфлікт між матерією та духом) персоналізм як філософська концепція не був надмірно заідеологізованим, оскільки мав на меті висвітлити фундаментальні основи людського існування, визначити свої світоглядні пріоритети як такі, що не тільки проголошують особистість як «першоелемент» буття, розкривають творчі потенції становлення її як естетичного суб'єкта, а й утверджують «цілісний характер індивідуального буття в його істинності» [10, с. 515].

Можна також стверджувати, що українське шістдесятництво певною мірою формувалось довкола ідей персоналістських теорій українських філософів (О. Кульчицький, М. Шлемкевич, В. Табачковський, О. Онацький та ін.), які, синтезуючи найкращі надбання західної філософської та соціально-політичної думки (А. Бергсон, М. Шиллер, М. Гартман) щодо ролі особистості в життєдіяльності суспільства, наголошують на «персоналістській доцільності життя особи». Таке призначення пов'язане з усвідомленням людиною свого призначення, що відповідає «параметрам» її життєтворчості як процесу самовдосконалення й самореалізації [4, с. 10]. Теза про те, що кожна людина – особистість, розкривається через розуміння її соціально-психологічних якостей (М. Шлемкевич «Загублена українська людина»), домінанти духовного над матеріальним (Д. Донцов «Дух нашої давнини»), що знайшло своє віддзеркалення у твердженні: «особистість – принцип буття» (А. Августин).

Двобічність життєвої ситуації, в якій опинились шістдесятники, засвідчує, що, з одного боку, вони були свідомі, що саме капіталістичний світ є причиною духовної кризи людини, а з другого – вони були затиснуті тоталітарною ідеологією переродженого соціалізму, який, за їх переконаннями, під нібито «гуманістичними гаслами марксизму, часто навіть формально звеличуючи людину, реально її зневажав», обмежував творчу свободу особистості, позбавляючи людину вільного вибору й «перетворюючи її на безправний гвинтик» існуючої системи.

Така серединна ситуація стала для шістдесятників поштовхом до переосмислення внутрішньої форми буття, що згодом вилилася у демонстративне *відчуження* (alienation) від «всезагальної гармонії» пануючого режиму. Критичне осмислення цього процесу привело до актуалізації ключових філософських антропологем, що є найдоцільнішими для з'ясування сутності зазначеного поняття. [18]. Філософська енциклопедія визначає відчуження як категорію, що відображає перетворення діяльності людини та її результатів на самостійну силу, панівну над нею самою і ворожу їй, і пов'язане з цим перетворення людини з активного суб'єкта в об'єкт суспільного процесу.

Згідно з теорією відчуження М. Сімена (виникнення цієї теорії пов'язане з німецькою класичною філософією, зокрема вченням Г. Гегеля про еволюцію

абсолютного Духу (відчуження як зовнішній прояв світового розуму), а їй передувала теорія суспільного договору Т. Гоббса, індивідуальної замкнутості та соціальної всеохопленості Дж. Локка, що згодом склали основу марксистської теорії щодо відчуження праці і власності людини – усі ці складові комбіновано синтезовані франкфуртською школою (Т. Адорно, Г. Маркузе), школою культурної антропології (К. Леві-Стросс, М. Мосс, К. Гірц), соціології (Е. Фромм) з використанням різноманітних методологічних підходів) особистість як суб'єкт життєдіяльності впливає на формування мотиваційних основ суспільної активності, в тому числі зумовлених несприйняттям дійсності, що знаходить свій вияв у віддаленості й світоглядній опозиції до неї.

З-поміж існуючих теорій відчуження людини концепція М. Сімена є найбільш релевантною для покоління українських шістдесятників, оскільки розкриває не тільки приховані «резерви» цього поняття, а й значно розширює смислові можливості його використання. Наголошуючи на доцільності вживання термінів «самовідчуження» або «самовіддаленість» (self-estrangement)¹, серед основних дефініційних характеристик яких – заперечення особистістю власних інтересів, намагання через зовнішній світ знайти сенс життя, М. Сімен створює інтегральну модель відчуження, за допомогою якої можна скласти цілісне уявлення про цей складний соціально-психологічний процес.

Перш за все дослідник актуалізує проблему «естрейнджменту» на основі протиставлення «відкритості» та «замкненості» людського існування, що породжує інші форми відчуження, пов'язані з усвідомленням індивідом власної внутрішньої самоти (Е. Фромм), «екзистенціальним вакуумом людини» (Е. Фромм), відчуттям неможливості за будь-яких обставин досягти поставленої мети («безсилля» – «powerlessness»²), відсутністю у людини загальноприйнятих цінностей, («безглуздість», «абсурд», «втрата сенсу» – «meaninglessness»³), норм моралі («normlessness»⁴) тощо. Можна стверджувати, що зазначені форми відчуження, продиктовані відповідним контекстом, віддзеркалюють розуміння цього явища у всіх його «взаємодіях» та «перехрестях».

Так, М. Сімен визначає «безсилля», як «впевненість особистості в тому, що її власна поведінка не в змозі забезпечити очікуваних результатів» [18] і таким чином обумовлена не «об'єктивною суспільною ситуацією», а «прагненням індивіда щодо контролю над подіями – відчувати безсильність означає «мати нестачу відчуття особистої впливовості, що не вкладається у чітко визначені понятійні рамки» (йдеться

¹ Self-estrangement can be defined as “ the psychological state of denying one’s own interests –of seeking out extrinsically satisfying ,rather than intrinsically satisfying activities... it could be characterised as a feeling of having become a stranger to oneself, or to some parts of oneself, or alternatively as a problem of self-knowledge, or authenticity[Seeman, 1959:784].

² Alienation in the sense of a lack of power has been technically defined by Seeman as “ the expectancy of probability held by the individual that his own behaviour cannot determine the occurrence of the outcomes ,or the reinforcements, he seeks.[Seeman, 1966:355]. Powerlessness, therefore,is the perception that the individual does not have the means to achieve his goals.

³ A sense of meaning has been defined by Seeman as “the individual’s sense of understanding events in which he is engaged. Meaningless” is characterised by a low expectancy that satisfactory predictions about the future outcomes of behaviour can be made”. [Seeman, 1959:786].Where as powerlessness refers to the sensed ability to control outcomes.

⁴ Normlessness(or what Durkheim referred to as anomie) denotes the situation in which the social norms regulating individual conduct have broken down or are no longer effective as rules for behaviour. Seeman (1959:788) adds that this aspect can manifest in a particularly negative manner, “ The anomie situation [...] may be defined as one in which there is high expectancy that socially unapproved behaviour are required to achieve given goals”

про відсутність норм моралі – концепт, похідний від «аномії» («anomia») Дюркгейма). За визначенням Сімена, відсутність норм моралі є необхідною умовою в ситуаціях, коли соціально схвальна поведінка перешкоджає досягненню поставленої мети [18]. Втім, існують деякі термінологічні верифікації зазначеного поняття, зокрема контроверсійною є інтерпретація терміну «normlessness» Я. Чайковським у розвідці «Проблема відчуження людини в гуманітарних науках. З питань стану досліджень», в яких автор детермінує це поняття як «нормативність» і більше того, наголошує на його використанні М. Сіменом, який нібито відносить його до ключових компонентів відчуження, що суперечить реальному стану речей [14, с. 264]. Адже нормативність («norm») та відсутність норм («normlessness») – антонімічні поняття, і останнє, за М. Сіменом, означає цілком відмінне від традиційного ставлення особистості до соціальних норм і цінностей, втрату їх значущості, що знаходить своє втілення у неадекватній, відхиленій від норм поведінці.

Модель відчуження, запропонована М. Сіменом, віддзеркалює розуміння цього явища як у вужчому, так і в ширшому значенні, а саме відчуження як актуальний максимум потворності в соціальному бутті особистості постає феноменом і буденності, і граничного буття (С. Крилова) – двох виявів «замкненості» людського буття. При цьому можливість подолання відчуження реалізується через метаграницне буття, визначальною ознакою якого виступає фундаментальна «особистісна відкритість», що зберегла свою ідентичність і своєрідність, здатність до творчості як форми духовного існування, інтелектуальної боротьби щодо перетворення соціального світу. Саме через творчість українські шістдесятники розмивали «фундамент догматичної ідеології, повільно відвойовували новий духовний простір» (І. Дзюба) в його Кантівському розумінні (світ, що духовно охоплюється розумом), втілюючи безмежжя власного «Я» в реальних «продуктах» своєї життєдіяльності.

Світоглядний антропоцентризм шістдесятників, що в філософії цінностей виступає як інтроцепція (В. Штерн), створює соціокультурні універсалиї української естетосфери, невід'ємною складовою якої виступає духовність як спосіб «самовибудовування людської особистості», перенесення універсуму зовнішнього буття індивіда у його внутрішній світ на ціннісно-сміслових засадах. У зв'язку з цим філософсько-естетичний підхід до сутності зазначеного феномену полягає через використання поліметодології, що апелює до синтезу методологічних підходів, певного «синкретизму» (В. Личковах) культурно-історичного, феноменологічного, герменевтичного та інших способів дослідження буття.

Духовність як ключове поняття етико-аксіологічного простору українського шістдесятництва виступає як етнонаціональна модель «філософії краси» [7], в її універсальних та партикулярних вимірах, як дискурсивне освоєння духовно-чуттєвої цілісності людських відносин до світу в їх емоційно-виразних, символічних, художньо-образних вимірах. Дослідження «стану світу» (Г. Гегель), реалізується через висвітлення понять «дух епохи», «образ світу», «чуття життя», які визначають понятійно-категоріальний апарат осмислення світу людини як предмета естетичної рефлексії. Саме з цих понять утворюється термінологічна «скарбниця» (Л. Личковах) розмислів і текстів, що розкривають «естезис» доби шістдесятництва, специфіку художньої свідомості, мистецьких стилів і світоглядних орієнтирів окремих персоналій і нації загалом. У контексті базових ідей, імплікованих в естетичний дискурс репрезентантів цього явища, системоутворюючого значення набувають категорії етнонаціонального мислення, що виступають знаряддям суспільного інтелекту.

Це, насамперед, онтологічно обумовлено «панестетизмом» українського буття, органічно пов'язаного з архетиповими принципами етнокультури, серед яких

домінантним виступає кордоцентризм (В. Личковах), що реалізується в естетичній рефлексії на рівні світоглядних і контекстуально-культурологічних ідей та універсалій. Глибока емоційність, чуттєвість, ліризм українського естетичного дискурсу, що знайшли своє втілення у «філософії краси» і «філософії мистецтва», детермінуються тим самим кордоцентризмом української душі, який виступає домінуючою рисою творчості шістдесятників.

Формула духовної екзистенції цього покоління проголошена у відомих рядках В. Симоненка: «У кожного Я своє ім'я», «Я – українець. Оце і вся моя автобіографія», Л. Костенко про «неможливість брати істину в оренду», які доповнюються штрихами із нарисів Р. Корогодського про «віру – моральність – порядність, які із часом набули такої густоти, такої перенасиченої консистенції, що той розчин затвердів, набрав якоїсь однозначності» [5, с. 19].

Власні етнонаціональні традиції розуміння людиномірності краси світу, природи, духовна еволюція і саморозвиток особистості – основні мотиви поетичної творчості шістдесятників. Згодом у процес ліричного епосу доби включається проза, в якій проблема особистості виступає чи не найперший план. Людина «мала», проста, ординарна, але унікальна у своєму відчутті себе і навколишнього світу, та водночас універсальна у своїх перетинах з поняттями любові й ненависті, життя і смерті, краси і потворності [11, с. 194]. Жанрова палітра вітчизняної літератури збагачувалась історичними романами М. Вінграновського («Северин Наливайко»), П. Загребельного («Я – Богдан», «Тисячолітній Миколай», «Диво», «Смерть у Києві»), Р. Федоріва («Жбан вина»), Р. Іванчука («Мальви», «Черлене вино», «Манускрипт з вулиці Руської»), В. Шевчука («На полі смиренному», «Дім на горі», «Голос трави», «Три ластівки за вікном»), малою прозою (оповідання та новели Є. Гуцала «Запах кропу», «Голодомор», «Мертва зона», «Грудневий бунт», «Ментальність орди»; Гр. Тютюнника «Климко», «Дивак», «Три зозулі з поклоном», «Вогник далеко в степу», «Син приїхав», «На згарищі», «Оддавали Катрю»; Л. Первомайського «Дикий мед», «Дерево пізнання», «Вчора і завтра», «Чорний брід» та ін.). Історична проза 60-х років ХХ століття визначається особливим психологізмом, новими ідейно-художніми якостями, драматургічністю, специфічною організацією простору і часу. Концентроване втілення національної ідеї як імперативу історичного призначення українства (Ю. Барабаш) відбувається через об'єктивно-суб'єктивні чинники, що визначають авторське світовідчуття, особливості структури і сюжету, систему художніх образів, специфіку характерів, фольклорні мотиви. Можна констатувати, що літературна творчість шістдесятників виступала як своєрідна «філософія», трансдискурсивна «ідеологія» мистецтва, тому спроби теоретично обґрунтувати окремі її аспекти не вичерпують цієї широкої теми, а лише спонукають до подальших досліджень та узагальнень.

Отже, шістдесятництво, як рух «незгідних» і «дисидентів», «лицарів без страху і сумніву», як «поступове розширення простору невдоволення станом речей і відповідальності за майбутнє України думки – в усіх сферах життя» (І. Дзюба) розв'язало «вузли суспільних біфуркацій» (Л. Гарнашинська) і вивільнило потужну енергію творення нових соціокультурних та художніх наративів. Естетична практика репрезентантів цього явища стала надбанням «соціального інтелекту суспільства», новою «інтелектуальною конструкцією», яка відкрила перспективи розвитку української національної ідеї загалом та української національної літератури зокрема.

Список використаної літератури

1. Гуревич П. С. Субкультура / П. С. Гуревич // Культурологія : ХХ век : енциклопедія. – СПб.: Университетская книга, 1998. – Т.2. – С. 236–237.
2. Дзюба І. М. Є поети для епох / І. М. Дзюба. – К.: Либідь, 2011. – 145 с.

3. Зеньківський В. В. Апологетика / В. В. Зеньківський // Основы христианской философии. – М.: Канон, 1997. – С. 329.
 4. История зарубежной психологии (30-60-е годы XX века): Тексты / Под ред. П. Я. Гальперина, А. И. Ждан. – М.: Изд-во МГУ, 1996. – 230 с.
 5. Корогодський Р. Брама світла: Шістдесятники / Упоряд. М. Коцюбинська, Н. Кучер, О. Сінченко. – Львів: Видавництво Українського Католицького Університету, 2009. – 656 с.
 6. Кульчицький О. Основи філософії і філософських наук / О. Кульчицький. – Мюнхен: Український Вільний Університет, 1995. – С. 10.
 7. Личковах В. А. Методологические проблемы определения особенности украинской этнической мысли / В. А. Личковах // Ученые записки Таврического национального университета имени В. И. Вернадского. Серия «Философия. Культурология. Политология. Социология», 2014. – Том 27 (66). – № 1. – С. 306–315.
 8. Мяло К. Г. Под знаменем бунта: Очерки по истории и психологии молодежного протеста 1950–70-х гг. / К. Г. Мяло. – М.: Молодая гвардия, 1985. – 287 с.
 9. Пахльовська О. Українські шістдесятники: філософія бунту / Оксана Пахльовська // Сучасність. – 2000. – Ч.4. – С. 65–84.
 10. Современный философский словарь / Под общ. ред. В. Кемерова. – М.: Академический Проект, 2004. – С. 515.
 11. Тарнашинська Л. Б. Сюжет доби: дискурс шістдесятництва в українській літературі XX століття / Л. Б. Тарнашинська. – К.: Академперіодика, 2013. – 674 с.
 12. Топольський Є. Як ми пишемо і розуміємо історію. Таємниці історичної нарації / Єжи Топольський. – К.: К. І. С., 2012. – 400 с.
 13. Хевеши М. А. Антикапиталистический бунт «новых левых» от абсолюта свободы к романтике равенства (Из истории политической философии) / М. А. Хевеши. – М.: РАН, 1994. – С. 322–349.
 14. Чайковський Я. Проблема відчуження людини в гуманітарних науках. З питань стану досліджень / Ян Чайковський // Вісник Дніпропетровського університету. Серія: Філософія. Соціологія. Політологія. – № 9/2. – Т. 20, 2012. – С. 264–269.
 15. Чижевський Д. Філософські твори / Д. Чижевський. – К.: Смолоскип, 2005. – Т. 3. – 456 с.
 16. Douglas M. (2010-01s) Georg Leonard, Voice of '60s. Counter Culture / M. Douglas. – The New York Time Co. – Retrived 2014-05-20.
 17. Mehnert K. Twilight of the yours. The radical movements of the 1960s and their legacy / K. Mehnert. – N.Y.: Holt, Rinehals and Winston; Stanford: Heaver Institution press, 1976. – P. 9.
 18. Seeman M. (1966) Status and identity: The problem of inauthenticity / M. Seeman. The Pacific Sociological Review. – 1966. – № 9 (2). – P. 67–73.
- Стаття надійшла до редакції 24.10.2014

H. G. Pavlenko

PHILOSOPHICAL AND AESTHETIC GROUNDS OF UKRAINIAN LITERARY PROCESS OF THE 60S

The article aims to gain a fuller understanding of the philosophical and aesthetic grounds of Ukrainian literary process in the late 60s as well as seeks to investigate the world views of its representatives in creating better strategies to highlight the phenomenon mentioned. As the author puts it, the 1960s was a decade to open a new «intellectual era» in Ukraine in the post-Stalin period that introduced a new generation of writers known as writers of the sixties («the sixtiers») who did not adhere to the official style of socialist realism and protested against violence, depravity and social instability. They demanded

national and human rights, adherence to the verity and morality by proclaiming these in their artistic works. Being harbingers of creative freedom and radically new ideological assumptions they proved to be the symbols of Ukrainian renaissance. The 1960s became synonymous with subversive events around the globe that resulted in counter culture and revolution in social norms that was implemented in the rejection of existed standards and norm, negation of materialism, and explicit portrayals of human condition.

It is also claimed that axiological views of «the sixtiers» reveal the essence of verity stressing upon the necessity of its existence. This is adequately realized by comprehending the nature of their being that is determined by self-identification, harmony of vital and spiritual values, broadening social and aesthetic horizons of being. All these phenomena, which prove to be the key issues in the philosophical assumptions of eminent scholars and philosophers who articulated the ideas of Personalism, are closely related to the world views of «the sixtiers». Nikolai Berdyaev, in particular, emphasized human freedom, subjectivity and creativity that become central elements in their works.

As E. Mounier puts it, human person's responsibility is to take an active role in history, even while the ultimate goal is beyond the temporal and human history. According to E. Mounier, a personal man is not desolate, he is the man surrounded, on the move, under summons. Thus Personalism was seen as an alternative to both Liberalism and Marxism, which respected human rights and the human personality without indulging in excessive collectivism.

In a broader philosophical view Personalism does not consider the individual to be the object of an original intuition, nor does it conceive of philosophical research as starting with the analysis of immediate personal experience and its context. Rather, in the scope of a general metaphysics the person represents his singular value and essential role. Thus the person occupies the central place in philosophical discourse, but this discourse is not reduced to the development of an original intuition of the person.

It is imperative that social and political situation of the period mentioned resulted in individual's spiritual crisis and as a result led to self-estrangement (identity crisis where the individual experiences drastic changes to their meaning changes – practical goals, values, attitude and beliefs, etc.).

Among all interpretations of this phenomenon available M. Seeman's happens to be the most relevant one as it shapes an integral idea of rejections and aesthetic values of the 60s generation. The philosopher identifies self-estrangement as «the psychological state of denying one's own interests – of seeking out extrinsically satisfying, rather than intrinsically satisfying activities as well as characterizes it as a feeling of having become a stranger to oneself, or to some parts of oneself, or alternatively as a problem of self-knowledge, or authenticity. Thus a person experiences the alienation in the sense of lacking power that has been defined by Seeman as «the expectancy of probability held by the individual that his own behaviour cannot determine the occurrence of the outcomes, or the reinforcements, he seeks. Powerlessness, therefore, is the perception that the individual does not have the means to achieve his goals and may result in meaningless that has been defined by Seeman as «the individual's sense of understanding events in which he is engaged. It is characterized by a low expectancy that satisfactory predictions about the future outcomes of behaviour can be made» where as powerlessness refers to the sensed ability to control outcomes. In this regard one should not mix up these two notions. Normlessness (or what Durkheim referred to as anomie) denotes the situation in which the social norms regulating individual conduct have broken down or are no longer effective as rules for behaviour. Seeman adds that this aspect can manifest in a particularly negative manner, «the anomie situation [...] may be defined as

one in which there is high expectancy that socially unapproved behaviour are required to achieve given goals».

M. Seeman's model of estrangement highlights all possible aspects of the phenomenon in both a wide and narrow sense. It provides the possibility to study this process regarding to» the sixtiers» from the perspective of their literary works that will open potential areas for further research.

Key words: *the 60s, aesthetic and artistic grounds, anthropocentrism, personalism, estrangement, national imperative, aesthetic sphere.*

УДК 821.14'06(045)

Ю. А. Потіпак

ПРОЯВИ МОДЕРНІЗМУ В НОВОГРЕЦЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

У статті розглядаються причини появи явища модернізму в грецькій літературі, осмислюються його характерні риси та особливості, витоки виникнення. Детально характеризуються особливості футуристичної та сюрреалістичної грецької поезії та прози, їх представники; аналізується сучасний стан проблеми.

Ключові слова: *модернізм, новаторство, футуризм, сюрреалізм, постмодернізм.*

Грецька модерністська література була в центрі дослідження таких відомих учених-неоелліністів, як Александрос Аргіріу, Родерік Бітон, Маріо Вітті тощо. Втім, у вітчизняному літературознавстві розвідки з творчості грецьких літераторів-модерністів представлені доволі спорадично (Лілія Банах, Андрій Савенко, Вікторія Челпан), як і роботи узагальнюючого характеру, що визначає **актуальність** нашого дослідження.

Метою дослідження є охарактеризувати модерністські течії, представлені в новогрецькій літературі, для чого необхідно розв'язати такі **завдання**: визначити причини появи модернізму на теренах Греції; проаналізувати особливості модерністських течій, представлених у новогрецькій літературі (футуризм, сюрреалізм); зазначити основні досягнення представників модернізму та їх вплив на формування сучасної грецької літератури.

Розглядаючи формування української елліністики, Н. Ф. Клименко наголошує на тому, що тривалий час елліністичні студії були зосереджені на аналізі художнього слова. Поява останнім часом низки перекладів художніх творів новогрецької літератури уможливило подальший розвиток лінгвістики грецького тексту, новогрецько-українського напрямку перекладу та зіставної лінгвістики [3, с. 22]. Завдяки перекладам український читач має уявлення про представників новогрецької літератури, але ґрунтовні дослідження українських елліністів стосуються здебільшого лінгвостилістичних особливостей деяких грецьких поетів та прозаїків, які не дають повної картини про розвиток сучасної грецької літератури.

Модернізм – це світоглядна та культурно-естетична реакція на вступ людства на рубежі ХІХ–ХХ ст. у якісно новий етап свого розвитку. У цей період на планеті відбулися глобальні зрушення, з'явилися нові явища, виникли нові тенденції: відчутно посилилася єдність світу, взаємозалежність народів і держав й водночас загострилися міждержавні протиріччя, різко зросла загроза світового конфлікту.

Модернізм – сумарний термін, що позначає сукупність літературних напрямів та шкіл ХХ століття, яким притаманні формотворчість, експериментаторство, тяжіння до

умовних засобів, антиреалістична спрямованість. Саме похідне слово «модерн» пов'язане з ідеєю чогось нового та нетрадиційного. І новизна разом з антитрадиціоналізмом (хоча й модерністи ніколи не поривають із літературною традицією цілком) є визначальними рисами модернізму.

Окремі напрями модерністської літератури сьогодні стали класикою. Серед найбільш визначних – імажинізм та футуризм, акмеїзм та експресіонізм, сюрреалізм та «театр абсурду», дадаїзм та «новий роман». Деякі з них охопили не тільки літературу, а й інші види мистецтва, проникли в кіно й на телебачення [2].

У грецькій літературі модернізм з'являється трохи пізніше за західноєвропейський; його розквіт припадає на так зване «покоління 30-х». Під цією назвою у вузькому сенсі (за Теотокасом) розуміють молодь, яка співпрацювала з журналом «Нова література» («Та νέα γράμματα»). У широкому сенсі до цього покоління відносять усіх молодих письменників, розквіт творчості яких припадає на період 1930–1940 років [12, с. 51–52].

Перший заклик до культурного зближення з Європою пролунав у 1929 році, коли прозаїк і драматург Георгос Теотокас у програмному творі «Вільний дух», що згодом був визнаний маніфестом грецького літературного модернізму, відкрито закликав молодих інтелектуалів відкинути замкнутий на собі «елліноцентристський» світогляд минулих років, причому не лише в літературі, а й в усій культурі, – та спрямувати свій погляд за кордон, розпочати рівний та вільний обмін ідеями [4].

Справді, покоління 30-х, з яким зазвичай пов'язують виникнення грецького модернізму (і яке часто називають найзначнішим у грецькій літературі), виявилось тісно пов'язаним з Європою та європейською думкою. Незважаючи на численні відмінності від зарубіжних зразків, грецький модернізм був по суті європейським – і за формою, і за змістом, – адже його прихильники вчилися в Європі та прекрасно розбиралися в її літературі та естетиці. Однак збіг двох течій і виявився скоріше літературно-естетичним, ніж культурним: хоча грецькі письменники користувалися тими самими прийомами, що й європейці, умонастрої в них все ж залишалися зовсім іншими [4].

Розглядаючи модерністські напрями у хронологічній їх появі, А. Аргіріу наголошує на тому, що до появи *символізму* можна говорити про наявність літературних «шкіл». Після появи модернізму майже всі наступні «школи» самоперейменувались у напрями, оскільки серед їхніх намірів, народжених в умовах революційного світосприйняття взагалі, було – «змінити життя» та «перебудувати світ». Тому ці напрями набули канонів прикладної політики, а їхні програми офіційно виголошувались як «маніфести». Модерністське мистецтво, яке не обмежувалося літературою, підвищило роль політики – пройнялося ідеєю діяльності у житті суспільства. Так, дадаїсти хотіли зупинити першу світову війну, модерніст Паунд – замінити Джефферсона на Муссоліні, французькі сюрреалісти – приєднатися до комуністичної революції [9, с. 246].

На початку ХХ століття в Європі з'являється авангардний напрям – *футуризм*, теоретиком якого став італійський поет Ф. Марінетті, що пропагував радикальний розрив з усією культурною традицією. У 1909 році він друкує в паризькій газеті «Фігаро» перший маніфест футуризму. Через рік з'являються футуристичні маніфести італійських художників (У. Боччоні, Л. Руссоло, Дж. Северіні) і музикантів (Б. Прателла та ін.).

Саме маніфести «як жанр, що вміщує програму глобальної переробки Всесвіту», а також створення «всєбічного типу поведінки», є найбільш адекватним вираженням італійського футуризму в галузі словесної творчості. Футуристська естетика,

регламентована в маніфестах, базується на антитрадиційності. Футуризм відмовляється від художньої спадщини («*Ми вицент рознесемо всі музеї, бібліотеки*»), протиставляє старій культурі нову антикультуру («*Стара література оспівувала лінощі думки, захоплення й бездіяльність. А ми оспівуємо зухвалий натиск, лихоманковий деліріум, стройовий крок, небезпечний стрибок, ляпас і мордобій*»). Крім цього, італійські авангардисти оспівують механізми, швидкість, любов до небезпеки, зневагу до жінки і війну як «гігієну світу» [2].

Незалежно від італійського футуризму в 10-ті роки ХХ ст. розвивається російський футуризм. Його появу знаменують «Пролог егофутуризму» (1911 р.) І. Сєверяніна та збірка «Ляпас громадському смаку» (1913 р.) поетів-кубофутуристів, які показали, що російський футуризм не має відношення до засад Марінетті. Р. Якобсон пропонував називати російських футуристів «урбаністами», підкреслюючи, що їх ставлення до традицій було діалектичним, а не відкидаючим [9, с. 247–248].

Хронологічно між появами двох футуристичних напрямів з'являється *імажизм*, представники якого (Паунд, Еліот, Джойс та інші) дали перші прояви «відкритого» протистояння та прийняття літератури зі своїх позицій [9, с. 247–248]. Головний принцип імажизму, розроблений англійським філософом Т. Е. Г'юмом, – це принцип «чистої образності» при несуттєвості тематики. Образ є самодостатнім у поетичних творах імажистів, вірш для яких – то «ланцюг» подібних образів. Імажисти намагаються відтворити не саму реальність, а переживання, враження, які виникають асоціативно. Звідси й тематика їхніх поетичних творів: природа, предмети, ефемерні почуття та емоції. Створюючи свої «ланцюги образів», імажисти сміливо експериментують у галузі метрики та строфіки; їхня поезика вимагає «точного зображення», чіткості, конкретності, ясності мови.

Наступний напрям розвився під час першої світової війни у нейтральній Швейцарії і одержав назву «*дадаїзм*» від неіснуючого слова «дада» як апофеозу випадкового й незначущого. Визнаний засновник цього напрямку Г. Тцара стверджував, що цей напрям виник з відрази до безглуздої війни та «бунту», як протистояння цій «відразі». Мистецтво дадаїзму було зухвалим епатажем, «антимистецтвом». Т. Тцара вважав, що «відсутність системи – найкраща система» [11, с. 15], радив для створення дадаїстських віршів вирізати окремі слова з книг та газет і довільно поєднувати їх. Головним видом дадаїстської діяльності було абсурдизоване видовище. Хвиля скандальних виступів, акцій та експозицій дадаїстів прокотилася по Швейцарії, Австрії, Німеччині, Франції. Нічого, окрім скандалу, дадаїсти не шукали [11, с. 28–29].

На початку двадцятих років дадаїстська течія припиняє існування.

У 1924 р. з маніфестом А. Бретона з'являється *сюрреалізм*, за яким криється теорія «психоаналізу» та її варіанти щодо людської психіки та її функцій. Ядро цієї авангардистської школи складають колишні дадаїсти (Бретон, Арагон, Тцара, Супо), так що навіть не завжди можна провести чітку межу між двома течіями. Проте різниця між мистецтвом дада й сюрреалізмом суттєва: якщо дадаїзм у своїй основі був антимистецтвом, антитворчістю, культував бунт, деструкцію й нісенітницю, то сюрреалізм, навпаки, претендує на глибоке проникнення в сутність життя. Сюрреалізм прагне до автоматичної фіксації підсвідомого. Митець-сюрреаліст має спиратися на досвід сновидінь, галюцинацій, марень, містичних видінь тощо. Сюрреалісти, які центр своєї уваги переносили на підсвідомість, сновидіння, транс, дитячі ігри, зазнали чималого впливу теорій З. Фрейда. Сюрреалізм проголосив нові засоби та прийоми творчості. Насамперед – принцип «автоматичного письма», з його парадоксальним, алогічним, випадковим зіткненням думок та образів.

Майже одночасно з сюрреалізмом виникає інша теорія – теорія «чистої поезії», видана католицьким священиком А. Бремоном: цінність поетичної мови залежить виключно і лише від її акустичної оцінки. Поезія не має потреби в ідеях, оскільки це цінність «музична» і саме цю цінність слід знайти, коли сама музика захопила цю основну властивість поезії [9, с. 255].

Щодо появи модернізму у Греції, треба зауважити, що з розглянутих вище модерністських течій лише сюрреалізм розквітнув на грецькому ґрунті. Футуризм представлено кількома незначними поезіями, а дадаїзм як явище відсутній повністю.

Італійський футуризм з'явився на теренах Греції дещо з запізненням. У 1916 році в журналі «Νέα φύλλα» («Нове листя») був опублікований переклад футуристського маніфесту; там же були перекладені й різні футуристичні тексти. Відомою є поезія 1911 р. Костиса Паламаса «Μελλοντισμός» («Майбутність»). Крім того, у 1922 році Паламас опублікував критичну статтю про футуризм.

Значно пізніше вийшла стаття Фотоса Йофіліса «Футуризм у Греції, 1910–1960 рр.». Проте, якщо розглянути, які футуристичні твори існують у грецькій літературі, результат буде мізерним: А. Аргіріу називає дві поезії Фотоса Йофіліса, до яких дослідниця І. Катсіянні додає одну поезію Лефтеріса Ксантоса [9, с. 264]. Серед прозаїків-футуристів слід зазначити Алквіадіса Яннопулоса, який згодом відіграє значну роль у створенні так званої «Салонікської школи», осередком модерністських студій північної Греції.

Щодо російського футуризму, М. Вітті вважає (і цю думку підтримує І. Катсіянні), що його вплив позначився на деяких поезіях Нікітаса Рантоса (Каласа), зокрема, на поезію «Στρογγυλή συμφωνία» («Кругла симфонія»), присвячену Майдану Омонія. А. Аргіріу, навпаки, вважає Рантоса скоріше експресіоністом [9, с. 264].

До дадаїзму дослідник Х. Караоглу відносить дві статті Костиса Паламаса, написані у журналі «Εμπρός» («Уперед») у 1920 р., які лише показують обізнаність поета про те, що відбувається на європейських літературних теренах [9, с. 264].

Тобто, можна сказати, що футуризм та дадаїзм не залишили помітних слідів у грецькій літературі. Щодо сюрреалізму, існували не лише переклади творів, а й оригінальні твори, насамперед грецьких поетів.

Як уже зазначалося, наприкінці 1920-х – початку 1930-х років в новогрецькій літературі з'являється «Покоління 30-х» – плеяда новогрецьких модерністів, твори яких проникнуті свіжими настроями. Основна особливість їх поетичної творчості – введення вільного вірша, а також перші спроби в площині сюрреалізму, в той час як у прозу проникають елементи міської фантастики і відображаються деякі модерністські тенденції, зокрема внутрішній монолог. Поезія покоління 30-х років повністю звільняється від впливу народної традиційної пісні. Зразки вільних віршів уперше з'явилися у 20-і роки ХХ століття з творами Папазоніса. На початку 30-х років все частіше поезія публікується у формі вільного вірша, зокрема твори, опубліковані в 1929 році Анастасіосом Дрівасом, в 1930 році – збірка «Στον γλυτωμού του χάζι» Теодороса Дорроса, в 1933 році – вірші Ніколаса Каласоса, відомого також під псевдонімом Нікітас Рантос, в 1933 році – Йоргоса Сарантаріса. На відміну від поетів, які пізніше приєдналися до «покоління 30-х», ранні вірші деяких літераторів написані не вільним віршем, а традиційним. Серед них поезії Йоргоса Сефериса (лауреата Нобелівської премії 1963 року) в перших двох збірках «Στροφή» (1931) і «Στέρνα» (1932), а також Янніса Ріцоса «Τρακτέρ» (1934) і «Επιτάφιος» (1936). Найбільш важливою віхою в поезії «покоління 30-х» став 1935, з утворенням альманаху «Νова література» («Τα Νέα Γράμματα»), який співпрацював з основними представниками свого покоління, публікуючи твори вищезгаданого Йоргоса Сефериса, іншого Нобелівського лауреата

Одіссеаса Елітіса, а також першого грецького поета-сюрреаліста Андреаса Ембірікоса. Пізніше в цьому журналі публікували свої поезії, написані вільним віршем, Янніс Ріцос, Нікіфорос Вреттакос, другий за величиною грецький представник сюрреалізму Нікос Енгонопулос. Слід зазначити, що київськими елліністами було видано антологію «Новогрецька література» (2008 р.), завдяки якій український читач має змогу познайомитися з творчістю грецьких поетів-модерністів, а також 2013 р. побачив світ український переклад творів Й. Сеферіса [5; 7]. Вивченню творчості Сеферіса присвячено низку статей А. Савенка [6], але інші представники сюрреалізму ще чекають на дослідження.

Модерністські пошуки грецьких авторів позначилися й на прозі. Цікавою була діяльність групи письменників «Салонікської школи», яка мала своїм осередком місто Салоніки та журнал «Македонські дні», заснований у 1932 році. Ці літератори були абсолютно байдужими до детального зображення дійсності і надавали перевагу дослідам, зверненим до внутрішнього світу, які були притаманні європейському модернізму 20-х років ХХ століття. Вперше публікації, присвячені суто модернізму, з'явилися в журналі «Македонські дні» у 1932 році, і лише за кілька років питанням модернізму почали перейматися афінські письменники (журнал «Трете око», заснований у 1935 році). Серед іноземних письменників, твори яких були перекладені та обговорювались на сторінках цих журналів, були Едуард Дезарден (який вважається засновником у 1887 році «внутрішнього монологу»), Джеймс Джойс, Стефан Цвейг та Райнер-Марія Рільке.

Основними членами «Салонікської школи» стали: новеліст Алквіадіс Яннопулос (1896–1981), який у попереднє десятиліття під псевдонімом Алс Гіан деякий час брав участь в італійському футуристичному русі, Георгіос Деліос (1897–1980), на думку якого обов'язок романіста ототожнюється з «таємною та безшумною внутрішньою драмою літератора, який прагне єдності себе», невтомний новатор Стеліос Ксефлудас (1901–1984) та, нарешті, Нікос Гавріїл Пендзікіс (1908–1992), єдиний з групи, слава якого перетнула вузькі рамки його кола. Тісно співпрацював з цим об'єднанням своєрідний письменник Янніс Скарібас (1893–1984), який жив і творив у Халкіді, а також Янніс Бератис (1904–1968), єдиний афінянин у групі, автор роману «Діаспора» (1930), важливість якого лише недавно почала визнаватися. Більш вільні зв'язки з цією групою можна помітити у незакінченому романі Йоргоса Сеферіса «Шість ночей на Акрополі», початок якого відноситься до 1926–1928 рр., і який, як і перша книга Ксефлудаса, має форму щоденника [10]. Дія в усіх цих романах та оповіданнях розвивається не у традиційному сільському оточенні і не в міському світі, що змінюється, а на друкованих сторінках. Традиційні зав'язки та сюжети поступилися місцем неконтрольованим розумовим заворушенням головного героя. Хоча часто внутрішній монолог для письменників цієї групи вважається чимось на кшталт фірмового знака, у дійсності ця техніка мала досить обмежене вживання у 30-ті роки.

Серед сучасних дослідників творчості грецьких прозаїків-модерністів привертають увагу студії В. Челпан, присвячені вивченню ідіостилю Міті Карагациса, що «органічно змішує кольори палітри реалізму, модернізму, символізму й сюрреалізму» [8, с. 493].

Творчість письменників покоління 30-х, як і вплив західних літераторів, не могла не позначитися на формуванні світогляду та манері письма сучасних грецьких літераторів. Серед улюблених прийомів модернізму (зокрема сюрреалізму) сучасних грецьких прозаїків дослідниця Л. Банах зазначає використання техніки «потoku свідомості» (Маро Дука, Сотирис Дімітріу, Фанасій Валтинос, Євгенія Факіну) та «автоматичного письма» (Георгіос Скамбардоніс, Сотирис Дімітріу) [1, с. 53–54].

Переважна більшість письменників «покоління 30-х» створили свої найголовніші твори протягом довоєнного десятиліття. Для зарубіжних дослідників вони майже невідомі, а відтак, відкривають простір для подальших студій.

У подальших дослідженнях видається перспективним дослідити ідіостиль кожного з наведених поетів та прозаїків.

Список використаної літератури

1. Банах Л. С. Влияние западной литературы на современную греческую прозу / Л. С. Банах // Вестник СевГТУ. – Севастополь : СевНТУ, 2004. – Вып. 51. – С. 50–56.
2. Бойко О. Д. Поява модерністської течії в українській культурі на рубежі XIX і XX ст. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://gendocs.ru/v28797/лекція_-_модернізм.
3. Клименко Н. Ф. Українська елліністика: шляхи розвою / Н. Ф. Клименко // Мовні і концептуальні картини світу: збірник наукових праць. – К. : Видавничий дім Д. Бураго, 2012. – Вип. 39. – С. 3–26.
4. Макридж П. Греческая литература в эпоху глобализации [Електронний ресурс] / П. Макридж, Е. Яннакакис // Иностранная литература. – 2008. – № 2. – Режим доступу: <http://magazines.russ.ru/inostran/2008/2/ma16.html>
5. Новогрецька література: Антологія / Укладачі Пономарів О. Д., Клименко Н. Ф., Переплыотчикова С. Є. – К.: Вид-во «Укр. енциклопедія» імені М. П. Бажана, 2008. – 344 с.
6. Савенко А. О. Орест розвтілений: нотатки до інтерпретації образу в збірці «Міт-історія» Й. Сефериса / А. О. Савенко // Мовні і концептуальні картини світу. – К. : Видавничий дім Д. Бураго, 2012. – Вип. 39. – С. 251–258.
7. Сеферис Й. Вибране: поезії й літературно-критичні статті / Й. Сеферис / Упорядкування О. Пономарів, А. Савенко. – К.: Журнал «Всесвіт», 2013. – 400 с.
8. Челпан В. М. Текстові функції специфічних знаків культури у мовному світі Міті Карагациса (на матеріалі роману «Ο Συνταγματάρχης Λιάπκιν» і новели «Μπουχούνστα») / В. М. Челпан // Мовні і концептуальні картини світу: збірник наукових праць. – К. : Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка, Ін-т філол., 2014. – Вип. 47. – С. 491–497.
9. Αργυρίου Α. Ο μοντερνισμός στην ελληνική λογοτεχνία: οι αφετηρίες, οι αρχές και η διάρκεια του / Α. Αργυρίου // Μοντερνισμός: Η ώρα της αποτίμησης; Σειρά διαλέξεων. – Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη). – Αθήνα, 1996. – Σ. 243–278.
10. Beaton R. Εισαγωγή στη Νεότερη Ελληνική Λογοτεχνία, Ποίηση και Πεζογραφία, 1821–1992 / R. Beaton. – Αθήνα: Εκδ. Νεφέλη, 1996. – 457 σ.
11. Bigsby C.W.E. Νταντά και σουρреαλισμός / C.W.E. Bigsby. – Αθήνα: Εκδ. Ερμής, 1972. – 127 σ.
12. Vitti M. Η γενιά του τριάντα. Ιδεολογία και μορφή / M. Vitti. – Αθήνα: Εκδ. Ερμής, 1995. – 355 σ.

Стаття надійшла до редакції 30.10.2014

Y. A. Potipak

MODERNISM IN MODERN GREEK LITERATURE

The article is devoted to examining the background to the literary phenomenon of Greek modernism. Drawing upon researches, carried out by foreign scientists specializing in Neo-Hellenic Studies – Mario Vitti, Roderick Beaton, Alexandros Argyriou – special aspects of Modernist movements found in Modern Greek literature such as Futurism and Surrealism are analysed. It is pointed out that of all the Modernist movements only Surrealism flourished in Greece. Futurism can only be found in a few unimportant poems and Dadaism made no

appearance in Greek literature. The heyday of modernism in Greece accounts for the so-called «generation of the 30's» – a constellation of Greek modernists whose works are imbued with fresh sentiments. The main feature of their poetry is introduction of free verse, as well as first attempts in Surrealism, while elements of urban fiction penetrate into prose and some modernist tendencies like internal monologue appear (George Seferis, Elytis Odysseas, Andreas Embirikos, Nikos Engonopoulos). Especially noteworthy is the work of writers of «Thessaloniki's school» with the center in the city of Thessaloniki and their magazine «Macedonian Day» founded in 1932. They did not tend to depict reality in detail at all but favored experimentation turned towards the inner world, which were inherent in European modernism of the 1920s (Alkiviadis Giannopoulos, Georgios Delios, Stelios Ksefludas, Nikos Gabriel Pendzikis). Based on studies of contemporary Ukrainian Hellenists (Nina Klimenko, Andrey Savenko, Liliya Banach, Victoria Chelpan), the article provides an overview the current state of the issue exploration, specifies the major manifestations of modernism in the work of contemporary Greek authors, revealing that their most favorite modernist literary techniques are «stream of consciousness» and «automatic writing»; prospects for further research are outlined.

Key words: *modernism, innovation, Futurism, Dadaism, Surrealism, postmodernism.*

УДК 821.161.2:292 (Доляк)

Л. В. Романенко

**«МИНУЛОМУ НЕ ПОМСТИШСЯ»: ТЕМА ГОЛОДОМОРУ В СУЧАСНІЙ
УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ
(НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ НАТАЛКИ ДОЛЯК «ЧОРНА ДОШКА»)**

Пропонована стаття визначає особливості відтворення події 1932 – 1933 років в Україні, фактів, які тривалий час залишалися поза межами уваги широкого кола читачів, у сучасній українській літературі. Метою роботи є розкриття особливостей художнього бачення події 30-х років ХХ ст. та ролі радянської влади в фізичному та моральному знищенні українців як представників окремої нації.

Ключові слова: *роман, голодомор, геноцид, художній текст, образ, сучасна література, нація, історіографія, самоідентичність.*

Українська література завжди активно відгукувалася на соціальні і політичні перетворення, прагнучи відтворити правдиві сторінки історії, трактуючи їх саме з позиції народу. Однак голодомор досить тривалий час був замовчуваним явищем, яке не визнавала тогочасна офіційна влада. Деякі представники історичної науки на територіях, що входили до складу колишньої «країни Рад», навіть сьогодні не визнають голодомор як історичний факт. Це можна пояснити, зокрема, і певними політичними інтересами. Адже історична наука протягом усього свого існування знаходилася під контролем і патронатом влади, а тому і маємо багато замовчуваних подій або їх «перекручення». Тому, як і в багатьох випадках, правдивими джерелами є не документи, а свідчення очевидців.

Метою цієї розробки є визначення художніх особливостей у літературному відтворенні голодомору 1932 – 1933 рр. в Україні. Найважливішими **завданнями**, які ставляться перед нами, є простеження причин і наслідків цієї масштабної трагедії і її

відтворення за допомогою художнього тексту. Також передбачається одночасний аналіз історичного матеріалу цього періоду.

Актуальність. Розвінчання злочинів проти людства ніколи не втратить своєї актуальності. Сучасні українські письменники намагаються привернути увагу читачів до правдивих свідчень геноциду за допомогою мистецтва слова, проте тексти художніх творів чітко зорієнтовані на свідчення очевидців цих подій і психологічне відтворення переживань пересічних українців.

Офіційна історіографія радянських часів не дає правдивої інформації про те, що відбувалося на території України, більшість документів зберігається у сховищах «цілком таємно» і є надзвичайно цікавим матеріалом для науковців незалежної України; офіційна періодика 30-х рр. ХХ століття також подавала абсолютно викривлену інформацію про те, що насправді відбувалося на селі. І у творі Н. Доляк, і в мемуарах Д. Гойченка ми бачимо аналогічні свідчення про головне призначення преси того часу. Порівняймо: «...Газета, как и все прочие районные и областные, содержала наряду с казенным стандартным материалом, присылаемым из главной московской кухни и восхваляющими победы социализма, расцвет счастливой и радостной жизни, и материалы, освещающие ход посевной кампании и имевшие погромный характер.

Кроме того, имелось несколько мелких заметок об успехах социалистического строительства в районе. Конечно, о голоде или других подобных результатах строительства социализма не могло быть и речи на страницах печати, ибо даже неуловимый намек на что-либо подобное кончился бы расстрелом всех, начиная от редактора и кончая последним наборщиком типографии...», – згадував Д. Гойченко [2, с. 266]. І у Н. Доляк: «Обласна багатотиражка за допомогою кореспондентів день у день тлумачила громадянам країни Рад усю важливість суворості нових законів, усю непохитність курсу нової влади, усю партійну правильність і єдиноправильність. Країні потрібен хліб – і вони, велелюдна армія робітничих кореспондентів, роблять усе можливе, а іноді і неможливе, аби навести на шлях істинний українське селянство, **ЗМУСИТИ** (виділення моє. – Л. Р.) ділитися зі своїм братом, який мешкає в місті й робить усе, аби Україна стала індустріальним центром... Терновий подеколи переписував слово в слово цілі шпальти з центральних газет, як того вимагав головний редактор. Іноді замінював деякі назви на місцеві, додаючи прізвище того чи іншого обласного ворога народу, якого оце розсекретили доблесні чекісти...» [4, с. 35].

Процес розкуркулення в Україні став першим кроком до геноциду народу.

Безсумнівним є той факт, що голодомор в Україні був результатом спланованих системних заходів та виступив одночасно інструментом знищення соціальної бази народного опору Радянській владі в Україні, всесоюзної індустріалізації, застереженням Українському радянському урядові проти намірів проводити порівняно самостійну політику.

Такі поняття, як «голодомор» і «геноцид», не використовувалися в «совєцькій» українській літературі, адже ніби і не було таких подій. Лише в діаспорній літературі 30–40-х років ХХ століття фіксуються згадки про ці жахливі події у художніх творах (У. Самчук «Марія», «ОСТ» (II том), В. Барка «Жовтий князь» тощо), а також в мемуарах (Д. Гойченко «Красный апокалипсис: сквозь раскулачивание и голодомор»). Остання із них потребує особливої уваги, бо зошити Дмитра Гойченка були знайдені випадково і надруковані уже по смерті їх автора. Як зауважує В. Марочко: «Термін «геноцид» з'являється в «Конвенції про запобігання злочину геноциду та покарання за нього», ухваленої Генеральною Асамблеєю ООН 9 грудня 1948 р., тобто саме тоді він набув юридичного статусу. Ідею покарання за злочин геноциду висунув у 1933 р. адвокат із Польщі Рафаель Лемкін, запровадивши тлумачення «варварство» до дій осіб,

які з ненависті до людей нищили їхні культурно-духовні цінності, відтак пропонував арештовувати їх та судити. Саме Лемкін, на переконання відомого американського вченого Дж. Мейса, «лобіював через Організацію Об'єднаних Націй два документи: Резолюцію Генеральної Асамблеї ООН 1:96 у 1946 році та Конвенцію Організації Об'єднаних Націй із питань покарання і запобігання злочину геноциду в 1948 р.» [5, с. 1]. Геноцид було визнано злочином, і в межах міжнародного права це мало бути покаране. Але справжні злодії так і не отримали по заслугі за знищення біля 7 мільйонів (в середньому це чисельність деяких європейських країн) українців. Нащадкам не залишилися імена всіх безвинно загиблих українців у ті страшні роки. Це лише статистика, але вона жахлива. Тільки ХХІ століття відкрило ці антилюдські злочини. Що стало нагальною потребою для виховання молодих представників української нації. Посприятися цьому може твір Наталки Доляк «Чорна дошка», який має досить цікаву архітектоніку – побудований таким чином, що перетинаються кілька поколінь українців: старше покоління (Лесь Терновий), який пережив ці жахливі часи; сини Тернового, що стали активними «будівниками світлого комуністичного майбутнього», і батько не покладав на них жодних надій; Ліда Тернова, онука Леса, яка змогла зберегти спогади свого діда і зрештою передати їх своєму сину Сашкові, котрий, як представник покоління, що народилося уже в незалежній Україні, зміг відчутти і пропустити крізь себе усі жахи подій недалекого минулого. В уста героїв твору, звичайних українських селян, були вкладені слова, які пояснювали такий жахливий злочин проти людства. І ці слова стали віддзеркаленням реального стану речей у Радянському Союзі: «– Та за що ж мститись людям? За те, що до колгоспу не хотіли йти? Так давно те було. Чи за те, що хліб не хотіли віддавати? Так і це зрозуміти людськи можна: у кожного діти, сім'ї чималі. Минув би час, усе вляглося.

– Е, ні, ...не за се вони помсту свою придумали. А за те, що ми – **УКРАЇНЦІ** (виділення моє. – Л. Р.). І що пам'ятаємо це. І що не забуваємо мови й традицій. І що кажемо: «Наша земля». – Михайло страшно блимнув очима. – А як це наша? Коли все загальне? Чи, може, вони нам забули, як два роки тому народ масово виступав проти радянської влади? Хто Петлюру хотів повернути? Хто кричав: «Давайте другу державу» чи «Геть комуну»?... Тих, хто лишився там, у Веселівці, можна лише пожаліти» [4, с. 242].

Аналіз причин трагедії свідчить про одне – планомірне винищення, політика партії: **«...головною причиною Голодомору стала політика тоталітарного сталінського режиму – безвідповідальні експерименти з метою побудови щастя «в окремо взятій країні», які передбачали, зокрема, злиття усіх націй і народностей СРСР в єдиний «радянський народ» з уніфікованою свідомістю та здійснення швидкого «індустріального стрибка» шляхом «мобілізації» внутрішніх ресурсів. На практиці це означало фізичне винищення усіх класових та національних «ворогів» сталінського режиму, тобто людей, які мали свою думку щодо розбудови «світлого майбутнього».** Головним аргументом здійснення цієї політики нерідко ставав терор, зокрема, терор голодом. А Україна була головним полігоном «вирішення національного питання» та проведення індустріалізації... Для зміцнення своєї влади тоталітарний режим знищував усіх, хто міг хоч якось порушити монополію тоталітарної держави на право вирішувати, як має жити держава. Українська нація, яка була другою за чисельністю в СРСР, мала величезний культурно-історичний спадок, власні славетні традиції державотворення, досвід національно-визвольної боротьби, а тому становила **серйозну загрозу для цього імперського утворення, його геополітичних намірів.** З огляду на це сталінський режим вдався до відкритої війни проти українців» [5].

Голод 30-х рр. ХХ століття був одним із етапів планомірного винищення українців як нації: «Наслідком теперішнього лиха в Україні буде російська колонізація цієї країни, яка призведе до зміни її етнографічного характеру. В майбутньому і, либонь дуже близькому майбутньому, ніхто більше не говоритиме про Україну чи про український народ, а то ж і про українську проблему, бо Україна стане де факто територією з переважно російським населенням» *Італійський консул у Харкові Сержіо Граденіго своєму послу в Москві (за книгою Б.Ткаченка «Під чорним тавром»)* [3]. Голод 20-х років уже став причиною масових смертей, але наступний – масштабніший – продовжив руйнівну справу: «Сімдесят вісім дворів налічувалось у селі. У кожному дворі не менше ніж по десять душ. Дітей народжувалось немало, молоді одружувались – чи не щороку по кілька пар. Старі помирали, звільняючи місце для інших. Так було до двадцятого року.

А тоді, після першого голоду, померло більше, ніж народилось, і спустошені хати заповнили переселенці. Привозили їх звідкілясь із Росії чи ще з якихось дальших країв. Жили ті переселені спочатку відчужено, своїм хазяйством, із сусідами воліли не спілкуватись. А за кілька років між приїдами та місцевими стирались кордони, одружували-бо дітей, йшли один до одного в куми, родичались...» [4, с. 100–101]. Проте наступний голод не просто звільнив місця для переселенців – викосив цілими селами. І з приходом весни постала проблема – хто оброблятиме землю? Відповідь знайшлася одразу: «– Тогда будем ждать пополнение... Но учтите, земля долго ждать не может. Землю вот-вот нужно засеять» [4, с. 360]. Українці – щирі люди, вони багато чого пробачають. Вони радо приймали до своєї громади чужинців, але це зрештою перетворилося на лихо в Україні. Через багато років українцям продовжують говорити про те, що вони не господарі на своїй землі, що ті, хто оселився на українських землях, зрештою отримали більше прав, ніж її справжні господарі.

Активна політика індустріалізації, запроваджена у країні, також стала вироком для українського селянства, адже для будівництва промислових потужностей потрібна була валюта, яку планували отримати від продажу хліба за кордон. Це стало вироком для найкращих сільських господарств України. Для порятунку життя люди вирушали у міста, мріючи влаштуватися на завод і отримувати хоча б мізерну пайку. Проте і шлях у місто для багатьох був випробуванням: на вокзалах стояли кордони, які «відсортовували» людей, що приїздили, не пускаючи охлялих, щоб не просили милостиню і не помирали на вулицях: «Ще дорогою до міста у торохкітливому вагоні люди говорили впівголоса про те, що охлялих та кволих у місто не пускають... Якись жінки натирали обличчя шматочками буряка... Дехто кусав губи всю дорогу, аби вони не видавались блідими, а радісно червоніли. Інші всю дорогу спали, набирались сил, аби подолати важку півкілометрову смугу без перешкод і не впасти передчасно» [4, с. 205].

Дехто і сьогодні переконує в тому, що голод 1932 – 1933 рр. був спричинений посухою, але, на думку українських істориків, це абсурд, адже природне явище не могло призвести до масового падежу усіх свійських тварин, птахів, і знищення усієї городини. Про те, що в Україні було зібрано достойний врожай свідчать документи про те, що його продавали за кордон, а те, що не встигали вивезти, просто гноїли: «Много таких куч полностью испортилось и зимой смерзлось в одну сплошную массу, которую дробили при помощи кирок и ломов и увозили на спиртовые заводы, а часть просто зарывали. ...Кроме того, гибло громадное количество овощей...» [2, с. 255]. Факт масового знищення конфіскованого збіжжя також побіжно згадується у романі Тетяни Белімової «Вільний світ», де один із героїв пригадує своє голодне дитинство і те, як йому вдалося врятувати своє життя: «На перерві підійшли із сусідським Іваном до

магазею біля школи. Припали до погано припасованих, подекуди прогнилих дощок, намагаючись роздивитися, що позвозили туди колгоспники. Я знайшов якогось патика й узявся колупати ним стіну... О диво! Справжній скарб! У мою брудну, порепану долоньку з прокрученої дірки посипалася стара, мабуть, торішня века упереміж із мишачим послідом. Вона гнила тут, перетрублена мишами, нікому не потрібна чи просто забута...» [1, с. 46–47].

З часом, коли голод лише посилювався, а особливо це відчутно було взимку, коли земля була вкрита товстим шаром снігу, і не було можливості навіть у полі знайти щось зогниле, залишене від минулого врожаю, люди ставали байдужими до себе, охлялими, з болем спостерігаючи, як тануть сили у найрідніших людей: «Я заходив во многие хаты и беседовал со встерчными колхозниками..., детьми. Общее, что я наблюдал в этих людях, – чувство безнадежной и безысходной обреченности и пассивного отчаяния. В них чувствовалась как бы безучастность к самим себе и какая-то рабская покорность. Дух этих людей, казалось, был окончательно сломлен, и призрак неизбежного конца витал над ними. Одно-единственное животное чувство овладело ими, вытеснив в той или иной мере все прочие чувства человека, – это чувство голода. И недаром матери как бы безразлично взирали на трупы детей. Я слышал от нескольких матерей такие слова: «Слава Богу, что он прибрал несчастное дитя. Как оно, бедненькое, мучилось! Если б могла, то своим телом кормила бы его, если бы надеялась спасти». Происходила страшная переоценка ценностей. Смерть для любимого ребенка являлась желанной, ибо она прекращала его ужасные страдания» [2, с. 243]. Проте Фросина, яку можна назвати «божевільною» у своїй любові матір'ю, відчуваючи свою близьку смерть, відрубала собі ногу, щоб діти зварили собі борщ і ще хоч трошки прожили. Інші матері відправляли у місто своїх дітей, як-от Ярина відправила старших своїх дочок, Наталку та Оксану Стецюк, сподіваючись врятувати хоча б їх, бо Веселівка на той час уже була в списку на «чорній дошці». Це означало, що село не виконало плану зернозаготівель (хоча у селян вигребли усе, що вони виростили навіть на своєму городі, сподіваючись прохарчуватися взимку), а отже, жодна людина не мала права покинути територію села, і для цього навколо виставлялися загороджувальні загоны міліції, які мали право розстріляти кожного, хто буде намагатися покинути периметр. Фіксувалися і випадки канібалізму, коли батьки їли своїх дітей.

Приховування факту голодомору стало основним завданням після того, як у селян вилучили все, що можна було їсти. І тоді в сільради пішли інші циркуляри-розпорядження: приховати масові смерті селян, не фіксувати справжні причини смерті. Тому вірні пси партії завзято взялися до справи. У Веселівку було відправлено Мільмана, який одразу зарекомендував себе таким, що у душі немає нічого святого. Для того, щоб вилучити залишки зерна, що переховували селяни, він не гребував шантажем, погрозами, наводив зброю на дітей, щоб батьки зізнавалися, де схованки, і завдання із приховування смертей не стало для нього моральною проблемою: «...строчив: «Виписати заднім числом довідки тим селянам, котрі померли. У довідці вказати, що даний громадянин виїхав за межі України. Ховати за межами села в загальній могилі. Хрестів та пам'ятних знаків не встановлювати, прізвищ не вказувати. Зібрати мобільні групи для захоронення трупів. Видавати робітникам, які працюють у складі мобільних груп, додатковий харчовий пайок» [4, с. 315].

Загоны могильників формували із сільських молодих активістів, які радо виконували спочатку усі «завдання партії», але зрештою прозріння прийшло і до них. Октябрин завзято слідував комуністичним ідеалам, але щоденне спостереження за тим, як помирають його односельці (яких раптом він зненавидів за те, що вміли працювати на землі і своєю працею набули певних статків), втратив віру у справедливість комуні,

адже смерть не вибирала: померла Оксана Стецюківна, в яку він був закоханий, померли всі дівчата із роду Солодовників... Голод забрав більшу частину мешканців села, а ті, хто дожив до весни, мріяли тільки про одне – про першу зелену парость: «Найсокровеннішою мрією було: одірвати, відщипнути тієї зеленої порослі, що весна із собою принесе... Виповзали із хат напівмерці й, не в змозі переступити поріг, падали мертвими на ганок. По-березневому ще холодне сонце гладило їхні голови, укриті буйно ковтунами, пестило гнійні струпи на тілі. Ті струпи утворились, коли закатовані голодом дерли на собі шкуру од мук. Тих, кого Бог прибрав до себе навесні, уже не мучив голод...» [4, с. 346].

Веселівка була одним із багатьох українських сіл, які спіткала жаклива доля. Вони, разом із своїми мешканцями були стерті з мапи світу. Їхні імена сьогодні не знають так, як імена відомих історичних діячів, а також катів, які порухом руки прирекли українців на жакливі муки. Проте, разом з тим, і роман Наталки Доляк, і багато подібних, стали своєрідним реквіємом за безвинно загиблими душами. Ці твори призначені підняти питання національної самоідентичності, в першу чергу у підростаючого покоління українців, для яких події першої половини ХХ століття – це тільки сухі факти у підручниках з історії. Твір Н. Доляк примушує замислитись над сенсом життя, який у ті часи зводився лише до одного – вижити або хоча б врятувати життя своїм дітям. «Це був не просто голод, бо не вродило. Нас повільно й жакливо вбивали. Голодна смерть набагато страшніша, ніж швидкий кінець від кулі в бою, чи від зашморгу, чи від води, яка заповнює впродовж кількох хвилин твої нутроці. Люди конали місяцями, у них на очах відходили рідні, діти... діти... діти.

... Там земля ворушилась від ще живих людей, яких кидали в спільну могилу. А тепер на тому місці росте пшениця. А мало б бути кладовище. Кладовище, яке вони зробили з мого рідного села Веселівки. Було колись таке село» [4, с. 32].

Список використаної літератури

1. Белімова Т. Вільний світ: роман / Тетяна Белімова; передм. С. Філоненко. – Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2014. – 272 с.
2. Гойченко Д. Красный апокалипсис: сквозь раскулачивание и голодомор. Мемуары свидетеля / Дмитро Гойченко. – К.: Видавництво «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА», 2013. – 400 с.
3. Голодомор 1932 – 1933 років – геноцид в Україні [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://maino.mk-oda.gov.ua/ru/publication/content/2281.html>.
4. Доляк Н. Чорна дошка: роман / Наталка Доляк; передм. В. Гранецької. – Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2014. – 368 с.
5. Марочко В. Визнання голодомору 1932 – 1933 років – геноцидом: історичний факт політичного самоутвердження та морального зцілення нації [Електронний ресурс] / Василь Марочко // Голодомор-геноцид 1932–1933 рр. Та голод 1946–1947 рр. – Режим доступу: <http://histans.com/JournALL/pro/16/1/29.pdf>.

Стаття надійшла до редакції 31.10.2014

L. V. Romanenko

«THE PAST CAN NOT BE REVENGED»: THE IDEA OF HOLODOMOR IN THE MODERN UKRAINIAN LITERATURE (ON THE MATERIAL OF NATALKA DOLYAC'S NOVEL «THE BLACK BOARD»)

This article defines the features of playback of events of 1932 – 1933 in Ukraine, facts that have long remained outside the attention of a wide circle of readers in the modern Ukrainian literature. The aim of this work is to introduce the peculiarities of the artistic vision of the events of 30-ies of XX century and the role of Soviet power in the physical and

moral destruction of Ukrainians as representatives of a particular nation. The most important tasks being put before us are tracing the causes and consequences of this large-scale disaster and its playback using artistic text. It also assumes the simultaneous analysis of historical material of this period.

The process of discrediting crimes against humanity will never lose its relevance. Modern Ukrainian writers are trying to attract the readers' attention to truthful evidence of genocide using the art of word, however, the texts of works of art are clearly focused on the testimonies of eyewitness of these events and psychological reproduction of experiences of ordinary Ukrainians.

Ukrainian literature always actively responded to social and political transformations, seeking to recreate the true pages of history, interpreting them from the perspective of the people. However, Holodomor quite a long time was the covered-up phenomenon, which was not recognized by the official authorities of that period. Undeniable is the fact that Holodomor in Ukraine was the result of a planned system of activities and acted at the same time as a tool for destruction of the social basis of national resistance to Soviet power in Ukraine, total industrialization, the warning to the Ukrainian Soviet government against the intention to carry out a relatively independent policy.

Veslivka was one of the many Ukrainian villages that suffered of such a horrible fate. They, together with their inhabitants were erased from the map of Ukraine. Their names today are not so well-known as the names of famous historical figures, as well as the names of executioners who with a slight moving of a hand condemned the Ukrainians to terrible agony. But, at the same time, both Natalka Dolyak's novel and many other similar to it became a kind of Requiem for the innocent lost souls. These works are intended to raise the issue of national identity, especially among the younger generation of Ukrainians, for whom the events of the first half of the twentieth century are only the facts in history books. N. Dolyak's novel makes you think about the essence of life, which in those days was limited to only one thing – to survive or at least to save the lives of children.

Key words: *novel, Holodomor, genocide, artistic text, image, modern literature, nation, historiography, self-identity.*

УДК 821.161.2-32(045)

Г. В. Рудницька

БАЧЕННЯ ІТАЛІЇ В НОВЕЛІ М. КОЦЮБІНСЬКОГО «ХВАЛА ЖИТТЮ»

У статті проаналізовані особливості сприйняття італійської дійсності в новелі М. Коцюбинського «Хвала життю» та імпресіоністичної зображальної манери письменника, на матеріалі листів до близьких та колег виокремлено відмінності у баченні італійських міст, основних рис поведінки італійців, їхніх традицій і культури.

Ключові слова: *новела, імпресіонізм, італійська культура, зображальні засоби, листування.*

Взаємозв'язок української та європейської культур не припинявся ніколи. Європейська культура завжди надихала українських митців, давала нові творчі імпульси, відкривала нові горизонти. Тому дослідження контакту та взаємозбагачення різних європейських культур, у том числі на рівні літературних процесів, вбачається актуальним.

Метою цієї статті є виокремити особливості сприйняття італійської дійсності М. Коцюбинським під час його перебування в італійських містах на матеріалі листів письменника до друзів і родичів, а також характерні риси імпресіоністичної зображальної манери в новелі «Хвала життю», в якій передані враження Коцюбинського від зруйнованого землетрусом сицилійського міста Мессіни.

Творчість письменника досліджували І. Бестюк («Тіні забутих предків» Михайла Коцюбинського: феномен тексту в контексті неоміфологізму української літератури початку ХХ ст.), І. Марчук («Структурно-типологічні параметри порівняльних конструкцій в ідіостилі М. Коцюбинського»), А. Найрулін («Епістолярій Михайла Коцюбинського в історії української літературної мови (особливості конотації епістолярію письменника»)), Т. Саяпіна («Міфопоетика творчості М. Коцюбинського»), Г. Сохань («Особливості асоціативно-образного мислення М. Коцюбинського»), А. Скачков («Лінгвостилістичні особливості портретних описів у творах М. Коцюбинського»), С. Форманова («Ключові слова у мовній картині світу Михайла Коцюбинського») тощо.

Михайло Коцюбинський – видатний український письменник – захоплювався творчістю європейських літераторів (Г. Ібсена, М. Метерлінка, Г. Мопассана, Е. Золя, А. Стрінберга та ін.). Він неодноразово наголошував на особливій необхідності перекладів творів української літератури на європейські мови і навпаки, адже все це веде до взаємозбагачення культур, до розширення тематики творів українського письменства, а також до творчого розвитку митців. Сам письменник активно над цим працював. Власноруч займався перекладами своїх творів на російську мову. У листах до письменника Альфреда Єнсена він писав: «Тепер у Празі друкується том моїх оповідань на чеській мові...» [3, с. 160]; «Мені щойно надіслали том моїх оповідань, які вийшли у Відні на німецькій мові під назвою «Pro bono publico»...» [2, с. 114–115]. Сам А. Єсен переклав шведською мовою твори М. Коцюбинського «На віру» та «Дорогою ціною». Після публікації цих перекладів М. Коцюбинський у листі до Євгена Чикаленка писав: «З Стокгольма сповіщають мене, що мою книжку у шведському перекладі критика прийняла дуже добре, з великою симпатією... В рецензіях пишуть не тільки про мене, а і про Україну (і в тому вага їх)...» [18, с. 161–162].

М. Коцюбинський багато подорожував. До Італії письменник прибув перший раз у 1905 р. Спочатку метою його візиту стало бажання покращити стан свого здоров'я. Проте згодом Коцюбинського зачарували краса країни, темперамент її мешканців, культурне багатство й різноманіття Італії. І письменник повертався до Італії тричі в період з 1909 по 1912 рр. Найдовший період часу М. Коцюбинський провів на острові Капрі. Описуючи свої враження від острова, письменник використовував звичну для передачі свого світосприйняття імпресіоністичну манеру, захоплюючись грою та різноманіттям кольорів. У листах до дружини він писав: «Сьогодні їздив обдивлятися гроти – блакитний і срібний. Перший у нас є на одкритці, а срібний – це таке чудо, що аж не віриться. Коли бризнеш водою, то вона грає синіми, рожевими і зеленими кольорами» [11, с. 127–128]; «Море надзвичайно гарного кольору... Там вода ясно-зелена, аж світиться, але коли бризнути нею веслом, то слід стає ярко-блакитним, а верхки хвилі рожевими, як троянда. Всі кольори такі яскраві і виразні, що просто дивуєшся. Коли ж що-небудь – весло чи руку – опустиш в воду, то вони стають срібними. Щось надзвичайне. Блакитний грот робить надзвичайне враження – це величезна блакитна зала, в якій неможливо блакитна вода, як скло самого чистого блакитного кольору, до того бризки світяться вогнем... Природа дика, повітря страшенно западне, прозоре, сонце дуже світить, але не пече» [11, с. 128].

Як справжній знавець природи М. Коцюбинський розповідає дружині про рослинність на Капрі: «Ти хотіла знати, яка флора на Капрі. Насамперед – виноград. Густо, на високих тичках, так що сад виноградний – дуже тінистий сад. Рядом з ним садки, повні помаранчевих і цитринових дерев, обвішані тепер стиглими фруктами. Тут же ростуть фігові, ріжкові і черешневі дерева. Цілі ліси маслин, солодких каштанів і тих дерев, на яких ростуть фрукти, що ми їх їли в Криму (мушмула, чи як тут вони називаються, *nespola*). Окрім того, мигдалі. З деяких дерев найбільше евкالیптів, пальм, піпій, дубів, лаврів і італійських тополь. Кипарисів не багато. Великі оцтові дерева. Дико ростуть і в садах цілі ліси кактусів – опунцій, які бувають ростом у 2 чоловіки і більше. Цвітуть жовтими квітами. Скрізь маса агав, американських і сірих, таких великих, що кожний листок мало не вдвоє більший за мене. В садах так багато червоної герані, що вони аж горять на сонці. Гліцинії і всякі цвітучі ліани оплітають стіни, сила троянд, гранатів і всяких квіток, яких я перше не бачив і не можу назвати. Скелі покриті срібними величезними полинами, що дуже пахнуть, дикими великими і маленькими трояндами, білим і рожевим ломиносом. Страшно закрашають сірі скелі кущі величезного жовтого дроку, що горить на сонці, як золото, і евфорбій, які ростуть тут деревцями. На самій скелі цілі букети великих блакитних квіток (найкраща квітка на Капрі), капорців, міртів у цвіту, портулаку, великих цибуль і всяких інших, яких я не знаю. І все це засипане червоним маком. На високих місцях ліс папоротників... Все тут розкішне і сильно пахне. Взагалі повітря на Капрі незвичайно чисте і западне, аж п'янить. Пилу зовсім немає, бо, наприклад, у тій частині острова, де я живу, заборонено їздити, і всі дороги виbrukовані плитками і чисті, як паркет. Взагалі чистота тут ідеальна, народ скромний, трохи суворий у звичаях...чесний... Скрізь спокій, увічливість (незнайомі здороваються), чесність. Тут почуваєш себе скрізь, як у власному садку» [12, с. 139–140].

М. Коцюбинський відвідував Рим, Мілан, Венецію, Флоренцію, Болонью, Геную, Неаполь та інші відомі міста Італії. Його чарувала краса й культурне багатство Риму, Венеції та Флоренції. Наприклад, описуючи свої враження від Венеції, Коцюбинський писав дружині: «Вся дорога з Відня до Італії – рай. Сама Венеція, де я вже другий день, – така гарна, що трудно описати. Катаючись на гондолі, страшенно жалкував, що тебе нема зо мною» [6, с. 14]; у листі до О. Аплаксіної письменник розповідав про свій час у Венеції: «Як тут все-таки добре: собор св. Марка своїм мармуровим мереживом і золотими мозаїками, палаццо Дожей з його рожевими стінами і ажурними колонами, навіть англійська мова і воркування голубів – позитивно полонять... Спостерігаю і бачу, що майже ніхто не милується красою будівель, усі зайняті собою» [22, с. 66]. Проте Коцюбинський зазначав, що «зо всіх городів, які я знаю, Рим подобається мені найбільше [10, с. 122]»; «Встиг обдивитися Колізей, Фоґо Романо і інші близькі пам'ятники. Все це я зробив без провідника, сам. Купив зараз план города і пустився в дорогу. ...Рим – город колосальний... Сьогодні йду оглядати церкву Петра і Павла, Ватикан і його музеї [5, с. 16]». Зачарувала письменника і Флоренція, і Мілан: «Дорога моя Вірунечко, сьогодні, на один день, я заїхав до Флоренції, а завтра вранці їду до Рима. ... Встиг обдивитися тільки головний музей і трохи город та тікаю, бо боюсь, що він мене захопить надовго. Тут кілька музеїв, скрізь чудовий мармур, бронза, образи. Здається, що люди живуть тут тільки штукою, а не хлібом, бо коли у Відні через дім кав'ярня або ресторан, – тут в кожному домі магазин антикваріїв та образів» [4, с. 15], «Дуже радий, що заїхав до Мілана. Такий чудовий собор, що кращого будинку, мабуть, у цілому світі нема. Я весь час любувався собором і зверху і всередині і не міг одірвати очей. Така краса!.. Місто велике і гарне, є музеї...» [6, с. 22].

Особливу увагу на поведінку звичайних італійців, їхню емоційність і відкритість письменник звернув у Неаполі: «Що мене найбільше вразило тут, то вуличне життя. Скрізь – і в Венеції, і в Флоренції, і в Римі – життя європейське більш-менш спокійне. А тут пекло, циганський табір. Такий крик на вулицях, що себе не чуєш. Всі і все стараються зробити найбільше галасу. По вулицях їздять піаніно і грають, звоцики ляскають з батогів, неначе стріляють, продавці співають, як муедзини в Криму, осли кричать, жовті кози стадами бродять по вулицях і теж кричать і дзвонять дзвониками. Просто пекло. Дітей цілі табуни, вони кричать і перекидаються, як чорти. Все живе рухом і криком. Завтра їду оглядати Помпею і кращі кутки Неаполя [7, с. 19]». Взагалі Коцюбинський яскраво бачив бруд Неаполя, проте приймав це як особливість міста і казав: «Неаполь стрів мене непривітно: вітер і бруд, та ще який бруд. Тільки око художника може примиритись з ним» [8, с. 123].

Під час подорожей до Італії письменник ставав учасником кількох святкувань і вшанувань традицій, серед них були весілля садівника, Різдво, масляна (маскарад), свято Gande Marina. В його листах враження найчастіше передаються за допомогою звукових образів із використанням іронії: «Все співає, грає, реве, тріщить, і дим застилає високі скелі. Так процесія ходить взад і вперед, і в тому увесь спектакль. Пізно ввечері грала музика, тріщали феєрверки і лилось вино» (свято Gande Marina) [14, с. 56]; «Тріщить площа, стріляють гори, а зорі над нами такі великі, наче ракети.... Ну, думаю, добрі порядки: тут сеї ночі діва Марія родила двійню!» (Різдво) [16, с. 166]; «Вся площа перетворилась на один великий зал, на величезний маскарад під відкритим небом. Крик, шум весілля і тарантела. Усюди стукають кастаньети і дерев'яні башмаки, горять огні, море ритмічно шумить, зірки тремтять на весінньому небі – і всім радісно й добре» (масляна) [24, с. 199]». Усі свята, навіть релігійні, проходили у веселій та розважальній атмосфері. Коцюбинський мав думку, що «взагалі релігійність тутешнього народу – це тільки любов до театру» [14, с. 55], віддаючи належне веселому та експресивному характеру італійців. «Незручним» через тисняву Коцюбинському видалось весілля садівника, на яке запросили письменника: «...се не подібно до танців, бо дуже тісно. Наче раки в горшку киплять» [17, с. 194]. Деякі особливості весілля були незрозумілими Коцюбинському: «обносять якимись сухими калачиками...і скоро вся одежа у мене і волосся моєї сусідки в кришках... Цікавого мало» [17, с. 194]. Водночас письменник помітив і інші риси мешканців Італії: «Взагалі тут чудесний, спокійний і чесний народ, з яким добре жити» [15, с. 160]; «...погода чудесна, ілюмінація готується грандіозна і з таким смаком, який мають тільки італійці...» [8, с. 123]; «Культура тут, як у столицях, електрика, магазини, екіпажі, мостові (ще кращі, ніж у столичних містах, оскільки тут повна відсутність пилу). ... Все це елегантно, як іграшка. Взагалі життя тут обставлене не тільки зручностями, але і повним комфортом... Завдяки тому, що населення невелике й культурне, кожний, хто живе більше тижня на Капрі, стає відомим місту. Тут вже відомо, що я письменник, а для італійців письменник (scrittore) дещо священне, тому мені кланяються й тепло вітають навіть незнайомі люди» [21, с. 41]. Загалом Капрі цілком захопив Коцюбинського: «Хоч я тут не перший раз і не перший день, а мені здається, що перед очима проходить не дійсність, а казка, таке все тут дивне і чарівне» [19, с. 47].

Під час подорожі на острів Сицилія навесні 1909 року М. Коцюбинський побачив зруйноване землетрусом місто Мессіна. Це лихо сталося 28 грудня 1908 року і забрало життя близько 80 тисяч мешканців міста. Картина руїни глибоко вразила письменника. Ще в листі до дружини Віри Коцюбинський писав: «Яке страшне враження зробив на мене цей город! Все в руїнах, з вулиць зробились гори всякого грузу та каміння. Все

наче спресоване, все змішане дивно» [13, с. 25]. Переживання і враження від побаченого письменник передав у новелі «Хвала життю» (1912 р.).

Професор Мессінського університету Д. Макріс зазначав, що до 1998 р. в Італії не було жодного повідомлення про цей твір. З 1994 р. італійській аудиторії відомий переклад іншого твору М. Коцюбинського «Тіні забутих предків» [27]. Про новелу «Хвала життю» вперше повідомила О. Пахльовська у роботі «Українська літературна цивілізація» [28].

Проф. Макріс вказує на важливе культурно-історичне значення для міста Мессіни цієї новели, повний переклад якої був вперше здійснений у 2009 р. при Маріупольському державному університеті та презентований італійській аудиторії з нагоди 100-річчя трагедії.

Деякі факти і події, описані в творі, зустрічаються й у листах Коцюбинського до дружини Віри (лист від 3 червня 1910 р.) та до Олександри Аплаксіної (лист від 4 червня 1910 р.). Серед них те, що «під руїнами і досі поховано 40.000 людей» [13, с. 25]; «при мені викопали труп жінки...» [13, с. 25]; навіть те, що Коцюбинський став свідком повторних поштовхів: «Був у мене і неприємний момент. Йшов я по вулиці, коли раптом земля затряслась, будинки хитнулись...» [13, с. 25]; «Пішов далі по вулиці-кладовищу. Але раптом – жах. Земля заколивалась піді мною, розвалини поворухнулись, роздався тріск. Землетрус. Він тривав один момент, секунди 3–4, але люди оніміли» [20, с. 28]. Напівзруйнований будинок, в якому «завалилась тільки передня стіна, і середина хати стояла одкрита, немов на сцені» [25, с. 229] списаний з натури: «Дома стоять так, що тільки три стіни залишилися, а через четверту, одвалену, видно ліжка, посуду і т. ін.» [13, с. 25]. Згадує в листах письменник і маленькі будинки з дерева, які нагадували коробки з-під макарон» [20, с. 28], і те, як «на горах зі сміття сидять городові...» і як «городовий піднімається і робить під козирок: це відрили людське тіло» [20, с. 28]. Передав у листах Коцюбинський і враження від тих людей, яких він зустрів у зруйнованому місті: «Люди якісь залякані, сумні, жінки в жалібних чорних крепах, у мужчин тільки чорні краватки, і в очах кожної людини жах. Тяжкі враження...» [13, с. 26].

У змалюванні картини зруйнованої Мессіни в новелі «Хвала життю» Коцюбинський як письменник-імпресіоніст зосередився на власному внутрішньому світі, ірраціональному, емоціональному. Новела складається з фрагментів дійсності, зафіксованих автором. Така побудова зумовлена власне сприйняттям дійсності автором: «Ніякого жаху в своїх очах від Мессіни я не помічаю. Враження, правда, було інтенсивне, але коротке...» [21, с. 40]. Кожне найменше враження має цінність. З цих окремих фрагментів з'являються людські постаті, звуки й різні кольори, за їх допомогою передаються почуття, враження (імпресії), оскільки саме через колір і звук, тобто внутрішньо, Коцюбинський сприймає оточуючу його дійсність, яка в творі стає частиною духовного світу людини.

Природа для письменника завжди була джерелом творчого натхнення: «Природа дає так багато, а в собі самому я знаходжу невичерпне джерело розваг та інтересів» [23, с. 47]. Тому і в новелі «Хвала життю» велика роль належить пейзажу, який або контрастує з внутрішнім станом, або співзвучний із ним за колоритом та оточуючими звуками. Так, наприклад, на початку новели з'являється контраст між спокійним весняним пейзажем: «...море було спокійне і сине, небо – так само, сонце обливало помаранчеві сади по горбах...» [25, с. 228] та містом, яке нагадувало сірий труп; або контраст різнокольорових фарб на фоні емоцій: «Може світити сонце, голубіти море і небо, сміятися радість...» та блискучих людських очей, в яких письменник бачить вогонь пекельної ночі. У творі відбувається постійне протиставлення картин життя й

смерті: серед кладовища і каміння з'являється осел з повними кошиками на спині; хлопчик, який гукає: «Цибуля! Цибуля!». Проте одразу після цих фрагментів Коцюбинський знову повертає читача до зруйнованої Мессіни: «До кого гукав він [хлопчик]? Кому хотів продати [цибулю]? Чи не камінням отим?...» [25, с. 228]. Але все одно посеред руїни письменник знаходить живе: з груди каміння з'являються люди. В описах цих людей превалує чорний колір: чорні постаті, чорні вуалі, чорні костюми. Навкруги немає шуму та жодних гучних звуків: люди не виходять, а випливають і нечутно ступають. Навкруги панує атмосфера жалоби та суму: «...сунулись чорні мужики і тихі жінки...» [25, с. 228]. Основним кольором палітри стає чорний, а навкруги панує тиша. В людських очах письменник бачить жах. Вони як дзеркало людської душі відображають картину руїни. Отже і в душі в кожного – руїна, психологічна травма. Навкруг не тільки зруйновані будинки, вулиці, церкви, але й зруйновані долі. Так, Коцюбинський зображає чоловіка, якого зустрів, йдучи містом. У портреті присутні кольори жалоби та трагедії: чорний і жовтий: «...чорний панок з блідим обличчям... Жовті мішки під очима й на щоках звисали...» [25, с. 230]. Цей чоловік розповідає про власну трагедію: «Я був багатий і щасливий, *signore*, мав жінку, четверо дітей і банкірську контору. Тепер родина й ціле багатство лежать під грузом...» [25, с. 230]. Сприйняття реальності героя відбувалось через звуки: «Хто не чув – уявити не може тої пекельної ночі. Така пальба була, така канонада, наче всі сили небесні, земні і морські палили разом з своїх гармат» [25, с. 230]. Після цієї зустрічі автор знову серед спресованих мас помічає життя: він бачить жінку, на колінах у якої грається дитина.

Новелу характеризує любов до життя та людини й глибока віра в неї. Це підтверджується тим, що посеред кладовища і руїн письменник знаходить і помічає живе, людське, яке знайшло в собі сили для відродження. Письменник вірив у те, що в людині закладений великий потенціал життєвої енергії: Людина в собі має завжди так багато цікавого, що вистачило б не на одне, а на декілька життів, потрібно тільки вміти вилучати й використовувати» [23, с. 47].

У кінці твору остаточно стверджується духовна та психологічна перемога над смертю. Посеред зруйнованої Мессіни продається крем у яскравих баночках для омолодження шкіри. Здавалося б, краса та молодість залишились десь під руїнами, нікому з таких обставин до них немає діла, але насправді саме заклики продавця: «Молодість і краса...» привертають увагу великої кількості людей, повертають до життя. І М. Коцюбинський малює пейзаж, співзвучний з цим торжеством життя: «Я раптом побачив далекі зелені гори, залиті радісним сонцем помаранчеві сади, безконечний шовковий простір блакитного моря...» [25, с. 232]. Таким чином, зруйнована землетрусом 1909 р. Мессіна постала перед уважними, проникливими, співчутливими очима М. Коцюбинського. Пригнічена атмосфера не позбавила місто ані сицилійської душі, ані тепла, які одразу помітив і підкреслив письменник. Новела стала свідком відродження Мессіни, жителям якої властиві італійські, а точніше сицилійські, оптимізм, енергія, нестримність та емоційність. Італія для М. Коцюбинського сповнена кольорів і звуків, він її сприймає у властивій йому імпресіоністичній манері, яка співзвучна особливостям національного характеру італійців, і майстерно передає галас і різнобарв'я італійського життя.

Список використаної літератури

1. Згамбаті Е. Італія Михайла Коцюбинського та Лесі Українки: два обличчя одного міфу / Емануела Згамбаті // Всесвіт. – 2007. – № 7–8. – С. 156–167.

2. Коцюбинський М. Лист до Альфреда Єнсена від 29 квітня 1909 року // Коцюбинський М. М. Твори в семи томах / М. М. Коцюбинський. – Київ: Наукова думка, 1975. – Том шостий. – 311 с.
3. Коцюбинський М. Лист до Альфреда Єнсена від 28 листопада 1909 року // Коцюбинський М. М. Твори в семи томах / М. М. Коцюбинський. – Київ: Наукова думка, 1975. – Том шостий. – 311 с.
4. Коцюбинський М. Лист до Віри Коцюбинської від 10 травня 1905 року // Коцюбинський М. М. Твори в семи томах / М. М. Коцюбинський. – Київ: Наукова думка, 1975. – Том шостий. – 311 с.
5. Коцюбинський М. Лист до Віри Коцюбинської від 12 травня 1905 року // Коцюбинський М. М. Твори в семи томах / М. М. Коцюбинський. – Київ: Наукова думка, 1975. – Том шостий. – 311 с.
6. Коцюбинський М. Лист до Віри Коцюбинської від 28 травня 1905 року // Коцюбинський М. М. Твори в семи томах / М. М. Коцюбинський. – Київ: Наукова думка, 1975. – Том шостий. – 311 с.
7. Коцюбинський М. Лист до Віри Коцюбинської від 30 травня 1905 року // Коцюбинський М. М. Твори в семи томах / М. М. Коцюбинський. – Київ: Наукова думка, 1975. – Том шостий. – 311 с.
8. Коцюбинський М. Лист до Віри Коцюбинської від 31 травня 1905 року // Коцюбинський М. М. Твори в семи томах / М. М. Коцюбинський. – Київ: Наукова думка, 1975. – Том шостий. – 311 с.
9. Коцюбинський М. Лист до Віри Коцюбинської від 8 травня 1909 року // Коцюбинський М. М. Твори в семи томах / М. М. Коцюбинський. – Київ: Наукова думка, 1975. – Том шостий. – 311 с.
10. Коцюбинський М. Лист до Віри Коцюбинської від 30 травня 1909 року // Коцюбинський М. М. Твори в семи томах / М. М. Коцюбинський. – Київ: Наукова думка, 1975. – Том шостий. – 311 с.
11. Коцюбинський М. Лист до Віри Коцюбинської від 5 червня 1909 року // Коцюбинський М. М. Твори в семи томах / М. М. Коцюбинський. – Київ: Наукова думка, 1975. – Том шостий. – 311 с.
12. Коцюбинський М. Лист до Віри Коцюбинської від 18 червня 1909 року // Коцюбинський М. М. Твори в семи томах / М. М. Коцюбинський. – Київ: Наукова думка, 1975. – Том шостий. – 311 с.
13. Коцюбинський М. Лист до Віри Коцюбинської від 3 червня 1910 року // Коцюбинський М. М. Твори в семи томах / М. М. Коцюбинський. – Київ: Наукова думка, 1975. – Том сьомий. – 415 с.
14. Коцюбинський М. Лист до Віри Коцюбинської від 6 липня 1910 року // Коцюбинський М. М. Твори в семи томах / М. М. Коцюбинський. – Київ: Наукова думка, 1975. – Том сьомий. – 415 с.
15. Коцюбинський М. Лист до Віри Коцюбинської від 9 листопада 1911 року // Коцюбинський М. М. Твори в семи томах / М. М. Коцюбинський. – Київ: Наукова думка, 1975. – Том сьомий. – 415 с.
16. Коцюбинський М. Лист до Віри Коцюбинської від 12 грудня 1911 року // Коцюбинський М. М. Твори в семи томах / М. М. Коцюбинський. – Київ: Наукова думка, 1975. – Том сьомий. – 415 с.
17. Коцюбинський М. Лист до Віри Коцюбинської від 2 лютого 1912 року // Коцюбинський М. М. Твори в семи томах / М. М. Коцюбинський. – Київ: Наукова думка, 1975. – Том сьомий. – 415 с.

18. Коцюбинський М. Лист до Євгена Чикаленка від 20 грудня 1909 року // Коцюбинський М. М. Твори в семи томах / М. М. Коцюбинський. – Київ: Наукова думка, 1975. – Том сьомий. – 415 с.
19. Коцюбинський М. Лист до Іллі Шрага від 30 червня 1910 року // Коцюбинський М. М. Твори в семи томах / М. М. Коцюбинський. – Київ: Наукова думка, 1975. – Том сьомий. – 415 с.
20. Коцюбинський М. Лист до Олександри Аплаксіної від 4 червня 1910 року // Коцюбинський М. М. Твори в семи томах / М. М. Коцюбинський. – Київ: Наукова думка, 1975. – Том сьомий. – 415 с.
21. Коцюбинський М. Лист до Олександри Аплаксіної від 21 червня 1910 року // Коцюбинський М. М. Твори в семи томах / М. М. Коцюбинський. – Київ: Наукова думка, 1975. – Том сьомий. – 415 с.
22. Коцюбинський М. Лист до Олександри Аплаксіної від 25 липня 1910 року // Коцюбинський М. М. Твори в семи томах / М. М. Коцюбинський. – Київ: Наукова думка, 1975. – Том сьомий. – 415 с.
23. Коцюбинський М. Лист до Олександри Аплаксіної 29 червня 1910 року // Коцюбинський М. М. Твори в семи томах / М. М. Коцюбинський. – Київ: Наукова думка, 1975. – Том сьомий. – 415 с.
24. Коцюбинський М. Лист до Олександри Аплаксіної від 9 лютого 1912 року // Коцюбинський М. М. Твори в семи томах / М. М. Коцюбинський. – Київ: Наукова думка, 1975. – Том сьомий. – 415 с.
25. Коцюбинський М. Хвала життю // Коцюбинський М. М. Твори в трьох томах / М. М. Коцюбинський. – Київ: Дніпро, 1979. – Том третій. – 357 с.
26. Kotsjubyński M. Lode alla Vita / Mykhailo Kotsjubyński; Traduzione dall'ucraino e prefazione di G. Skorupska. – Mariupol: МДУ, 2010. – 11 p.
27. Pachlovskaja O. M. Kocjubynskij Le ombre degli avi dimenticati, a cura di L. Calvi / O. Pachlovskaja. – Abano Terme, 1994. – 176 p.
28. Pachlovskaja O. Civiltà letteraria ucraina / O. Pachlovskaja. – Roma, 1998. – 656 p.
- Стаття надійшла до редакції 25.10.2014

H. V. Rudnytska

**THE VISION OF ITALY IN NOVEL BY MYKHAILO KOTSIUBYNSKYI
«PRAISE TO LIFE»**

The article analyzes the characteristics of the perception of the Italian reality in the Kotsiubynskij's novel «Praise to Life» and the impressionistic figurative style of the writer in the context of building of the image of the Sicilian city destroyed by a powerful earthquake in 1909. The novel has been characterized by the love to the life and to the humans and by the deep belief in it, the surrounding reality of the novel becomes a part of the human mental inner world. Describing in the novel «Praise to Life» the picture of destroyed Messina Kotsiubynskij being an impressionist writer focused on his own irrational, emotional inner world. The novel consists of the fragments of the reality recorded by the author.

The letters to friends and colleagues describe the differences in the vision of the most famous Italian cities visited by the writer of the behavior of the Italians and the features of their national character, their traditions and culture. The author conveys own perception using visual and sound images, the play of the colors on the background of the emotions from what he sees. Italy for Kotsiubynskij is full of colors and sounds. He sees the country in his impressionistic manner that is consonant with the features of the national character of Italians and masterfully conveys the loud and colorful Italian life.

Key words: *novel, impressionism, Italian Culture, figurativemeans, correspondence.*

УДК 821.161.2-1Жил(045)

К. Г. Сардарян

ЛІРИКА І. В. ЖИЛЕНКО В КОНТЕКСТІ ЕСТЕТИЧНИХ ТЕНДЕНЦІЙ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ.

У статті простежуються домінантні мотиви і образи поетичної творчості Ірини Жиленко, виявлено елементи автобіографізму в художньому світі мисткині, досліджуються новаторські риси творчості мисткині в контексті естетичних тенденцій другої половини ХХ – початку ХХІ ст.

Ключові слова: поезія, творчість, образ, тематика, мотив, метафорична образність, сугестія, багатозначність, лірична героїня.

Творчість однієї з найкращих письменниць другої половини ХХ – ХХІ століття Ірини Володимирівни 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.

І. В. Жиленко вийшла на літературну арену на початку шістдесятих років минулого століття в якості представника покоління шістдесятників – покоління літературно-творчої інтелігенції, сформованого «відлигою». У своїй творчій еволюції вона пройшла через часи літературних погромів, утисків і переслідувань з боку влади з середини 50-х до 80-х рр. ХХ ст. Шістдесятники прагнули досягнення громадянських свобод та реалізації національних прав. Соратники І. В. Жиленко розвивали нову демократичну поезію, звернену до широкої читацької аудиторії, поезія того часу змінюється в тісному зв'язку з життям народу і торкається гострих і злободенних питань сучасності.

У зв'язку з цим аналіз багатогранної творчості І. В. Жиленко (20 віршованих збірок, книга спогадів «Номо feriens») має особливу наукову цінність з точки зору сучасного літературознавства. Дослідження ідейно-художніх особливостей творчості І. В. Жиленко допоможе більш чітко і ясно вивчити ряд важливих проблем української літератури. Все це визначає **актуальність** статті.

Мета даної наукової розвідки – здійснити вивчення поетичної творчості Ірини Володимирівни Жиленко, визначити її місце в літературному процесі другої половини ХХ – початку ХХІ ст.; проаналізувати лірику поетеси як важливого джерела до вивчення життєвого шляху, поетичної творчості письменниці та історико-культурного життя України. Для досягнення поставленої мети передбачено розв'язання наступних завдань: виокремити й проаналізувати основні жанри поезії письменниці; окреслити тематичну спрямованість лірики Ірини Жиленко; виявити стильові особливості поезії (образність, жанрові переваги, мовленнєві особливості); вивчити ідейно-художню своєрідність поетичної творчості І. В. Жиленко.

Літературна творчість І. Жиленко не залишила байдужими літературознавців та читацьку аудиторію. Крім того, зацікавлення спадщиною письменниці останнім часом все зростає, проте не можна сказати, що творчість майстрині вповні проаналізовано та вписано в контекст сучасної української літератури. На сьогодні маємо намічені проблеми, що вимагають розв'язання. 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. Жулинський, Д. Кишинівський,

М. Коцюбинська, А. Макаров, М. Штолько, Г. Штонь. 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.

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.

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 щастя та естетичної гармонії в роботі, любові, материнство. Поетесі властива ширість, 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.

Збірку вибраних творів «Євангеліє від ластівки» Ірина Володимирівна розпочинає статтею «Не розбийте мій ліхтар!» (замість автобіографії), в якій висловлює власну візію світосприйняття, окреслює свої естетичні смаки, ставлення до життя; кількома сторінками поетеса передає найширші контексти зовнішнього та внутрішнього світів, що помітно суголосні з китайською та японською поезією.

«Коли ти сідаєш у робоче крісло і повнишся (як кімната – світлом) – життям. Ось ти його відчуваєш в пальцях ніг, які починають відходити од утоми, ось воно вже по коліна; блаженно розливається тілом, піднімається під горло – аж плакати хочеться од дивного зворушення, і вже розквітають очі, слух; засвічується задумою чоло, і вся ти починаєш звучати життям, як флейта, наповнена диханням Бога. Оце – життя. Все інше не має значення. Все інше – тло, контраст, спосіб існування тіла серед інших тіл. Китайська і японська поезія – скарбниця отаких «пауз», безцінних чаш, виповнених густою субстанцією життя-дива» [2, с. 16].

Анатоль Макаров визначає її вірші як «справжні ліки від нестерпно гіркої прози реальності» [10, с. 5]. На його думку, основним відкриттям поезії другої половини шістдесятих – початку сімдесятих років стало усвідомлення того, що щастя бути людиною не можна ні дати, ні відняти. Саме це явище породило поетів, які знали, що можна творити справжню поезію незалежно від офіційного визнання й можливостей друкування. Це була велика перемога мистецтва над реальністю життя. Ірина Жиленко була в той час серед перших, хто, обійшовши «з тилу» заборонені тоді мотиви «громадянської скорботи» й «інтимного суму», знайшов нову форму протистояння дійсності, свої методи й засоби подолання процесу духовного омертвіння суспільства. Сіра реальність тодішніх політизованих «радянських буднів» трансформувалась у неї в реальність вічного буття людини у цьому світі з його вічними радостями й трагедіями, з його вічними поетичними міфами й розчаруваннями. Літературознавець припускає, що міфологізований світ Ірини Жиленко тримався на «двох китах» – засобах максимальної зачиненості (наприклад, утаємниченості карнавальної маски) й засобах такої ж граничної душевної розкритості [10, с. 6].

«Євангеліє від ластівки» – найповніше видання вибраних творів І. В. Жиленко. Книгу складають твори, написані впродовж тридцяти років, з десяти збірників поетеси, починаючи від першої збірки «Соло на сольфі» (1965 р.), завершуючи збіркою «Вечірка у старій винарні» (1994 р.).

Найпершу збірку «Соло на сольфі» репрезентують три поезії: «Коли остання сонячність на платі...», «Запахло дощем...», «Червоні вітрила», які розглядаємо як інтимні поезії, позначені елегійною тональністю. Поетичною сугестією «Коли остання сонячність на платі...» мисткиня вміло передає складні емоційні переживання ліричної героїні, які оздоблені магічними краєвидами та пейзажами, що розкривають внутрішній стан героїні, підкреслюють почуття туги та самотності. Внутрішній конфлікт героїні передано асоціативними зв'язками, багатою метафорикою, персоніфікацією, присутні опосередковані натяки. Спогад та неспокій приходять та сідають круг стола, самотність може «порядкувати» у кімнаті героїні, «гортати папери» та «чекати» на неї. Тиша та самотність співпереживають героїні, розділяють з нею біль розлуки з коханим:

Ти знаєш, милий, що таке не спати?
І що таке ночей важка безодня, коли твоїх долонь не стрінуть плечі,
коли ридають глухо й безконечно
зі мною поряд
тиша і самотність? [2, с. 28].

У збірці «Автопортрет у червоному» відчутна автобіографічна природа творчості Ірини Жиленко, в якій поетеса оспівує найщиріше почуття – кохання, осмислює світоглядні засади, естетичні ідеали, в ній природно зринають спогади дитинства, тема покликання поета. Тематичний обрій поетеси досить широкий. Інтимна лірика пронизана мотивом любові до чоловіка, дітей, людства. Мовна витонченість, метафоричність, пристрасть та ніжність – основні ознаки інтимної лірики поетеси. Навіть пейзажні вірші промовляють про любов, в них обов'язково є згадка або вказівка на коханого чоловіка, образ коханого постає майже у кожному вірші:

А я зітхаю світло: «Скоро осінь!»
І розумію щастя дуже просто –
коли твоя несмілива рука
погладить прохолодні мої щоки.
І закружляють тіні на чарках,
і сад зітхне, врочисто і глибоко [2, с. 42].

Спогади дитинства поетеса оздоблює «золотим» кольором та його відтінками: «взолочена цукерка», «золота країна пальм», «золотий промінь», «золоті вітрини та фонтани», «царівна-мама» в жовтому платті. Золотий – символ святості, він також символізує сонце і багатство, багатство духовне. Як колір сонця і вираз живого, золотий посідає особливе місце у світовій гармонії кольорів. Усі дрібні деталі набувають знаковості, помітно, що для стилю мисткині характерне органічне звернення до символічних образів.

А вечорами тліла брама,
і в ній, мов золоте багаття,
з'являлась моя гарна мама,
царівна-мама в жовтім платті [2, с. 47].

Із книги «Вікно у сад» привертають увагу поезії, в яких оспівуються радощі звичайного, буденного людського життя, повсякденні турботи, можливість милуватись красою природи, займатись улюбленою справою. Лірична героїня сповнена життєвого оптимізму, їй здається чудом спокійне життя:

В затінку чуда, в світлі надії
Так і живемо. Веснам радієм.
Рано встаємо – будні чи свята.
В сінях у нас завелись ластів'ята [2, с. 61].

Цією тематикою позначена низка віршів: «Кульбабки», «В затінку чуда», «Стояла тиха осінь на землі», «Осінь копання картоплі», «Завершено клопіт літа», «Ранок. Вірш», «Ранок. Золоті вітри», «Весна. Синій вірш» та ін. Головний мотив зазначених поезій – мотив мирного, буденного життя; поетеса отримує натхнення від звичайних речей, на які переважно люди не звертають уваги. Лірична героїня згодна «із кожним творінням Господнім», вдячна Богові за все: «...всього мені доволі. В сінях. У комірчині» [2, с. 63]. Єдине, що прохає вона у творця – здоров'я для рідних та натхнення:

Я небагато прошу в долі за труд мій тихий.
Щоби здоров'я трошки. Друг. І дитя. І книги.
Трохи доріг... І досить! Слави? Та Бог із нею!
Наворожи мені, осінь,

мудре натхнення! [2, с. 63].

Вітаїстичний мотив також звучить у поезії «Ранок. Вірш», в якій мисткиня вражає щирістю вислову та красою слова, поезія насичена метафоричною образністю: «незрячий вітер радісно відьмачить», «в п'їтмі зітхають поїзди», «екзотичні птиці абажурів зирять з-за гардин». Поетеса підкреслює, що її життя для неї було святом. Поезія має дидактичний характер, оскільки вчить читача цінувати кожен мить життя, звертати увагу на красу. Життя для поетеси – щоденний труд і свято водночас. Ця теза підтверджується щоденно-ковими записами мисткині (книга спогадів «Номо feriens»). Низка творів поетеси мають автобіографічний характер.

Екзистенційна заглибленість увиразнюється роздумами про швидкоплинність часу та скороминущість життя. Особливий чуттєвий спектр у художньому світі І. Жиленко огортає спогади, пам'ять про пережите (поезія «Червоні черепиці»). В цьому вірші яскраво виражене ототожнення ліричної героїні з мисткинею. Підкреслюється краса життя в усіх його проявах, динаміка життя, його швидкоплинність сприймається поетесою як даність, вона не вбачає в цьому привід для суму, оскільки у неї завжди літо в душі:

Червоні черепиці на пагорбах горять.
Мені ж ласкаво спиться... Кому там докорять?
Це так було красиво – збігати
по сходах
вниз!

Горошок синій-синій, і повні очі сліз... [2, с. 70].

Патріотичні мотиви домінують у доробку поетеси. Образ Батьківщини, роздуми про духовність, рідний край уособлюють найвищі почуття мисткині.

До зойку ніжного, до болю
Я тиху землю цю люблю.
У сиву безкінечність поля
Свою конечність переллю [2, с. 66].

Для поетеси проблема національної солідарності виявляється животрепетною, її творчість виконує дидактичну роль, оскільки навчає молодше покоління прагнути культурної, духовної, ментальної єдності, шанувати рідну мову, любити Батьківщину. Національне світосприйняття у творчості І. Жиленко репрезентоване в домінуючих образах і мотивах, що сприяють вихованню молодого покоління в руслі усвідомлення ваги національних традицій та сили багатовікового етичного досвіду народу.

Поетесі притаманна казковість світобачення, у книзі «Концерт для скрипки, дощу і цвіркуна» зустрічаємо твори, що демонструють міцні зв'язки з фольклорною традицією, заглибленість у народнопісенні джерела (поезія «Осінь. Скрипка»).

Причому в багатьох віршах присутні стилетворчі елементи казковості на рівні зовнішньої форми твору, що допомагає мисткині серйозні філософські проблеми викладати в жартівливій формі:

Дерев'яний домик. Три вікна.
Я сиджу на ганочку, смутна.
Ластівки повз мене мерехтять.
Ну, чому б не жити три життя? [2, с. 78].

І. Жиленко вдається до мовностилістичних засобів, що створюють чарівний характер звучання (персоніфікації, гіперболи, повтори), на рівні внутрішньої форми у сюжетно-образній організації поезій присутні елементи казкової чарівності (ланцюги подій, групи персонажів) – триптих «Сьоме небо дитинства». У першому вірші триптиха «Сьоме небо» поетеса здійснює «вознесіння у сьоме небо свого дитинства», яке уособлює найчарівнішу пору життя людини: там не треба грошей, там всі хороші, там завжди липень, «...у собачок нема болячок...»:

Вечірнє сонце.
Вечірня пам'ять.
На підвіконні – вечірні пальми.
Нема там горя,
як в добрій казці.
Там всі говорять
на мові щастя [2, с. 101].

Цикл «Чаша літнього дня» складається з десяти віршів, що творять рухливу панораму подій, ніби сходинки в логічних переходах сюжету. Перший вірш циклу «Зимова скарга» відбиває хвилювання ліричної героїні з приводу черствіння людської душі, втрати віри в найкраще, у дива:

Ми так давно уже не виглядаєм дива,
що безнадійно вицвіли гардини,
злянула позолотонька душі [2, с. 89].

«Добрий янгол» оповідає про казкові спогади дитинства; «Світанок у світлі ластівки» звеличує щоденні турботи, радощі життя, закоханість у красу світу; «Золота підкова» – найніжніша поезія циклу, відбиває радість героїні з приводу очікування дитини. «А чаша все іскриться...» продовжує вітаїстичні мотиви, життя для поетеси – щоденний труд, який їй до вподоби:

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 [2, с. 93].

У поезії «Озирнись, мій друже, озирнись» поетеса закликає попри всі життєві негаразди звертати увагу на красу, насолоджуватися життям, оскільки воно швидкоплинне: «А життя минає...Зупинись. / Озирнись, мій друже, озирнись!» [2, с. 94]. Наступні поезії циклу: «Гніздо земне», «Розмова», «Не зачиняю вікна» поглиблюють філософсько-психологічну тематику.

Поезія Ірини Жиленко – яскраве, самобутнє художнє явище української літератури другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Її естетичні відкриття переконливо засвідчили вагу індивідуального новаторського досвіду, співзвучність її творчості проблемам і потребам сучасності та світовому спрямуванню художньої творчості. Поетичний талант мисткині розвивався в контексті літературних тенденцій цього періоду. Спроба аналізу поетичного 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 / І. В. Жиленко. – К.: Молодь, 1987. – 104 с.
2. Жиленко І. В. Євангеліє від ластівки: Вибране з десяти книг / І. В. Жиленко / Ред. рада: В. Шевчук та ін.; Упоряд., вступ. ст. та бібліограф. А. М. Макаров. – Харків: Фоліо, 1999. – 544 с.
3. Жиленко І. В. Пори року / Ірина Жиленко. – К.: Укр. письменник, 1999. – 135 с.
4. Жиленко І. Соло на сольфі: поезії / Ірина Жиленко. – К.: Молодь, 1965. – 79 с.
5. Жиленко І. Чайна церемонія / Ірина Жиленко. – К.: Рад. письменник, 1990. – 159 с.
6. Жиленко І. Ното feriens : Спогади / Ірина Жиленко; передм. М. Коцюбинської. – К.: Смолоскип, 2011. – 816 с.
7. Жиленко І. В отзвуке чуда : Избранное. / Ирина Жиленко; перевод, предисловие Д. Кишиневского. – У.: Созвучие, 2010. – 113 с.
8. Жулинський М. Та, що молиться Богові віршами / М. Жулинський // Жиленко І. Євангеліє від ластівки: вибр. твори. – 2-е вид. – К.: Пульсари, 2006. – С. 4–30.
9. Коцюбинська М. Вікно у сад: «Вибране» Ірини Жиленко / М. Коцюбинська // Мої обрії: У 2 т. – Т. 1. – С. 106–122.
10. Макаров А. М. Золота свіча на підвіконні / А. М. Макаров // Євангеліє від ластівки: Вибране з десяти книг / Ред. рада: В. Шевчук та ін.; Упоряд., вступ. ст та бібліограф. А. М. Макарова. – Харків: Фоліо, 1999. – 544 с.
11. Сардарян К. Г. Епістолярії Ірини Жиленко в біографічному та історико-культурному контексті: монографія / К. Г. Сардарян. – Донецьк : Вид-во «Ноулідж» (донецьке відділення), 2014. – 216 с.

Дата надходження до редакції 27.10.2014

K. G. Sardaryan

I.V. ZHILENKO LYRICS IN THE CONTEXT OF AESTHETIC TRENDS OF THE SECOND HALF OF THE XXTH-BEGINNING OF THE XXITH CENTURIES

The article considers the conceptual basis of the I. V. Zhilenko's works of the second half of the XXth – beginning of the XXith centuries. The author's evolution in the context of new literature and art tendencies of the mentioned period are viewed. Typological and genre peculiarities of the poet's style are clarified, the consonance of her individual and author's aesthetic ideas and tendencies of the literature process are disclosed. The specificity of suggestive and meditative lyrics by means of considering dominant motives and images and ways of their realization in the poet's works are presented. Congratulatory, patriotic motives, as well as landscape and intimate lyrics are analyzed, the autobiographic elements in the artistic world are disclosed. A predominant attention is given to the consideration of the aesthetic model of microworld of the poet, as well as to the role of the colour scale in the suggestive lyrics. The existential deepness and emotional concentration of the poetic works by I. V. Zhilenko are considered, that results in thoughts about transience of time. In the center of linguistic and artistic space of the meditative and philosophical poems by I. V. Zhilenko we can see a lyrical heroine, who loves life, but is self-considered. Ignoring canons of a social realism, a young woman gave preference to a suggestive lyrics, to emotional realization of everyday life in her works, that attracts attention by its metaphoric figurativeness, artistic search, philosophical deepness. The determining principal in the

I. V. Zhilenko's works is a vivid realization of a national identity, which is represented in dominant images and motives, that promotes the upbringing of a young generation in the stream of understanding of the value of national traditions and strength of century-old ethnic experience of a nation.

Key words: *poetry, art, image, theme, motif, metaphorical imagery, suggestion, multiple meanings, lyrical heroine.*

УДК 821.161.2 «19»: 801.81(477)

В. М. Школа

МОДИФІКАЦІЇ ЖАНРОВОЇ ФОРМИ ДУМИ ТА ІСТОРИЧНОЇ ПІСНІ В ДРАМАТИЧНИХ ТВОРАХ 20-30-х рр. ХХ ст.

Стаття присвячена дослідженню інтерпретації думи та історичної пісні в українській драматургії 1920-1930-х років. Доводиться, що авторський стиль Михайля Семенка та Григора Лужницького, на основі інтерпретації й трансформації фольклору, відтворення різних етапів розвитку культури, національної міфології, відбиває процес заглиблення художньої свідомості митців у давній світ, що підлягає освоєнню.

Ключові слова: *література, фольклор, драма, епос, дума, історична пісня, сюжет, традиції, новації, трансформація.*

Питання взаємозв'язку фольклору і літератури зберігає свою актуальність з епохи романтизму, періоду зацікавлення науковцями усною народною творчістю – одним з потужних джерел літератури. Із фольклору письменники черпають сюжети, образи, художні засоби.

Дослідження питання взаємовпливу фольклору і літератури перебуває в полі зору сучасних українських літературознавців: Олексія Гончара, Володимира Погребенника, Ярослава Поліщука, Станіслава Росовецького, Лукаша Скупейка, Юлії Шутенко та інших. У їхніх працях теоретично обґрунтовуються проблеми фольклоризму, аналізу підлягають переважно поетичні, прозові, рідше – драматичні твори. Драматургія 20–30-х років у цьому аспекті не розглядалася. **Мета** нашої розвідки – дослідження літературних варіантів народної думи, історичної пісні, переказу, поданих Михайлем Семенком та Григором Лужицьким. **Завдання** роботи – виявити специфіку опрацювання епічних сюжетів українськими драматургами.

Дослідник українського народного епосу – Марко Плісецький, аналізуючи «Думу про Марусю Богуславку» – один із найвідоміших творів XVI – XVII ст., зауважив: «не будучи найпопулярнішою в народній традиції, ця дума, завдяки своєму драматизму й гострому психологізму ставала особливо часто об'єктом розробки в різних видах мистецтва XIX ст., чим і зажила великої слави» [12, с. 129]. У цей період до сюжету думи зверталися драматурги: Іван Нечуй-Левицький, Борис Грінченко, Михайло Старицький (ґрунтовний аналіз їхніх творів здійснено Раїсою Тхорук у статті «Національний епос в драматичній формі: Сюжет про Марусю Богуславку»). На початку ХХ ст. нове втілення теми жінки-полонянки подав Михайль Семенко (1892 – 1937) у драмі «Маруся Богуславка» (1921). Автор, створюючи твір як лібрето до опери Михайла Вериківського, йшов за фольклорним джерелом, відтворивши тему визволення козаків із турецького полону. Юрій Салдовський пише: «У цьому творі не простежуються жодні деструктивні елементи, які саме властиві творчості Михайля Семенка [13, с. 32].

М. Семенко дотримується заданої фольклорним текстом дихотомії: кохання до чоловіка-іновірця – обов'язок перед Батьківщиною: «Серце моє розколено – / туга й кохання одчай» [11, с. 166]. Твір М. Семенка (латентно і дума) містить елементи іншого народнопоетичного жанру – балади. Зображення жінки у неволі, як вказує Нада Милошевич-Джорджевич – характерна тема балади [11, с. 85]. Подібно до балади, що «показує сцену, часто незвичайну й трагічну, у якій на перший план виходить головна постать у повній усамітненості та ізольованості своїх почуттів [11, с. 85], драматург малює свою героїню самотню серед багатолюддя.

Автор розробляє тему думи: визволення невільників дівкою-бранкою. Цей вчинок епічної героїні, як слушно відзначила Наталя Левченко, «спонукає співвітчизників до всепрощення і оспівування її образу в легендах і піснях» [7, с. 169]. Маруся, хоча і не порвала духовного зв'язку з Батьківщиною, не може повернутися на Україну, бо вже «потурчилась-побусурменилась» [14, с. 259]. Така самохарактеристика героїні, за спостереженнями Марка Плісецького: «відбиває складні психологічні процеси в душі жінки: вона осуджує себе як патріотка України, але шукає виправдання в родинних обставинах, які до того ж склалися так не з її волі й вибору, адже вона була «дівка-бранка» [12, с. 131].

У переддень Великодня Маруся, скориставшись своїм високим суспільним становищем, з власної ініціативи визволяє ув'язнених земляків. Але автор не акцентує на цьому героїчному вчинкові героїні. Фрагменти думи, з ним пов'язані (нагадування Марусею бранцям про свято, яке наближається, і обіцянка допомоги та визволення в'язнів і прохання до них про послугу) хоча повністю включені у авторський текст, дещо губляться серед нововведених авторських сцен, які розширили прототекст новими мотивами. Поділяємо думку Раїси Тхорук: «поет підсилив саме любовно-еротичну лінію» [16, с. 183]. Акцентуючи на особистих колізіях, письменник не дотримується однієї з основних ознак творів цього епічного жанру: «Нехтуючи особистими й любовними мотивами, думи видвигають на перше місце боротьбу з татарськими й турецькими наїзниками та проти польсько-шляхетського ладу на Україні» [5, с. 87]. Рушієм сюжету твору є любовна інтрига, зумовлена традиційним класичним «трикутником», який пунктирно розростається у «чотирикутник».

Автор додає до народного тексту нові деталі, розробляє нові епізоди з новими персонажами. Крім канонічних образів думи: Маруся і козаки, у творі наявний образ Султана. Семенко моделює їхню любовну історію: кохання Султана і Марусі взаємне. Саме неможливість «з'єднати в одно» дві протилежні пристрасті: кохання до чоловіка і ностальгію за рідним краєм, зумовила стан героїні: «Серце моє розтяте – / дві рани ятратяться в нім» [14, с. 233].

Розробляючи відомий фольклорний сюжет, письменник ускладнює його баладним мотивом суперництва в коханні. Ввівши нових дійових осіб – Візира і Туркеню, він створює нову ситуацію: до Марусі палає пристрастю Візир, а Султана продовжує кохати залишена ним задля Марусі Туркеня. Подібно до Бориса Грінченка (історична п'єса «Ясні зорі» (1896)), М. Семенко розширює первісний сюжет контамінацією трьох «любовних трикутників»: Маруся – Султан – Візир; Маруся – Султан – Туркеня; Маруся – Козак (Сторож) – Султан.

Серед персонажів активністю дій вирізняється Візир, який, подібно до казкового героя, заявляє: «здобути свою мрію» [14, с. 237] (із цим образом пов'язана казкова сюжетність твору). Для виконання намічених цілей він заручається допомогою помічника – Туркені. Так драматург розробляє казковий мотив тяжкого завдання і допомоги дівчини, видозмінюючи його: Туркеня – не обраниця Візира. У структурі твору М. Семенка її функція полягає саме в наданні допомоги Візиру, дії якого

супроводжуються перемогами і поразками – твір сповнений перипетій. Внутрішній стан персонажа передано за допомогою контрасту: від передчасної радості, зумовленої успішною реалізацією задуму (Маруся – його полонянка) до трагедії (ув'язнення Султаном), знову радості (звільнення) і горя (загибель коханої). Стосунки між Марусею (Сторож називає її Султаншею, Візир і Туркенья – коханкою) і Візиром можна розглядати у руслі баладного мотиву, означеного Олексієм Деєм як «вивірення вірності в коханні».

Автором пунктирно окреслено, але не розроблено ще одну ситуацію: зв'язок Марусі з іншим українським бранцем, який чотири роки тому безуспішно прагнув порятувати її від турків. Трактуючи свою поразку, в результаті якої полонили Марусю, як тяжкий гріх, хлопець при зустрічі з султаншею прагне його спокутувати закликами до неї про втечу на Батьківщину. Але, як і чотири роки тому, він не в силі допомогти Марусі. Місію визволителя ні раніше, ні пізніше Козак не реалізує, хоча на початку твору акцентовано на потребі самотньої Марусі у другові. Певної означеної ролі у розвитку сюжету цей персонаж не відіграє. Поданий спочатку як Сторож (отримавши новий статус – наглядача за ув'язненими земляками, не полишає мрії про втечу на Батьківщину), а потім як Козак, він не наділений героїчним характером, який притаманний епічним персонажам. Отже, не розробленим залишається баладний мотив: «милий викупляє милу (або мила милого) з турецької неволі» [5, с. 88]. Тому можна погодитися з думкою Раїси Тхорук про те, що «Маруся опиняється в ситуації заложної жертви, яка все-таки, не дочекавшись визволу, по-своєму укладає свою долю. Героїня всупереч архаїкою закладеним законам емансипується, не чекає справедливості й визволителя» [16, с. 183]. Цей образ можна трактувати і як двійника Марусі – посівши певне становище у чужому світі, він не став вірним слугою турків. У звільненні бранців цей персонаж М. Семенка теж приймає активну участь.

Не індивідуалізувавши цих дійових осіб, не наділивши їх власними іменами, портретними характеристиками, М. Семенко підкреслює їхню додаткову роль у творі й увиразнює прототекст.

Авторський текст має своєрідну рамку – на початку твору дізнаємося про те, що через неспроможність погодити дві свої пристрасті: любов до Батьківщини і кохання до чоловіка-іновірця, Маруся Богуславка вирішує заповідати собі смерть (накладає на себе руки героїня однойменної драми Михайла Старицького, перед якою постала така ж дилема, означена Наталею Левченко словами: «не має змоги жити з розчахнутою навпіл душею», «вона обирає смерть як вибавлення від надлюдських страждань» [7, с. 169–170]). Спрямованість на трагічну розв'язку реалізується у фіналі п'єси Михайля Семенка: Маруся прагне здійснити задум самогубства, на заваді якому постає Султан (автор знімає з героїні тяжкий гріх самогубства). У текст твору вводиться сцена покари Марусі султаном: «Бо зрадила подвійно – / землі моїй і серцю мойому» [14, с. 261] та епізод признання безутішного Візира у своїх почуттях до вбитої Султаном Марусі. Ці сцени нічого не додають до образу головної героїні, тому трактуємо їх як додаткові.

Вжиті М. Семенком апострофи-звертання героїні до моря, хвилі, вітру – елемент народнопоетичної стилістики, підкреслюють спорідненість авторського тексту з його фольклорним прототекстом.

П'єсу М. Семенка можемо трактувати як авторський варіант народнопоетичного твору. «Думу про Марусю Богуславку» розглядаємо як кістяк, який дає форму цілому і обростає додатковими епізодами, створеними художнім домислом автора. Олександр Веселовський відзначав, що варіант передбачає основний текст і своєрідне відхилення від норм. Ці відхилення вносять подробиці, що відрізняють один варіант від іншого [2, с. 5].

Таким чином, епічна «Дума про Марусю-Богуславку» лягла в основу лише деяких епізодів однойменної п'єси Михайля Семенка. Дума, яка входить у структуру сюжету авторського тексту, не посідає в ньому центрального місця. Драматург, не наголошуючи на патріотичних діях головної героїні, робить акцент на тому, що вчорашня полонянка, сьогоднішня володарка не може поєднати любов до України із коханням до чоловіка, тому приймає рішення покінчити життя самогубством. Головну сюжетну лінію драматург вибудовує навколо дій третьої особи, яка домагається кохання Марусі (передача активної дії антигероеві поєднує п'єсу М. Семенка з творами баладного жанру). Пунктирно окреслено образ ще одного персонажа, який не зміг відіграти у житті Марусі роль визволителя – автор дегероїзує образ козака.

В основу народної трагедії (інша дефініція – народна драма) «Ой Морозе, Морозенку...» (1933) Григора Лужницького покладено комбіновацію матеріалу історичного переказу та народної пісні про Морозенка.

Пісня «Ой Морозе, Морозенку...» зображує епізоди боротьби козаків з татарами, мученицької смерті видатного вітчизняного діяча та оплакування його українцями: «Не так тая та Україна, а як тес горде військо» [5, с. 351]. Переказ «Ой Морозе-Морозенку» зображує події пізнішого часу – ратні змагання українського народу у період Визвольної війни середини XVII ст. на чолі з Б. Хмельницьким. У переказі підкреслено багатогранний талант одного із славних лицарів. Його названо орлом сизокрилим, вказано: «/.../ мав Морозенко розум за десятьох та кохався у книгах велемудрих. /.../ Де пролетить кіннота Морозенка – засіяне поле трупом ворожим» [3, с. 212].

У центрі твору західноукраїнського письменника – легендарна особа цього звитяжця визвольних змагань українського народу під проводом Богдана Хмельницького, одного з найулюбленіших народом козаків. Легендарна біографія, як відзначив Мірча Еліаде, народжується із певного історичного прототипу [19, с. 194]. Микола Костомаров припускає, що ним вірогідно був корсунський полковник Мороз [6, с. 144]. Цю думку підтверджує Анатолій Іоаніди: «Морозенко Нестор (Морозовицький Станіслав) – корсунський полковник, сподвижник Б. Хмельницького у визвольній війні 1648–1654 рр. Брав активну участь у ряді битв, зокрема у Пилявецькій 1648 р. Загинув під Збаражем у липні 1649 р. Його подвиги, мужність і героїчну смерть відображено в українській народній пісні «Ой Морозе-Морозенку, ти славний козаче» [3, с. 379].

В основі контамінованого сюжету п'єси Г. Лужницького (утворений поєднанням мотивів пісні і переказу) – військові пригоди народного героя, який веде боротьбу з неприятелями (татарами, поляками) та його загибель, оспівана українцями.

Автор реалізує найпоширеніший варіант класичної героїчної моделі – смерть за Батьківщину. «Смерть закладено у долю героя», – твердить Цветан Тодоров [15, с. 62]. В епічних творах загибель героїв зображується як національна катастрофа. Пісенний мотив туги за загиблим героєм: «За тобою, Морозенку, / Вся Вкраїнонька плаче!» [3, с. 39], вводить Г. Лужницький у свою п'єсу.

У сюжеті п'єси контамінуються мотиви боротьби козаків з турками та визвольних змагань під проводом Богдана Хмельницького. Драматург переносить пісенні події епохи боротьби з турками-татами XV – XVII ст.: «Ох, і десь же мій син Морозенко да із турком б'ється» [5, с. 351], пізніший варіант – «з турком-шведом б'ється!» [3, с. 151], в пізніші часи сорокових років XVII ст. – період боротьби проти польського панування (що відповідає хронології переказу). Це споріднює персонажа твору з епічним героєм, який «перебуває в особливому часі, що не перетинається з історичною хронологією» [4, с. 100]. Мотив татарських набігів на українські землі у п'єсі теж присутній. Один із епізодів, який витримано в дусі епічної гіперболізації, зображує переможну баталію

двох козаків із чисельним татарським загоном і звільнення Морозенком та його помічником бранців. Таким чином, через поєднання подій, віддалених у часі і просторі, відбувається накладання часових пластів. У тексті твору зазначено точну дату: «Діється 1649 р.» [10, с. 13], а у національно-визвольну війну 1648–1654 років «українське військо, – як вказує Марко Плісецький, – з турецьким не воювало» [12, с. 63]. Цей період зображено у переказі про Морозенка, зокрема, точно вказано час загибелі звитяжця: «І наступив ранок шостого липня 1649 року» [3, с. 213].

Дія твору розпорошена – сцени першої частини відбуваються на спаленому татарським хуторі, наступних двох – у козацькому таборі під Збаражем. Основне ядро п'єси утворюють епізоди боротьби козацтва з польськими загарбниками.

Центральною у творі є сцена полілогу-агону протагоніста з польськими посланцями. Загострення напруги у ній досягається тим, що один із польських послів – батько Морозенка. У епосі наявний мотив двобою батька з сином, коли один із них не пізнає іншого. Дмитро Чижевський називаючи цей казковий мотив прастарим, зазначає, що «повторюється в різних народів оповідання про двобій батька-богатиря з сином, якого він доти не бачив» [18, с. 56]. Прототип героя п'єси – королівський сенатор із тернопільського міста Теремовля Станіслава Мрозовецького – перейшов на бік Богдана Хмельницького (ця історична особа – герой оповідання Осипа Назарука «Ой Морозе, Морозенку...» (1918), у тексті Г. Лужицького теж згадується це місто). Про переродження героя та причини прийнятого ним рішення повідомляє переказ: «Кажуть, прийшов на Запорізьку Січ Станіславом Морозовицьким, а став Нестором Морозенком [історична пісня подає інше ім'я – Іван – В. Ш.]. З власної волі зрікся шляхетської віри, бо не міг спокійно дивитися на гірку долю українського люду, що стогнав у панському ярмі та бунтував проти сваволі і безправ'я» [3, с. 212].

У соціальному плані тема роду трактується і у драматичному творі: син відмовляється від дороги батька, не дотримується його політичної лінії:

Морозенко /.../ у вас сумління, вбите майном і становищами, вбите вигодами й розкішшю. І ви вже не можете розрізнити, що справедливе, а що ні /.../ [10, с. 29].

Натомість, для Морозенка рідною постає українська земля, він – син своєї матері – діє, виконуючи її заповіти. Драматург застосовує архаїчну модель двійників-антиподів (Юрій Лотман вказує на можливість як синхронних, так і діахронних персонажів-двійників, типу «батько – син» [9, с. 230]). Батько і син знаходяться в різних таборах, що підкреслено національно акцентованими антропонімами: Мрозовицький – Морозенко.

Цей епізод можна трактувати і як розгортання Едіпового мотиву: син ворогує з батьком і шанує матір, заповідаючи поховати його поруч неї. Олександр Веселовський ситуацію «бій батька з сином» трактує як матриархальний мотив, вказуючи на розробку цієї теми в персидському, кельтському, руському епосах [2, с. 97].

У сцені словесного двобою рідних деякі репліки батька (для різноманітності) передані його товаришу – ротмістру. Словесне змагання, яке ведуть батько з сином, не знає якихось нюансів – це зіткнення двох упевнених у своїй правоті персонажів. Учасники розмови не чують один одного, вони вступають у діалог не для переконання опонента, а щоб висловити свою позицію, засвідчити непохитність у її дотриманні. Репліки антагоністів переповнені патетичними виразами: «братовбивча війна», «наша свята земля», «земля, сполочена кров'ю», «скарги землі», «сини землі», «смерть за правду й справедливість», «покладе голову за святе діло», «стогони і зойки розлогих степів», «зойки поневолених людей», «думи розлогих степів» [10, с. 28–29] і т.п. Репліки Морозенка – своєрідний розлогий патетичний монолог, який переривається заувагами опонентів. Його монолог сповнений лозунгами: «Це діло посвятили кров'ю

ті, що за нього загинули. І тому воно вічне! І поки сонце світитиме, доти ця земля родитиме людей, що почуватимуть несправедливість, що боротимуться за правду, що покладуть життя своє за волю! [10, с. 29] тощо.

Як і попередня, остання дія твору відбувається у таборі під Збаражем. Це пов'язано з конкретним історичним фактом, відображеним у фольклорі: народний переказ повідомляє про загибель полковника Нестора Морозенка – підло вбитого посланця Богдана Хмельницького до Яреми Вишневецького. Дещо по-іншому подає причини смерті свого героя Г. Лужницький: Морозенко, для полегшення наступу козаків на твердиню, підриває мури Збараського замку і сам гине при цьому. Щоб виграти війни, писав Цветан Тодоров, існує потреба в героях, вчинки яких «мусять бути заадресовані до людей» [15, с. 143].

У художню тканину твору драматург вводить притаманний українській епіці мотив «дівчина-воїн», яка добровільно стає на захист рідної країни (цей баладний мотив знайомий майже в усьому світовому фольклорі [8, с. 58]). Це відповідало традиційному погляду українського суспільства на незалежних гордих жінок, які здатні відмовитися від власної ідентичності, щоб боротися з ворогом. На Україні «завше схвально сприймалася чоловічо-лицарська поведінка і жінок» [1, с. 145]. У стосунках Морозенка з дівчиною простежується ще один баладний мотив – юнак визволяє дівчину із татарського полону [5, с. 88]. Пунктирно окреслюється інший баладний мотив: суперництва у коханні (Морозенко – Оксана – Остап).

Порушуючи послідовність, у середину авторського тексту введено характерний для епічного твору зачин: «Он люди розказують чимало про невидані пригоди полковника Морозенка» [10, с. 19]. Письменник подвоює цей зачин, подаючи другу частину, згідно з народнопоетичною стилістикою, із заперечними частками: «Хто не чував, хто вас не знає, полковнику!» [10, с. 18]. У стилістиці фольклорних творів народний улюблениць названий «славним лицарем» [10, с. 21].

Персонаж Г. Лужницького, як і належить епічному героєві, змальований в екстремальних життєвих ситуаціях. При цьому ватажок козацького загону постає відстороненим від загалу: і у сцені звільнення бранців від татарського полону, і у фінальних епізодах – підкоп під ворожі мури, він діє у супроводі тільки одного козака, розмову з польськими послами веде теж наодинці. Можливо, це вплив думної поезії, для якої був характерний образ самотнього сміливця. Так, характеризуючи образ головного героя думи «Козак Голота», Марко Плісецький зауважує: «Такі відчайдухи на свій страх і ризик воювали з ворогами, їх не могли контролювати не тільки польська влада, а й навіть Запорізький кіш (це не суперечить тому, що Нетяга був запорожцем і після вдалого свого пошуку в Полі повернувся в Січ)» [12, с. 101]. Самостійністю у діях, незважаючи на свій статус полковника, вирізняється і герой Г. Лужицького. При цім козацький табір на кону майже не задіяно.

Інтерпретація минулого (драматургом описувалися і оцінювалися вчинки героїчної особистості) відповідала специфіці авторського бачення: художній історизм такого типу творчості, як зауважує Степан Хороб, пов'язаний із світоглядними переконаннями Г. Лужницького, «що формувалися і розвивалися під впливом ідеології В'ячеслава Липинського» [17, с. 6], який, на відміну від більшості лідерів Центральної Ради, рушійною силою історії визнавав не народ, а видатних особистостей.

Отже, народна пісня та переказ були тим джерелом, яке живило творчість західноукраїнського митця. Художня розробка Г. Лужницьким сюжетів народнопоетичних творів тотожна фольклорній: драматург взяв тільки одну сцену із пісні – оплакування героя та переніс події п'єси (подібно до переказу) під стіни Збараського замку, висунувши свою версію причин загибелі Морозенка.

Отже, твори українських драматургів ґрунтувалися на народнопоетичних зразках. Драма Михайля Семенка «Маруся Богуславка» демонструє розширення сюжету однойменної думи (традиційний сюжет поєднується з художнім домислом автора / обростає авторськими, деякі з яких із ним не пов'язані), в якому епічна складова поступається мелодраматичній. П'єса демонструє те, що автор, зберігши текст оригіналу, вносив суттєві зміни у першотвір, зокрема зміщував смислові акценти думи.

У руслі народнописенної традиції зображено образи твору Г. Лужницького «Ой Морозе, Морозенку...», розроблено його мотиви (переважно баладної природи). Фольклорну природу має і стилістика п'єси.

Перспективним напрямком видається аналіз художніх текстів українських драматургів 20-30х років ХХ століття з метою виявлення в них фольклорних елементів.

Список використаної літератури

1. Андрусів С. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ ст.: Монографія / Стефанія Андрусів. – Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, Тернопіль: Джура, 2000. – 340 с.

2. Веселовский А. Н. Собрание сочинений / Александр Николаевич Веселовский. – С.-Петербург: Издание Отдѣлення Русскаго языка и словесности Императорской Академіи Наукъ, 1913. – Т.2, Вып.1. – 148 с.

3. Героїчний епос українського народу. Хрестоматія: Навч. посібник / Упоряд. та приміт. О. М. Таланчук, Ф. С. Кислого; Передм. О. М. Таланчук. – К.: Либідь, 1993. – 432 с.

4. Козлик І. Світова література доби Середньовіччя та епохи Відродження («Картина світу»). Естетика. Поетика): навч. посібник [для студ. вищ. навч. закл.] / Ігор Володимирович Козлик. – Івано-Франківськ: Симфонія форте, 2011. – 344 с.

5. Колеса Ф. Українська усна словесність / Ф. Колеса. – Едмонтон: Канадський інститут Українських студій, 1983. – 645 с.

6. Костомаров М. І. Об историческом значении русской народной поэзии / М. Костомаров // Слов'янська міфологія: Вибрані праці з фольклористики й літературознавства. – К.: Либідь, 1994. – С. 44–200.

7. Левченко Н. Проблема зради у драмі М.Старицького «Маруся Богуславка» в біблійному контексті / Наталя Левченко // Михайло Старицький: Постать і творчість: Збірник праць всеукраїнської наукової конференції; Черкаси, 12–13 трав., 2004 р. / Редкол.: Поліщук В.Т. (відп. ред.) та ін. – Черкаси: Брама, 2004. – С. 166–170.

8. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 636 с.

9. Лотман Ю. М. Избранные статьи в трех томах / Ю. М. Лотман. – Таллинн: Александра, 1992. – Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. – 480 с.

10. Лужницький Г. Ой Морозе, Морозенку...// Лужницький Г. Вибране. – Івано-Франківськ, 1998. – С. 13–40.

11. Милошевич-Джорджевич Н. Поняття історичної балади та епічна народна пісня «Дівчина Косовка» / Нада Милошевич-Джорджевич // Народна творчість та етнологія. – 2012. – №2. – С. 84–88.

12. Плісецький М. Українські народні думи. Сюжети і образи / Марко Плісецький. – К.: УКСП «Кобза», 1994. – 364 с.

13. Салдовський Ю. Словник футуризму / Юрій Салдовський. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2013. – 128 с.

14. Семенко М. Вибрані твори / Михайль Семенко / Упоряд. А. Біла. – К.: Смолоскип, 2010. – 688 с.

15. Тодоров Ц. Обличчям до екстремі. / Цветан Тодоров. – Львів: Літопис, 2000. – 416 с.

16. Тхорук Р. Національний епос в драматичній формі: сюжет про Марусю Богуславку / Р. Тхорук // Науковий вісник Волинського державного університету ім. Лесі Українки. – 2004. – № 6. – С. 177–184.

17. Хороб С. З когорти сподвижників (ідейно-естетичні концепції творчості Григора Лужницького) // Лужницький Г. Вибране. – Івано-Франківськ, 1998. – С. 5–10.

18. Чижевський Д. І. Історія української літератури / Д. І. Чижевський. – К.: «Академія», 2003. – 568 с. (Альма-матер).

19. Элиаде М. Аспекты мифа. Пер. с фр. В. Большакова / Мирча Элиаде. – М.: «Инвест-ППП», СТ «ППП», 1995. – 240 с.

Стаття надійшла до редакції 25.10.2014

V. M. Shkola

MODIFICATION OF GENRE FORMS OF DUMA AND HISTORICAL SONGS IN DRAMATIC WORKS IN THE 20-30'S OF XX CENTURY

The interpretations of duma and song in Ukrainian Drama in 1920–1930 are considered in this paper. It is proved that the author style by M. Semenko and G. Luznytskyi on the base of transforming of duma and song, reflecting different stages of folk art culture development and national mythology reveals process of rethinking over ancient world by Ukrainian writers. The author states genre system of Ukrainian drama, having analyzed text narrative myths classification and described plot and personages structures of texts. It is focused on drama modifications. The author compares mental specials of two groups of heroes existing in different political situation in Ukraine. The doctrine in using of duma and song genre form in dramas M. Semenko and G. Luznytskyi is stated. Genre innovations are researched on the level of theme and imagery of drama. The features of poetics are described in this article on the level of aesthetic positions of artists and on the level and of inherited composition devices (axel architectonics, contrastive principle) and some canonical genre structures.

Key words: literature, folklore, drama, epic, duma, historical songs, plot, traditions, innovations, transformation.

ЛІНГВІСТИКА

УДК 81'373.74

О. А. Мороз

«СЛОВО» ЯК КЛЮЧОВЕ ПОНЯТТЯ В ПОЕТИЧНОМУ ДИСКУРСІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

У статті досліджено ключове поняття «слово» як важлива текстотвірна одиниця поетичного дискурсу Тараса Шевченка. У цьому зв'язку розглянуто особливості ключового слова як одиниці лінгвокультурології. Вивчено на основі контекстної реалізації лексеми «слово» усі її можливі смислові нашарування. Визначено чинники символізації образу слова.

Ключові слова: *текст, ключове слово, текстотвірна одиниця, дискурс, конотації, контекстне оточення.*

У художньому тексті слово перетворюється на особливу одиницю, значення якої «видозмінюється, набуває додаткових відтінків» [12, с. 100]. Крім того, таке слово вбирає в себе найважливіші смисли, визначаючи безмежну палітру думок, настроїв, переживань та оцінок, що їх висловлює автор. Слово виходить і на рівень об'єктивації, адже у свідомості «кожного народу живуть певні поняття-символи, які відбивають своєрідне розуміння зв'язку речей і подій» [13, с. 56]. Ця система понять-символів посідає особливе місце й у Шевченковому поетичному баченні й багато в чому позначилася на словесно-образній структурі його творів [13, с. 56]. З-поміж таких символічних понять важливу роль у Шевченка відіграє така лексична одиниця, як «слово». У вимірі лінгвокультурології та лінгвопоетики поняття слова як ключового недостатньо опрацьоване, що вповні стосується й специфіки функціонування «слова» у текстах Тараса Шевченка. У зв'язку з цим вважаємо тему розвідки **актуальною**.

Нині поширеним явищем стало звернення до концепту «слово» [7, с. 7]. Слово як ключова одиниця поставлене в центрі духовних пошуків української літератури другої половини ХХ – початку ХХІ століття, а також і має давню традицію [12, с. 123], що її презентує й поетичний дискурс Тараса Шевченка.

У вимірах сучасної лінгвістичної парадигми осмислення мовної особистості Тараса Шевченка не перестає бути актуальним питанням. Своєрідне вчення про слово та «наука про рідномовні обов'язки» (уживаючи щодо цього вислів І. Огієнка), виразно актуалізуються крізь призму Шевченкової мови. У творчому доробку поета немає спеціальних віршів, присвячених українській мові, але її образ присутній скрізь: у жіночих плачах і стражданнях, у звитязі гайдамаків, у роздумах ліричного героя тощо. Насамперед українська мова викристалізовується через ключове поняття *слова*. Отже, дослідження особливостей структурно-семантичної й асоціативної реалізації ключового образу «слово» становить **мету** пропонованої розвідки. Досягнення визначеної мети передбачає розв'язання таких **завдань**: 1) теоретичне осмислення поняття «ключове слово»; 2) установлення метафоричних контекстів вияву поняття; 3) визначення додаткових смислів ключового слова; 4) характеристика асоціативних смислів ключового образу й контекстного оточення, яке сприяє їх виформуванню; 5) специфіка концептуалізації слова як стрижневого поняття.

Феноменальність й унікальність Тараса Шевченка спонукає науковців до нових осмислень його мовотворчості. Як зауважила О. Забужко в межах лекції «Шевченко у XXI столітті: спроба перезавантаження», виголошеній перед студентами Києва, увага сучасників до творчості митця є «суто інтуїтивною потребою звернутися до поетового силового поля як найбільш потужного, універсального, загадкового, духовно поживного в модерний період української культури» [3]. Цілком погоджуємося і з думкою Т. А. Космеди, що мовний геній Тараса Шевченка ще не розшифровано, «незважаючи на існування численних праць, присвячених різним аспектам його лінгвокреативної діяльності» [8, с. 174].

Для лінгвістичної шевченкіани важливими є розвідки Н. В. Гуйванюк, С. Я. Єрмоленко, Т. А. Космеди, А. К. Мойсієнка, Л. І. Мацько, Н. М. Сологуб, В. М. Русанівського та ін. Попри величезну кількість праць, що їх презентують як названі автори, так і багато інших не згаданих, мовна особистість митця й надалі лишається актуальною, особливо в контексті сучасної мовної ситуації в Україні, коли держава не має моделі мовної політики, а певна частина спільноти відверто зневажає українську мову, українське слово. У зв'язку з цим вважаємо, що актуалізація поняття слова як ключового у Шевченковому поетичному мисленні дозволить усвідомити цінність рідного слова, незмінність рідної мови. Такими були ці категорії у часи великого Кобзаря, їх вартість слід доводити й сьогодні.

Теорія «ключових слів» не нова для лінгвістики XXI століття, однак вона відкрила, як переконаний В. Кононенко, «перспективи дослідження лінгвокультурної проблематики, що ґрунтується на функції вербалізації понять ... у творенні національно орієнтованого культурного простору» [6, с. 3]. Культурно зумовленою, поза сумнівом, є текстова поетична площина Тараса Шевченка.

Ключові слова традиційно тлумачаться як провідні одиниці текстового рівня. У них закодовано глибинний зміст, об'єктивного та суб'єктивного плану. Ключові слова виходять і на обрії національної свідомості, адже «це слова, особливо важливі й показові для окремо взятої культури» [1, с. 35].

Певне слово як ключова одиниця тексту не існує ізольовано, і його асоціативно-образний смисл розкривається завдяки «внутрішньотекстовому розширенню» [4, с. 192]. Контекст, так би мовити, нашаровується на слово, залишає свій відбиток на ньому у вигляді додаткових смислів, конотацій. Семантична трансформація ключового слова пов'язана з особливостями сполучуваності лексеми, а також і з асоціативним рівнем, що виявляється нерідко імпліцитно.

Слово як компонент українських творів Т. Шевченка, за підрахунками С. Єрмоленко, зустрічається 178 разів [2, с. 63]. У кожному випадку воно набуває різних відтінків значення, набуває своєрідних конотацій. При цьому важливо врахувати, що будь-які видозміни слова в тексті, його символізація пов'язані з прямим лексичним значенням. У зв'язку з цим є потреба звернутися до словникового визначення аналізованої лексичної одиниці.

Так, за «Словником української мови» в 11-ти томах лексема «слово» має 7 значень, а саме: 1. Мовна одиниця, що являє собою звукове вираження поняття про предмет або явище об'єктивного світу. 2. Мова, мовлення. 3. Висловлення, фраза. 4. Обіцянка. 5. Прилюдний виступ, промова де-небудь. 6. Жанр літературного твору у формі ораторської розповіді. 7. Літературний текст до вокального твору [15, с. 367]. Усі перераховані значення засвідчують основні сфери поширення поняття «слово» в українській мові, при цьому лексичне значення розширює свій обсяг відповідно до сфер уживання слова. У поетичному дискурсі Т. Шевченка найчастіше вживаються п'ять перших значень багатозначної лексеми «слово».

Вивчаючи особливості контекстної реалізації *слова*, беремо до уваги, що ця одиниця – це також і важливий образ художнього поетичного твору, у зв'язку з чим враховуємо існування супровідних образів, які підсилюють мовне вираження першого. Насамперед фіксуємо контекстне оточення – типове, словникове, і нове щодо поняття «слово». Саме контекст дозволяє виявити додаткові нашарування на основне значення слова, а також встановити його оцінну семантику.

Як засвідчує практичний матеріал, Т. Шевченко широко послуговувався лексемою *слово*: від конкретного, вузького його значення до узагальненого, широкого. Однак, найчастіше *слово* вживається в значенні *мова, мовлення, вимовлене слово*, причому ці елементи національно вмотивовані, тому пов'язуються з прикметниками-означеннями: *український, великий, найкращий, рідний, наш, свій*; вони мають здатність виявлятися й експліцитно, й імпліцитно. Асоціативну природу має означення *український*, що жодного разу не зафіксоване в Т. Шевченка. Однак зрозуміло з контексту, що образ українського слова, української мови присутній скрізь.

Через Шевченкове *слово* ми осмислюємо українські національно-культурні цінності, з-поміж яких чи не найважливіша – мова, з якою асоціюється повноправне буття нації. Тарас Шевченко доводить це новою естетикою слова – мовним реалізмом. Як переконаний О. Тихий, «ніхто до Т. Шевченка не вживав у літературі українську мову з такою повнотою, як він» [11, с. 94]. Не викликає сумнівів той факт, що Шевченко розкрив багатство її словника, особливі структурні, семантичні і стилістичні властивості, у яких «виявляється придатність народної мови для висловлення найскладнішої думки і найтоншого почуття» [11, с. 94]. Тарас Шевченко здобув пошану серед народу, бо зміг передати на письмі всі найтонші порухи душі й серця народного генія. Поет «так нелукаво слугував, так високо її підняв і уславив поміж людьми...» [11, с. 92].

Мова – це ознака нації. Національний інстинкт – це інстинкт самозбереження нації. У Шевченка він був особливо загострений і реалізувався в прагненні «хоч через папір почути рідне слово». Звідси і його потужна дієвість у розгортанні творчості, яка за великим рахунком була спрямована на збереження нації [5]. А збереження нації неможливе без рідного слова, без мовної ідентифікації.

Українська мова – це основа буття Шевченка-митця, Шевченка-громадянина. У листах до брата Микити поет пише, як йому важко без рідного слова, тому просить брата писати йому рідною мовою: «не по-московському, а по-нашому» (причому про це він просить двічі); «нехай же я хоч через папір почую рідне слово, нехай хоч раз поплачу веселими сльозами ...» [18, с. 16]. Зрозуміло, наскільки дорогим для Тараса Шевченка було кожне слово рідної мови і як його бракувало на чужині. У чужому краї слово рідної мови стає надзвичайно важливим, украй потрібним: Через 10 років, перебуваючи також не на рідній землі, поет напише:

*А душу треба розважать,
Бо їй так хочеться, так просить
Хоч слова тихого. Не чуть...* [17].

Одне-єдине слово рідної мови, навіть промовлене й шепотом, важить дуже багато. І тому очевидно є зневага й засудження тих, хто відрікався від рідної мови, *Бо хто матір забуває, Того Бог карає...* [17].

Слово, мова, матір – це те, без чого немає України. При цьому Шевченко не забував схвалювати мовну стійкість представників інших народів, наприклад словака Шафарика, серба Караджича. Як переконана Л. Мацько, доля українського народу сформувала Т. Шевченку «етичну програму захисника й пророка рідного слова...» [10, с. 176].

Т. Шевченко усвідомлював непересічну роль української мови в житті народу, про що свідчать як його поетичні рядки, так і щоденникові записи. При цьому ми не знайдемо вірша, спеціально присвяченого українській мові, однак її образ актуалізується саме через ключове в його поезії поняття «слово». На думку Л. Мацько, для поетичної мови Т. Шевченка «є характерним уживання лексеми «слово», саме в її узагальнених значеннях як мови людської взагалі, як української мови, правдивої, благородної – сакральної» [10, с. 185]. Повсякдення українського народу – це мова українська, тому й будь-яке слово окреслює неосяжні виміри цієї мови.

Так, зважаючи на конкретні Шевченкові тексти, можемо констатувати, що вони «вияскравлюють ту чи ту семантику поняття «слово», і до кожного читача воно промовляє по-своєму. Та над усіма відтінками Шевченкового символу Слова вивищується його загальнолюдський і національний зміст...» [2, с. 79].

Над проблемою, що є українська мова для Т. Шевченка, замислюється І. Фаріон, виділяючи два підходи до її розуміння: «По-перше, національний світогляд, що категорично відкидав мовне відступництво («...*свого не цурайтесь...*»). По-друге, Шевченкова мова – це духовно-державні чати його народу («*Я на сторожі коло їх поставлю слово...*»)» [16]. Отже, слово метонімічно зближується з мовою, слово – ознака нації, народу, а ще це могутній засіб захисту його прав. І кожен народ має свою мову-слово. Так, І. Ющук щодо цього пригадує передмову до невиданого «Кобзаря» 1847 р., де Т. Шевченко писав: «А на москаликів не вважайте, нехай вони собі пишуть по-своєму, а ми по-своєму. У них *народ і слово*, і в нас *народ і слово*». Причому слово й мова – це «не просто мальовничий національний орнамент..., Шевченко надає їм націстворчого значення ...» [19]. Таким чином, *слово* розширює свою словникову семантику, набуваючи відтінків значення «рідне слово», «мова». І не тільки такими контекстами уживання, а й усією творчістю Т. Шевченко засвідчив, що «українське слово не лише джерело самотньої літератури, а незаперечне існування окремого слов'янського народу» [2, с. 75].

Контексти, які презентують значення «слово-мова», визначальні щодо мовних поглядів митця. Так, українське слово нерозривно пов'язане з творчістю кобзарів, які й несли, поширювали його: *Не одцуравсь того слова, Що про Україну Сліпий старець, сумуючи, співає...*[17]. Рідне слово асоціюється з іншим українським образом – славетним Дніпром, відповідні асоціації презентовані в тексті через порівняння: *Неначе наш Дніпро широкий, Слова його лились, текли* [17]. Твердим є переконання поета в тому, що українська мова житиме завжди: *..Щоб наше слово не вмирало!* [17]. Увиразнюють і конкретизують образ *слова-мови* прикметники-означення – *велике, ласкаве, найкраще, наше*. І що найголовніше, українське слово – це Божа милість, адже «...од *Бога І голос той, і ті слова...*» [17].

Нелегко було Тарасові Шевченку в часи тотальної зневаги до української мови. Відповідаючи тим, хто заперечував існування української мови, «Шевченко сам до власної творчості ставився надзвичайно вимогливо, обережно оцінюючи мову своїх творів» [14, с. 15]. Мова постає як мовлене слово. Підтвердження тому – рядки з вірша «На вічну пам'ять Котляревському»:

Праведная душе! Прийми мою мову

Не мудру, та щиру. Прийми, привітай!

Звичайно, що самоідентифікація українського народу – це не єдине осмислення поняття «слово». Проаналізовані контексти засвідчують й інші значеннєві виміри досліджуваного ключового образу. Зокрема, С. Єрмоленко зазначає, що Т. Шевченко індивідуально осмислює слово: як слово-спілкування і як слово-творчість [2, с. 79].

Вважаємо за потрібне розшифрувати ці блоки осмислення ключового поняття *слова* й додати інші його конотації.

Безперечно, *слово* – це одиниця мовлення, це певний вимовлений комплекс, завдяки чому відбувається обмін інформацією. У цьому випадку *слово* пов'язується з дієсловами мовлення, адже *слово промовляється: Якеє тихеє ти слово Тойді б промовила мені?* [17]; таке *слово* довгоочікуване від співрозмовника, воно мовлене як ознака його бажаної присутності, має відтінок одиничності: *Вдвоє, втрое витерпіла За єдине слово!; Хоч би слово, Хоч би де голос обіззавсь...*[17]. *Слово* – це і розмова рідною мовою: *Прилини до мене хоть на одно слово Та про Україну мені заспівай!* [17]. *Слова* доступні не тільки через мовлення, але й через сприймання, тому їх читають: *Та читайте Од слова до слова, Не минайте ані титли...* [17]. Отже, *слово* осмислюється як одиниця мовлення, як елемент породження мовлення і його сприймання.

Слово-мовлення переростає у *слово* як знаряддя творчості. *Слово* – думка, народжена і в радості, і в горі; *слово* – потреба творити для народу, а кожний створений вірш – це спілкування з ним. Думка відштовхується від того, що поет «мовчать не вміє», як би важко не було, тому ...*Виливайся ж слово-сльози: Сонечко не гріє. Не висушить. Поділюся Моїми сльозами...* [17].

Слово як творіння митця – це потужна думка, що її він несе в серця і душі сучасників і нащадків. Митець «сіє» *слово*, «кує»: *Та сію слово. Добрі жнива колись-то будуть; ... Моє тихе слово. Може, викую я з його До старого плуга Новий леміш і чересло* [17]. Уже зазначалося, що для ключового поняття *слова* характерна емоційна означуваність з боку епітетів [2, с. 67]. *Слово-творчість* пов'язується з «притишеними» емоціями, що вербалізується відповідними одиницями: *тихе, тихосумне, богобоязливе*. Поет не гордує словом, він знає, наскільки важливе кожне. Подекуди за словом закріплюється іронічний відтінок: *Чи не дурю себе я знову Своім химерним добрим словом?* [17]. Сумні емоції є такими, бо відображають жорстоку правду життя. Натомість радісні події, наприклад, героїчне минуле України, пов'язані з позитивним сприйманням, відповідно і *слово* «сміялось, лилось», бо «ляхи горіли».

Дослідники творчості Т. Шевченка давно помітили таку особливість його художнього мислення, як живописно-зоровий компонент [5; 9]. Щодо *слова*, то цей образ також розкривається через конкретно-чуттєві образи [12, с. 125]. Зокрема, образ *слова* формується через зорові, слухові, дотикові метафори й порівняння. Це видно і з попередніх метафоричних контекстів: «слово кується» і порівнюється з новим плугом, «слово сміється» тощо. Порівняння з плугом не випадкове, і тут проглядається ще одна семантична риса поняття «слово»: *слово* має силу, здатну змінити життя народу, і «добрі жнива» – саме про такий результат мріє митець.

Слово – сакральна цінність. Ще давні українці пов'язували зі словом певні забобони й вірили в позитивну його силу. Вимовлені слова відзначалися осмисленістю, і їх говорили не випадково, не «на вітер». *Слово* – не просто звуки, не «слова та голос», воно наповнюється глибшим смислом – «од Бога». А Бог наділив кожен народ своїм власним «словом», окремою мовою. Це *слово* пов'язується не стільки зі звучанням, скільки з національним і культурно-історичним смислами, заґрунтованими на духовних чеснотах. У цьому сенсі *слово* у Т. Шевченка сприймається як позитивно осмислена вартість, несумісна з брехнею, нерозумністю, беззмістовністю, химерністю: *Та посійся не словами, А розумом, ниво!; Де ж слава ваша?? На словах!*». «Нерозумні слова» нічого не варті, вони химерні й мертві: *А то дурень розкажує Мертвими словами....* Відповідно *слово* функціонує як контекстуальний антонім до одиниць «розум», «діяльність». Конкретизується протиставлення й увиразнюється оцінка епітетами: *мертві слова – живі слова: І ти слова його живії В живу душу прийняла* [17].

Слово може набувати різних оцінних змістів (негативного й позитивного) навіть у межах одного твору. Наприклад, у «Подражанні 11 Псалму» за цією ключовою одиницею закріплюються такі конотації: *слово – брехливе, лицемірне*, бо цілуються «...*словами, Медоточивими устами ...*»; *слово – слово правди*, бо стоїть «на сторожі» закованого люду; *слово – рабське, підневільне* (*І пониче, Неначе стоптана трава, І думка ваша, і слова*); *слово – святе, «словеса Господа»* (...*словеса Твої, о Господи, такії. Розкинь же їх, твої святіє, По всій землі*) [17]. Отже, існувати може тільки *слово*, освячене «*розумом святим*», *правдою*. *Слово* призначене для того, щоб іти «між люди» й нести істину, духовні цінності, правду і свободу.

Діяльність Ісуса Христа пов'язана також зі словом, і саме за «слово Істини» він був розп'ятий. *Слово* Бога – діяльне, активне, воно звернене до людини як духовної істоти, покликане змінити її, спрямувати на істинний, духовний шлях розвитку. Для Шевченка Боже слово набуває національного звучання, бо це ще й оберіг українців: *Возвеличу Малих отих рабів німих! Я на сторожі коло їх Поставлю слово* [17]. Овіяне Божою істиною, *слово* «*неначе срібло куте, бите І семикрати перелите Огнем в горнилі*» *летить в народ*. Для Т. Шевченка істина – це український народ, а саме його вільне, чесне й щасливе життя. Тому така істина розгортається за допомогою «діяльнісного», «активного» *слова*. Отже, *слово* розширює свої семантичні межі за рахунок нового компонента – «діяльність». А діяльність, як відомо, – це вчинки, конкретні справи, що також закріплюється за образом *слова*: «*Тільки сльози за Україну... А слова – немає*». Активні дії протиставляються бездіяльності. *Слово* – своєрідна зброя, спрямована на досягнення істини, на звільнення суспільства від рабських пут, і таке слово міцне й потужне: *Прорветься слово, як вода...*[17]. *Слово Бога* переростає у Шевченкове *слово правди*. І це ще один семантичний відтінок «слова» як ключового елемента художнього тексту.

Слову «*правда*» належить неабияка роль у Шевченковому дискурсі, у межах якого воно розуміється широко й переосмислено, насамперед з погляду правди життя. Її розумів Т. Шевченко як вільне, правдиве буття українського народу, і тут *слово* – провісник пробудження від рабського сну, від «ласки царської», отже, *слово* символізує звільнення й очищення: *І слово правди і любові В степи і дебрі рознесли!* [17]. *Слово* перетворюється на символ нового, вільного суспільства, де проголошуються «любов і правда, і добро»; нове життя суперечить старому, неправдивому. Увиразнюється цей символ антонімами-епітетами, причому антонімія помітна на стилістичному й емоційно-експресивному рівні, оскільки один антонім виражається архаїчними лексемами й містить негативну оцінку, інший – загальноживаною лексемою, із позитивно оцінним значенням:

*Скажи, що правда оживе,
Натхне, накличе, нажене
Не ветхеє, не древнє слово
Розтленноє, а слово нове
Меж людьми криком пронесе
І люд окрадений спасе...* [17].

Слово-правда незмінно пов'язується зі *словом-ідеєю* як новою думкою про звільнення й боротьбу за вільне, «істинне» існування народу. Не випадковою в такому контексті є присутність семантики вогню, що символізує духовну енергію, міць: *Щоб слово пламенем взялось, Щоб людям серце розтопило. І на Україні понеслось...*[17]. *Слово* персоніфіковано, до того ж імпліцитно, осмислюється як «борець», «ватажок», що кидається у вир битви, і до цієї боротьби долучається народ: ... *слово встало. І слово правди понесли По всій невольничій землі...*[17].

Відомо, що найбільшою мрією Т. Шевченка було жити у вільній, незалежній, єдиній Україні. Ця мрія позначилася чи не на кожному словесному образі. Очевидно, що й ключове поняття «слово» у дискурсі Т. Шевченка вбирає весь простір його мрій і сподівань; слово поета проєктується на суспільство, *слово* – це ідея волі, заклик до вільного й самостійного буття нації.

У контексті майбутнього нації, а так само і її минулого, реалізується й інша конотація образу «слово»: *слово як пам'ять, згадка*. Когось або пам'ятають (... *не забудьте пом'янути Незлим тихим словом*), або не згадують (*Ніхто й слова не промовить...*) [17].

Таким чином, на основі аналізу творів Т. Шевченка робимо висновок про належність образу *слова* до ключового у творчому мисленні поета. Саме через *слово* як важливу «творчу зброю» відбувається осмислення важливих духовних цінностей, різних аспектів буття народу. Реалізуючи прямі значення, у Шевченковому дискурсі *слово* обростає новими конотаціями, зумовленими етико-естетичною програмою митця. Ці нові смисли розпізнаються в тому чи іншому контексті через уживання допоміжних елементів: прикметників-означень, дієслів мовлення, інших дієслів, які метафорично презентують *слово*; супровідних інших образів, які розкривають поняття *слова*. Художні означення, пов'язувані зі словом, мають виразну оцінну семантику й розпадаються на негативні (*слово – мертва, химерне, древлє*) й позитивні (*слово – богобоязливе, велике, добре, ласкаве, найкраще, святе, тихосумне*). *Слово* уживається з неузгодженими означеннями, утворюючи метафоричні контексти: *слово-сльози, слово правди, слово любові, слово добра*. Оскільки *слово* – це продукт мовленнєвої діяльності людини, то воно неодмінно пов'язане з дієсловами мовлення – у прямому й переносному значенні, а саме: *розказувати, промовляти, щебетати, сіяти, пом'янути, заспівати*. Персоніфіковано презентують *слово* дієслова: *сміятись, литись, співати, вставати, оживити, освятити* тощо.

Дослідження слова як ключового поняття в поезії Тараса Шевченка створює дослідницьку базу для подальшого його вивчення на основі прозових творів митця, причому як українських, так і російських. Очевидно, що слово набуватиме там смислів, генерованих і в поетичному дискурсі, але й розвиватиме інші, властиві тільки прозовому тексту.

Список використаної літератури

1. Вежбицкая А. Понимание культур через посредство ключевых слова / Анна Вежбицкая. – М.: Языки славянской культуры, 2001. – 288 с.
2. Єрмоленко С. Я. Мовно-естетичні знаки української культури. – К.: Інститут української мови НАН України, 2009. – 352 с.
3. Забужко О. Шевченко у ХХІ столітті: спроба перезавантаження: Лекція [Електронний ресурс] / О. Забужко. – Режим доступу: http://betv.com.ua/culturalproject/kulturny_project_1/.
4. Загнітко А. Мовно-образний і поетично-символьний виміри художнього тексту / Анатолій Загнітко // Лінгвістичні студії: зб.нак.праць. – Донецьк: Дон НУ, 2013. – Вип 27. – С. 189–194.
5. Ключек Г. Емоціональний інтелект Тараса Шевченка / Григорій Ключек // Літературна Україна. – 2014. – 20 лютого. – № 8 (5537).
6. Кононенко В. Ключові висловлення як текстотвірні знаки художнього дискурсу / Віталій Кононенко // Українська мова. – 2014. – № 1. – С. 38–50.
7. Кононенко В. І. Лінгвопоетичні виміри сучасного текстотворення / Віталій Іванович Кононенко // Мовознавство. – 2013. – № 4. – С. 3–14.

8. Космеда Т. А. Ego і Alter Ego Тараса Шевченка в комунікативному просторі щоденникового дискурсу / Тетяна Анатоліївна Космеда. – Дрогобич : Коло, 2012. – 372 с.
9. Масенко Л. Явище семантичного розширення лексики в поезії Тараса Шевченка (на матеріалі назв одягу *жупан* і *свита*) / Лариса Масенко // Українська мова. – 2014. – № 3. – С. 12–20.
10. Мацько Л. Українська мова в освітньому просторі : навчальний посібник для студентів-філологів освітньо-кваліфікаційного рівня «магістр» / Любов Мацько. – К. : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2009. – 607 с.
11. Мова – народ. Висловлення про мову та її значення в житті народу [Упорядник Олекса Тихий]. – К.: Смолоскип, 2007. – 416 с.
12. Пустовіт Л. О. Словник української поезії другої половини ХХ століття : семантико-функціональний аспект : Монографія / Любов Омелянівна Пустовіт. – Київ : УНВЦ «Рідна Мова», 2009. – 243 с.
13. Русанівський В. М. У слові – вічність : (Мова творів Т. Г. Шевченка) / Віталій Макарович Русанівський. – К. : Наук. думка, 2002. – 240 с.
14. Семеренко Г. Шевченко – творець нової української літературної мови / Галина Семеренко // Українська мова і література в школах України. – 2014. – № 6. – С. 14–17.
15. Словник української мови. [В 11 т.]. Т. 9 : / Ред. І. С. Назарова [та ін.]. – К. : Наук. думка, 1978. – 916 с.
16. Фаріон І. Хто проти мови Шевченка? / Ірина Фаріон // Літературна Україна. – 2014. – 20 березня. – № 12 (5541).
17. Шевченко Т. Г. Кобзар / Т. Г. Шевченко. – К. : Всеукраїнське товариство «Просвіта», 1993. – 512 с.
18. Шевченко Т. Повне зібрання творів : у 10 т. / Тарас Шевченко ; [Редкол. Білецький О. І., Копиця Д. Д., Корнійчук О. Є. та ін.]. – Том 6. (Замітки, статті, листи, записи народної творчості, «Букварь»). – К. : Видавництво Академії наук УРСР, 1957. – 590 с.
19. Ющук І. «Прорветься слово, як вода» / Іван Ющук // Слово Просвіти. – 2014. – № 9 (6–12 березня).

Стаття надійшла до редакції 31.10.2014

О. А. Moroz

«WORD» AS A KEYCONCEPT IN SHEVCZENKO'S POETIC DISCOURSE

The article highlights the processes of Ukrainian fiction texts through lingua-poetic dimension as well as gives a detailed analysis of linguistic features in Taras Shevczenko's poetry. Typological resources of figurative and metaphorical word are implied in a system of concepts, verbal symbols, etc. with a focus on individual Shevczenko's idiolects. The author defines pragmatics functions of keywords as linguistic and aesthetic signs.

Keywords in a Shevczenko's poetry as a special culture and ethnic language unit are investigated. These words form a particular system of language picture of the world. Keywords prove to be special signs, which form a fiction text, thus being text-forming units.

Modern linguists believe, that Shevczenko's poetry brings vital perspectives to the contemporary literature. Shevczenko is especially attentive to the Ukrainian language. In his view each Ukrainian word was sacred. Therefore the concept «word» turns into a key symbol of Shevczenko's artistic discourse.

The concept word» is recorded 178 times in Shevchenko's poetry. There is a practice of metaphorical transformation as a result of motivational deformation, antonymic and allusive convergence, shifts in the context environment. Similarly in Shevchenko's poetry the unit «word» is transformed. This keyword is represented by different language-stylistic meanings. These shades of meaning are superimposed on the basic meaning of the word.

In Shevchenko's poetry the concept «word» means: language (Ukrainian), author's creativity, activities, truth, fight and memory. These connotations are concretized by epithets, speech verbs, other verbs as well as various symbols.

Key words: *text, keyword, discourse, connotations, keyword as a text-forming unit, context environment.*

УДК 81'373.3= 111

С. В. Олійник

ГЕНДЕРНО МАРКОВАНІ ФРАЗЕОЛОГІЧНІ ОДИНИЦІ-АКТУАЛІЗАТОРИ ГІПЕРКОНЦЕПТІВ «ЛЮДИНА» І «ОТОЧЕННЯ ЛЮДИНИ»

У статті розглянуто сучасну теоретичну основу дослідження гендерного компонента вітчизняних та іноземних лінгвістів. Зроблено акцент на дослідженні гендерного компонента у структурі та семантиці англійських фразеологічних субстантивів із застосуванням принципів когнітивної лінгвістики. Визначено критерії добору мовного матеріалу. Зроблено висновки щодо взаємодії гендерного компонента з іншими компонентами семантики фразеологізмів-актуалізаторів представлених мікроконцептів. Окреслено перспективи дослідження.

Ключові слова: *гендерний макрокомпонент, оцінка, оцінна гендерно маркована субстантивна фразеологічна одиниця, гіперконцепт, гіпоконцепт, мікроконцепт, маскулінність, фемінність.*

Статтю присвячено аналізу структурно-семантичних особливостей фразеологічних одиниць (ФО) з гендерним компонентом в англійській мові типу: *a lady's man* 'кавалер', *a man of his word* 'людина слова'.

Гендерні дослідження – один з **актуальних** напрямів сучасної гуманітарної науки. У центрі уваги цих досліджень знаходяться культурні та соціальні чинники, які визначають ставлення суспільства до чоловіків і жінок, поведінку індивідів у зв'язку з приналежністю до тієї чи іншої статі, стереотипні уявлення про чоловічі та жіночі якості. Вперше чинник статі у зв'язку з мовою виник в античності при осмисленні категорії граматичного роду. Найстародавньою і тривалий час єдиною гіпотезою щодо причин появи і функціонування в мові категорії роду стала символіко-семантична. Вона базувалася на співвіднесенні природної біологічної категорії 'sexus' з граматичною категорією 'genus'. Прихильники символіко-семантичної гіпотези вважали, що граматичний рід виник під впливом природної даності – наявності людей різної статі. Хоча точки зору на детермінованість категорії роду біологічною реальністю в ряді аспектів не збігались, єдиною була думка про безсумнівний зв'язок природної статі та граматичного роду. Удар по символіко-семантичній гіпотезі завдало відкриття мов, де категорія роду відсутня. Тим не менш в межах критики цієї гіпотези і поступового її витіснення морфологічним і синтаксичним поясненням категорії роду

незмінним залишалось визнання того, що категорія роду сама можлива впливати на людське сприйняття відповідних слів і понять. Таким чином, персоніфікація приписує об'єктам, які позначаються словами жіночого роду, властивості осіб жіночої статі, а об'єктам середнього і чоловічого роду – властивості осіб чоловічої статі [4, с. 133–137].

Гендер виступає як організована модель соціальних відносин між жінками та чоловіками. Вона не тільки характеризує їхнє міжособистісне спілкування і взаємодію в родині, але і визначає їхні соціальні стосунки в основних інститутах суспільства. Гендер, таким чином, трактується як один з базових вимірів соціальної структури суспільства, який разом з іншими соціально-демографічними і культурними характеристиками (раса, клас, вік) організує соціальну систему. Гендер конструюється крізь певну систему соціалізації, розділ праці та визнані в суспільстві культурні норми, ролі, стереотипи. Визнані в суспільстві гендерні норми і стереотипи до певного ступеня визначають психологічні якості (заохочуючи одні та негативно оцінюючи інші), здібності, види діяльності, професії людей залежно від їхньої біологічної статі [16, с. 231]

За спостереженнями А. П. Мартинюк, термін «гендер» прийшов у лінгвістику з антропології на початку 70-х років ХХ століття. Його вперше вжито Г. Рубін у статті «Обмін жінками. Нотатки про «політичну економію» статі» й визначено як «комплекс конвенцій, що спричиняють регулятивний вплив на біологічну стать як предмет суспільної діяльності». Призначення терміна «гендер» (від англ. *gender* – сімейна, родова традиція, зв'язок поколінь) полягає в розмежуванні соціокультурних (*gender*) та суто біологічних (*sex*) характеристик чоловіка й жінки як членів певної етнокультурної спільноти [8, с. 35].

За розвідками О. Л. Бессонової, «гендерні дослідження мають солідний стаж і здійснюються у різних напрямках, а саме: соціолінгвістичному (У. Лабов, П. Траджіл), напрямку феміністичної лінгвістики (Д. Кемерон, С. Міллз та ін.), психолінгвістичному (С.Філіпс), у галузі міжкультурних й лінгвокультурологічних досліджень (Д. Мальтц, Р. Боркер, Д. Таннен, К. Годдар)» [1; 2].

Слід звернути увагу на той факт, що особливого значення гендерні дослідження набувають в англійській мові. Зацікавленість з боку багатьох вчених до розглядання гендеру в англійській мові не випадкова і може пояснюватися двома причинами: по-перше, це мова міжкультурної комунікації, а по-друге, на відміну від багатьох інших мов, в ній немає чітко виражених родових відмінностей. На думку О. Л. Бессонової «розвиток аналітизму в англійській мові призвів до руйнування словозміни й втрати родових протиставлень в іменах. Таким чином, рід перетворився у приховану категорію, що виявляється тільки через анафоричні займенники *he* 'він', *she* 'вона', *it* 'воно'». Дослідниця робить висновок, що «гендерні дослідження в англійській мові носять сліди так званого сексизму. Сучасне сприйняття займенника *he* 'він' у родовому значенні зумовлене не просто граматичними факторами. Таке вживання історично склалося і пов'язане з політикою сексизму» [2].

Зазначимо, що в цілому існує не так багато робіт щодо дослідження гендерного компонента у фразеології. Серед них хотілося б відмітити монографію В. М. Телії, яка включає розділ, присвячений опису культурного концепту «жінка» у російській фразеології [11, с. 196]. Перша спроба визначення способів реєстрації гендерного компонента в англійській фразеології була здійснена О. В. Куніним, який відмічав, що в семантичній структурі фразеологізму можуть бути виділені граматичні семи – макро- і мікроелементи граматичного значення. З точки зору гендерних досліджень найбільшу зацікавленість представляють мікросеми на позначення родового признаку. Семи роду,

як зазначає О. В. Кунін, бувають трьох різновидів: чоловічого, жіночого та середнього і можуть виражатися як експліцитно (а), так і імпліцитно (б):

а) чоловічий рід: *the blue-eyed boy* ‘улюбленчик’, *a man about town* ‘світська людина’, жіночий рід: *the olive branch* ‘оливкова гілка, символ миру’, *a showel hat* ‘крисаня’, середній рід: *a golden girl* ‘дівчина, яка користується успіхом, кумир’, *a woman of the world* ‘досвідчена жінка у житті’;

б) чоловічий рід: *a blue coat* ‘солдат, моряк’, жіночий рід: *a dolly bird* ‘гарна, ошатна дівчина’ [7, с. 196].

Вивчення гендерно маркованих фразеологічних одиниць раніше вже здійснювалося І. В. Зиковою в її дисертаційній роботі [3], але ретельний розгляд цього питання під кутом аксіологічного та лінгвокогнітивного напрямів ще не відбувався. Не враховувалась роль гендерного фактора в реалізації оцінки, тому наукову **новизну** нашого дослідження ми вбачаємо в заповненні цієї лакуни, а саме – у встановленні гендерного макрокомпонента в семантиці оцінних фразеологічних одиниць і визначенні шляхом когнітивного моделювання ролі гендерного чинника у процесі фразеологізації. Автор також ставить за **мету** обґрунтувати, що гендерна оцінка цілком і повністю переплетена з соціально-історичним і культурно-естетичним впливом. У зв’язку з цим хотілося б навести слушну думку О. Л. Бессонової: «На часі є актуальною розробка теорій, що інтерпретували б механізми оцінної семантики з урахуванням гендерного фактора і когнітивної функції [1, с. 6].

Таким чином, існує обмежена кількість гендерних досліджень у фразеології англійської мови. Серед базових слід зазначити роботи таких науковців, як О. В. Куніна [7], І. В. Зикової [3], А. П. Мартинюк [8].

У даному дослідженні ми розглядатимемо гендер як лінгвокогнітивне явище, адже він є компонентом як колективної, так і індивідуальної свідомості. У сучасних гендерних дослідженнях особливе місце займають такі поняття, як *гендерна інтрига пізнання* і *гендерна картина світу (ГКС)*. Ці два поняття з’явилися в області гендерних досліджень порівняно нещодавно. У дослідженні головним поняттям вважатимемо ГКС, яку можна визначити слідом за А. П. Мартинюк як «упорядковану, відносно несуперечну і внутрішньо зв’язану сукупність у повсякденній свідомості ідеалів, настанов людини, у яких знаходиться відображення соціокультурна диференціація статей» [3].

У нашій роботі засадами для виділення гіперконцептів слугували окремі принципи класифікації лексичних одиниць Г.А. Уфімцевої [12], М. А. Федотової [13] та інших лінгвістів. Отже, під час аналізу фактичного матеріалу були виділені гіперконцепт ЛЮДИНА, що містить групу гіпоконцептів, які характеризують людину (*an ugly duckling* ‘гидке каченя’, *a fair-weather friend* ‘ненадійний друг’), і гіперконцепт ОТОЧЕННЯ ЛЮДИНИ, до складу якого входять гіпоконцепти на позначення природного (географічного), суспільного, рукотворного та культурного оточення (*Tom Tiddler’s ground* ‘місце легкої наживи, «золоте дно»’, *Auld Reekie* ‘«стара коптильня» (жартівлива назва м. Единбурга)’, *yellow rag* ‘бульварна газета’) [9, с. 50 – 51].

У світлі антропоцентричного принципу представляється доцільним дослідження особливостей вербалізації обох гіперконцептів з позицій функціонування гендерного чинника. Як з цього приводу слушно зауважує О. Л. Бессонова: «інваріантним ядром і центральним поняттям оцінного тезаурусу є людина, центральне місце якої визначається тим, що з нею пов’язана переважна кількість лексико-семантичних або тематичних груп. Людина є не лише біологічною істотою, але й носієм суспільних відносин, з чим пов’язані її професійні, ідеологічні, релігійні, соціально-майнові, національно-етнічні, родинні оцінні аспекти та характеристики» [1, с. 162].

Все вищезазначене дає певні підстави припускати про наявність вказівок на гендерну співвіднесеність у структурі та семантиці фразеологізмів, які віддзеркалюють глибинні шари ГКС англomовного соціуму. О. О. Селіванова зауважує: «Фразеологізми є своєрідною етнокультурною рефлексією мовця в комунікативній ситуації, адже він свідомо або підсвідомо співвідносить власне емоційно-оцінне ставлення та ціннісну орієнтацію зі змістом, а образний зміст звороту є еталоном та стереотипом культурно-національного світобачення й розуміння світу» [10, с. 12–13].

Методологічною основою цього дослідження слугувала теорія фразеологічної оцінки й концепція фразеологічної номінації О. В. Куніна. Відповідно до цієї концепції номінація має як узуальний, так і оказіональний характер. У пропонованому дослідженні в центрі уваги – узуальна фразеологічна номінація. Оцінка визначається як «об'єктивно-суб'єктивне та суб'єктивно-об'єктивне ставлення людини до об'єкта, що виражене мовними засобами експліцитно чи імпліцитно. Категорія оцінки є універсальною категорією, яка існує у свідомості людини у вигляді опозиції "добре/погано" або "позитивне ставлення/негативне ставлення"» [7, с. 89].

Аби чітко визначитись з критеріями відбору мовного матеріалу, ми звернулись до дисертаційної роботи І. В. Зикової. За її спостереженнями, внаслідок зверхслівного характеру ідіом в якості маркерів гендеру можуть виступати структурні елементи – слова-компоненти фразеологізмів, які позначають особу чоловічої або жіночої статі, або смислові компоненти в семантиці ідіом. Відповідно, гендерно маркованим в англійських ОФО може бути як план вираження, так і план змісту [3, с. 30]. Дослідниця зазначає, що двухпланова маркованість англійських фразеологізмів визначає два можливих критерії відбору фразеологічного матеріалу, а саме: 1) матеріал відбирався по гендерним маркерам семантики, тобто відбираються фразеологізми, в дефініції яких є слова, що вказують на осіб чоловічої і/або жіночої статі (*семантичний принцип*); 2) матеріал відбирався по гендерним маркерам структури, тобто відбираються ідіоми, опорними компонентами структури яких є слова, що позначають осіб чоловічої та/або жіночої статі (*структурний принцип*) [3, с. 30].

Таким чином, матеріалом дослідження слугували 610 гендерно маркованих ОФО, отриманих методом суцільної вибірки з Англо-російського фразеологічного словника О. В. Куніна (БАРФС), які об'єктивують гіперконцепти ЛЮДИНА і ОТОЧЕННЯ ЛЮДИНИ. Це становить близько 30% від кількості ОФО (2131 ОФО) [9]. Тобто йдеться про такі гендерно марковані оцінні фразеологічні субстантиви, як *a man of mark* 'видна людина', *a high stepper* 'птах високого польоту', *a girl Friday* 'помічниця, права рука', *Caesar's wife* 'дружина Цезаря, людина, яка знаходиться поза підозрами', *a wise guy* 'розумна, кмітлива людина', *a hot-air artist* 'балакун, торохтій' і т. ін.

Проведене дослідження показало, що найбільш вербалізованими гендерно маркованими субстантивними ОФО виявились мікроконцепти: РІД ЗАНЯТЬ, ХАРАКТЕР, СОЦІАЛЬНИЙ СТАТУС, ПОВЕДІНКА, ПРІЗВИСЬКА, РЕЛІГІЯ, СІМ'Я, ЗОВНІШНІСТЬ, ЛЮБОВ/ КОХАННЯ, ЗДІБНОСТІ.

Кількісна характеристика мікроконцептів, в об'єктивізації яких беруть участь ФО з гендерним компонентом, подана у табл. 1.

Таблиця 1

Кількісна характеристика концептів, актуалізованих фразеологізмами з гендерним компонентом в англійській мові

Гендерно марковані мікроконцепти	Кількість одиниць	%	Приклади
РІД ЗАНЯТЬ	259	42,5	<i>a man of law</i> ‘адвокат, юрист’, <i>a man of science</i> ‘вчений’, <i>a secret-service man</i> ‘агент-розвідки’, <i>a woman of letters</i> ‘письменниця’, <i>a principal girl</i> ‘провідна акторка, акторка на перших ролях’, <i>a son of Neptune</i> ‘син Нептуна, моряк’, <i>Jack Tar</i> ‘заст. матрос’, <i>a Peter Funk</i> ‘амер. жарг. спільник аукціоника (той, хто долає ціну на аукціоні)’
ХАРАКТЕР	154	25,2	<i>a woman of honour</i> ‘чесна, порядна жінка’, <i>sister Anne</i> ‘вірна, віддана подруга’, <i>a man of iron</i> ‘людина залізної волі’, <i>a Paul Pry</i> ‘людина, що суне ніс у чужі справи’, <i>as jolly as a sand boy</i> ‘дуже весела, життєлюбна, повна життя людина’
СОЦІАЛЬНИЙ СТАТУС	63	10,3	<i>a man of mark</i> ‘помітна відома людина, поважна людина’, <i>a made man</i> ‘людина, якій забезпечене майбутнє, міцне становище у суспільстві’, <i>a man of rank</i> ‘людина високого звання’, <i>Mr. Big</i> ‘1. «Великий Бос», верховода злочинного світу; 2. поважна особа, «шишка»’,
ПОВЕДІНКА	41	6,7	<i>a gay Lothario</i> ‘донжуан, ловелас’, <i>a lady of easy virtue</i> ‘жінка сумнівної моралі, особа легкої поведінки’, <i>a fine lady</i> ‘ірон. панянка, жінка, яка вдає із себе аристократку’, <i>an old wife</i> ‘кумаса, пліткарка, «стара баба»’, <i>a confidence man</i> ‘аферист, шахрай’
ПРІЗВИСЬКА	25	4,1	<i>Tommy Atkins</i> ‘Томмі Аткінс’

			(прізвисько англійського солдата)', <i>the Mistress of the Adriatic</i> '«володарка Адриатики» (прізвисько Венеції)', <i>brother Johnatan</i> '1. янкі (прізвисько американців); 2. типовий американець', <i>the Mother of Parliaments</i> '1. батьківщина парламентаризму (Англія); 2. «батько парламентів» (прізвисько англійського парламенту)', <i>father Abraham</i> «батько Авраам» (прізвище президента США Авраама Лінкольна'
РЕЛІГІЯ	23	3,8	<i>Father Superior</i> 'настоятель, ігумен', <i>a man of religion</i> 'заст. духовна особа', <i>a sister of mercy</i> 'черниця, сестра милосердя', <i>Prince of the Church</i> 'кардинал', <i>the King of Glory</i> 'рел. Цар царів, Бог, Христос', <i>the Prince of Peace</i> 'рел. Князь миру, Христос'
СІМ'Я	15	2,5	<i>a full sister</i> 'рідна сестра', <i>bachelor's wife</i> 'рідк. дружина, яка існує лише в уяві, «мрія холостяка»', <i>family man</i> 'сімейна людина, гарний сім'янин; домосід', <i>John Thomson's man</i> 'заст. чоловік, що знаходиться під черевиком у дружини', <i>Mr. Right</i> 'майбутній чоловік, наречений', <i>Miss Right</i> 'майбутня дружина, обраниця'
ЗОВНІШНІСТЬ	13	2,1	<i>a glamour girl</i> 'розм. красуня, шикарна дівчина', <i>Tom Thumb</i> 'карлик, ліліпут', <i>Jack Sprat</i> 'заст. діал. карлик', <i>a slip of a boy</i> 'худенький чи стрункий хлопчик'
ЛЮБОВ/КОХАННЯ	10	1,6	<i>a fancy man</i> 'коханець', <i>queen of hearts</i> 'володарка сердець', <i>one's best girl</i>

			‘кохана’, <i>one's young man</i> ‘зазіхач, кавалер’,
ЗДІБНОСТІ	7	1,2	<i>a man of wisdom</i> ‘мудрець, мудра людина’, <i>a man of sense</i> ‘розумна людина’, <i>a man of talent</i> ‘талановита розумна людина’, <i>Tom o'Bedlam</i> ‘заст. «Том із Бедлама», божевільний, шалений’
ВСЬОГО	610	100	

Як бачимо з табл. 1, кількісно превалює мікроконцепт РІД ЗАНЯТЬ (представлений 259 ФО або 42,5% від загальної кількості одиниць вибірки), на другому місці мікроконцепт ХАРАКТЕР (154 ФО або 25,2%), на третьому місці мікроконцепт СОЦІАЛЬНИЙ СТАТУС, який вербалізується 63 ФО або 10,3% від загальної кількості гендерно маркованих фразеологічних одиниць в англійській мові.

Дослідження доводить, що в семантиці фразеологічних одиниць можливо виділити гендерний макрокомпонент, який, нашаровуючись на дескрипцію, сприяє адекватному відображенню оцінними фразеологічними одиницями культурних концептів фемінності та маскулінності, зокрема їхньому мовному вираженню, а також розкриває їхній неоднаковий вплив на концептуалізацію гендера в свідомості носіїв мови. Гендерний макрокомпонент щільно взаємодіє з рештою макрокомпонентів в семантиці фразеологічних одиниць. Як доводить наше дослідження, він може проявлятися в емотивному і оцінному макрокомпонентах, наприклад, у випадках позитивного чи негативного ставлення до особи чоловічої або жіночої статі в англійськомовному соціумі. Дане дослідження показує, що в фразеологічних одиницях з негативною оцінкою превалює, хоча з не дуже великою розбіжністю, сема чоловічого роду. Перспективним вбачається представлення і опис кількісних даних по кожному з представлених мікроконцептів, які б доводили це явище, та їхнє фреймове моделювання. Також цікаво буде провести кількісне підрахування гендерно маркованих ФО із експліцитними та імпліцитними маркерами маскулінності та фемінності у розрізі кожного мікроконцепта.

Список використаної літератури

1. Бессонова О. Л. Оцінний тезаурус англійської мови: когнітивний і гендерний аспекти: дис. ... доктора філол. наук: 10.02.04 / О. Л. Бессонова. – К., 2003. – 463 с.
2. Бессонова О. Л. Оцінний тезаурус англійської мови: когнітивно-гендерні аспекти / Ольга Леонідівна Бессонова. – Донецьк: ДонНУ, 2002. – 362 с.
3. Зыкова И. В. Гендерный компонент в структуре и семантике фразеологических единиц современного английского языка: дис. ... кандидата филол. наук: 10.02.04 / И. В. Зыкова. – М., 2002. – 219 с.
4. Кирилина А. В. Гендер: лингвистические аспекты / А. В. Кирилина, И. Г. Ольшанский // Филологические науки, 2000. – № 3. – С. 133–137.
5. Кирилина А. В. Гендерные аспекты языка и коммуникации: автореф. дис. на соискание уч. степени докт. филол. наук: 10.02.19 «Общее языкознание, социолингвистика, психолингвистика» / А. В. Кирилина. – М., 2000. – 38 с.
7. Кунин А. В. Курс фразеологии английского языка / А. В. Кунин. – 2-е изд. – М.: Высшая школа Дубна, Изд. центр «Феникс», 1996. – 381 с.

8. Мартинюк А. П. Регулятивна функція гендерно маркованих одиниць мови: дис. ... доктора філол. наук: 10.02.04 / А. П. Мартинюк. – Харків, 2005. – 610 с.

9. Олійник С. В. Оцінні фразеологічні одиниці в англійській та українській мовах: лінгвокогнітивний аспект: дис. ... кандидата філол. наук: 10.02.17 / С. В. Олійник. – Донецьк, 2008. – 243 с.

10. Селіванова О. О. Нариси з української фразеології (психологічний та етнокультурний аспекти): Монографія / О. О. Селіванова. – К. – Черкаси: Брама, 2004. – 276 с.

11. Телия В. Н. Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты / В. Н. Телия. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. – 288 с.

12. Уфимцева А. А. Лексическое значение: принцип семиологического описания / А. А. Уфимцева. – М.: Наука, 1986. – 239 с.

13. Федотова М. А. Мовна особистість у чужому лінгвокультурологічному просторі (на матеріалі англійської прози ХХ – ХХІ ст.): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: 10.02.04 «Германські мови» / М. А. Федотова; Одеський національний університет імені І. І. Мечникова. – Одеса, 2006. – 20 с.

Лексикографічні джерела

14. Кунин А. В. Англо-русский фразеологический словарь / А. В. Кунин / Лит. ред. М. Д. Литвинова. – 4-е изд., перераб. и доп. – М.: Рус. яз., 1984. – 944 с.

15. Лингвистический энциклопедический словарь / Под ред. В. Н. Ярцевой / В. Н. Ярцева. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – 685 с. (ЛЭС)

16. Литературно-энциклопедический словарь. /Под общ. ред. Кожевникова В. М. / В. М. Кожевников, П. А. Николаев. – М.: Сов. Энциклопедия, 1987. – 751 с.

Стаття надійшла до редакції 20.11.2014

S. V. Oliynyk

GENDER-MARKED PHRASEOLOGICAL UNITS- REPRESENTATORS OF HYPERCONCEPTS «PERSON» AND «PERSON'S ENVIRONMENT»

The article considers the up-to-date theoretical basis of the gender category research in foreign and domestic linguistics. Particularly, the survey of scientific works concerning the gender component in phraseology has been made. The gender is presented as a cognitive phenomenon. The criteria of the language material sampling have been determined. The language corpus for analysis was selected from the English-Russian phraseological dictionary containing 20 000 entries edited by professor A. V. Kunin who had been long considered to be «a father of fundamental principles of English phraseology in Russia». The material obtained was verified in the authoritative encyclopaedic, etymological, linguistic country study dictionaries. The selection criteria were based upon the following structures and labels in the dictionary entries: a person who ...; someone who ...; a man / a woman who...; something that ...; used to say that someone / something is...; a word for...; a thing that.... In the long run 610 EPhUs with a basic component 'gender' have been selected. The analysis of the language material resulted in the appearance of two conceptual spheres: PERSON and PERSON'S ENTOURAGE (OR ENVIRONMENT). The key concepts verbalized by the evaluative phraseological units marked with gender component have been presented. The connection between the gender component and evaluation has been set up. The conclusions about the close interaction of gender component with the other components in the phraseological unit semantics have been made up.

Key words: gender component, hyperconcept, hypoconcept, microconcept, evaluative gender-marked phraseological unit, evaluation, masculinity, femininity.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

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

ДАЦЕР КАТЕРИНА СЕРГІЇВНА – асистент кафедри англійської мови та перекладу Маріупольського державного університету

ДЕМЬЯНОВА СОФІЯ КОСТЯНТИНІВНА – аспірант кафедри історії української літератури Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова

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

ДЮРБА ДІНА ВІКТОРІВНА – аспірант кафедри історії зарубіжної літератури і класичної філології Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна

ЗАНА ЛЮДМИЛА ЮРІЇВНА – кандидат філологічних наук, доцент Харківського національного медичного університету

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

КУТНА ЮЛІЯ БОГДАНІВНА – кандидат філологічних наук, доцент кафедри грецької філології Маріупольського державного університету

МАРЧЕНКО МАРИНА ОЛЕКСАНДРІВНА – старший викладач кафедри німецької філології Маріупольського державного університету

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

МОРОЗ ОКСАНА АНАТОЛІЇВНА – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української філології Маріупольського державного університету

НАЗАРЕНКО НАДІЯ ІВАНІВНА – кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської філології Маріупольського державного університету

ОЛІЙНИК СЕРГІЙ ВАЛЕРІЙОВИЧ – кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської філології Маріупольського державного університету

ПАВЛЕНКО ОЛЕНА ГЕОРГІЇВНА – кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської мови, завідувач кафедри англійської мови Маріупольського державного університету

ПОТШАК ЮЛІЯ АНАТОЛІЇВНА – кандидат філологічних наук, доцент кафедри грецької філології Маріупольського державного університету

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

РУДНИЦЬКА ГАННА ВАЛЕРІЇВНА – кандидат наук із соціальних комунікацій, доцент кафедри італійської мови, літератури та культури Маріупольського державного університету

САРДАРЯН КАРИННА ГАМЛЕТІВНА – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української філології Маріупольського державного університету, докторант Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди

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

ШКОЛА ВАЛЕНТИНА МИКОЛАЇВНА – кандидат філологічних наук, доцент Бердянського державного педагогічного університету

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

DATSER KATERYNA SERGIIVNA – Assistant of the English Language and Translation Chair, Mariupol State University

DEMIANOVA SOPHIA KOSTYANTYNIVNA – post-graduate student of History of Ukrainian Literature Chair, I. I. Mechnikov Odessa National University

DURKALEVYCH VIKTORIA VOLODYMYRIVNA – Candidate of Philology, Associate Professor of Language and Intercultural Communication Chair, Ivan Franko Drohobych State Teacher Training University

DYURBA DINA VICTORIVNA – post-graduate student of History of Foreign Literature and Classical Philology Chair, V. N. Karazin Kharkiv National University

GRACHOVA TETYANA MYKOLAYIVNA – Candidate of Philology, Associate Professor of Ukrainian Philology Chair, Mariupol State University

HOROSHKOV MYKOLA MYKOLAIOVICH – Candidate of Philology, Associate Professor of Ukrainian Philology Chair, Head of Ukrainian Philology Chair, Mariupol State University

KONOVALOVA MARIA MIKHAILIVNA – Candidate of Philology, Associate Professor of Ukrainian Philology Chair, Mariupol State University

KUTNA YULIYA BOHDANIVNA – Candidate of Philology, Associate Professor of Greek Philology Chair, Mariupol State University

MARCHENKO MARYNA OLEKSANDRIVNA – Senior Lecturer of German Philology Chair, Mariupol State University

MELNYCHUK IRYNA VIKTORIVNA – Candidate of Philology, Associate Professor of Ukrainian Philology Chair, Mariupol State University

MOROZ OKSANA ANATOLIYIVNA – Candidate of Philology, Associate Professor of Ukrainian Philology Chair, Mariupol State University

NAZARENKO NADIYA IVANIVNA – Candidate of Philology, Associate Professor of English Philology Chair, Mariupol State University

OLIYNYK SERGIY VALERIYOVYCH – Candidate of Philology, Associate Professor of English Philology Chair, Mariupol State University

PAVLENKO OLENA GEORHIYIVNA – Candidate of Philology, Associate Professor of English Language Chair, Head of English Language Chair, Mariupol State University

ПОТІРАК YULIYA ANATOLIYIVNA – Candidate of Philology, Associate Professor of Greek Philology Chair, Mariupol State University

ROMANENKO LIDIA VALERIYIVNA – Candidate of Philology, Associate Professor of Ukrainian Philology Chair, Mariupol State University

RUDNYTSKA HANNA VALERIIVNA – PhD (Social Communication), Associate Professor of Italian Language, Literature and Culture Chair, Mariupol State University

SARDARYAN KARYNNA HAMLETIVNA – Candidate of Philology, Associate Professor of Ukrainian Philology Chair, Mariupol State University; Post Doctorate Associate, Kharkiv National Pedagogical University named after G. S. Skovoroda

SHKOLA VALENTYNA MYKOLAYIVNA – Candidate of Philology, Associate Professor, Berdyansk State Pedagogical University

ZANA LYUDMYLA YURIIVNA – Candidate of Philology, Associate Professor, Kharkiv National Medical University

ВИМОГИ ДО ОФОРМЛЕННЯ НАУКОВИХ СТАТЕЙ ДЛЯ ПУБЛІКАЦІЇ

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;
- розширена анотація англійською мовою (курсив); для публікацій іншими мовами розширена анотація українською обов'язкова.

Розширена анотація оформлюється згідно з «Рекомендаціями з підготовки журналів для зарубіжної аналітичної бази даних SCOPUS», укладеними співробітниками групи з науково-методичного забезпечення видавничої діяльності НАН України (<http://www.nbu.gov.ua/node/931>).

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; оформлюються згідно з ДСТУ 3008-95 «Документація. Звіти у сфері науки і техніки. Структура і правила оформлення»;
- *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* (див. відповідний *Зразок*) із зазначенням прізвища, ім'я, по батькові (повністю); наукового ступеня, звання, посади, місця роботи; поштового індексу, домашньої адреси і телефонів, адреси електронної пошти. Вся інформація надається українською та англійською мовами;

- 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 очікує, що надані матеріали раніше не публікувалися і не передавалися для публікування до інших видань, містять достовірну інформацію. За достовірність фактів, статистичних даних та іншої інформації відповідальність несе автор. Редакція залишає за собою право на рецензування, редагування, скорочення і відхилення статей, а також право опублікування, розповсюдження та використання матеріалів у наукометричних та наукових базах та ресурсах відкритого доступу, у мережі Інтернет (в рамках електронної бібліотеки МДУ). Редколегія може не поділяти світоглядних переконань авторів.

Зразок оформлення статті

УДК 902'18(477.82)

Б. А. Прищеп

ОСНОВНІ РЕЗУЛЬТАТИ АРХЕОЛОГІЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ ВОЛИНСЬКИХ МІСТ ЕПОХИ КИЇВСЬКОЇ РУСІ У 1991–2010 РР.

У статті проаналізовані середньовічні археологічні джерела, здобуті за останні двадцять років під час розкопок літописних волинських міст. Розглянуті питання хронології культурного шару та комплексів, характеру житлового будівництва та планування поселень, їх історичної топографії. Намічені основні етапи розвитку цих поселень в епоху Київської Русі.

Ключові слова: *Волинь, середньовіччя, археологічні джерела, городище, житло.*

Текст статті

.....
.....
.....
.....
Список використаної літератури

1.
.....
2.
.....
3.
.....

Стаття надійшла до редакції __. __.20__

В. А. Prishchepa

**MAIN RESULTS OF ARCHEOLOGICAL RESEARCH
OF VOLYN CITIES OF KIEVAN RUS OF 1991–2010**

The article highlights medieval sources obtained over the last twenty years at the time of excavations of Volyn cities described by chroniclers. The author dwells upon such issues as chronology of the cultural layer and related facilities, the character of construction of estates and planning settlements as well as the historical topography thereof. The author also describes the development stages of those settlements in the epoch of Kievan Rus. Over the last twenty years expeditions of various research institutes and educational institutions have carried out magnificent archeological research on the territory of Busk of Lvov Region, Vladimir-Volynsky, Lutsk of Volyn Region, Dubno, Peresopnits, Dorogobush and Ostrog of Rovno Region. In combination with the results obtained by the previous researchers, the new archeological sources make it possible to analyse the processes of their genesis and development in the epoch of Kievan Rus as well as to typify the population's activities. The archeological sources obtained from the latest excavation of Volyn cities supplement the chronicler's short narratives and make it possible to trace the early stages of their development. As a rule, the cities were formed on the territory that had been inhabited by the Slavs long before. In Busk, Lutsk, Dubno, Peresopnits, Dorogobush and Ostrog we found signs of the early Slavic settlements of the 8th – 9th century. Drastic changes had occurred in the 10th century: there was an increase in the populated area and in the density of those settlements. Hill-forts are also observed. It is quite evident that at that time they were much bigger tribal centers. The results of the research of Dorogobush make it possible to make a conclusion that the prince's fortress was built there.

Key words: Volyn, medieval times, archeological sources, fort-hill, estates.

Зразок

для авторів, що надсилають статті до редакції збірника наукових праць
«Вісник Маріупольського державного університету»

АВТОРСЬКА ДОВІДКА

Прошу опублікувати у збірнику наукових праць «Вісник Маріупольського державного університету» статтю

назва статті

Відомості про Автора:

	<i>Українською мовою</i>	<i>Російською мовою</i>	<i>Англійською мовою</i>
Прізвище			
Ім'я			
По батькові			
Посада			
Назва установи / навчального закладу			
Науковий ступінь			
Вчене звання			
Контактні телефони, E-mail:			
Домашня адреса			

Відомості про наукового керівника (якщо автор статті не має наукового ступеня):

Прізвище	
Ім'я	
По батькові	
Науковий ступінь	
Вчене звання	
Посада	
Назва установи / навчального закладу	

Автор надає право Маріупольському державному університету розміщувати свою статтю повністю або частково у наукометричних та наукових базах та ресурсах відкритого доступу, у мережі Інтернет (в рамках електронної бібліотеки МДУ)

підпис

Автор несе всю відповідальність за зміст цієї статті та факт її публікації.

Автор підтверджує, що в матеріалах статті не містяться відомості, заборонені до опублікування, і тому стаття може бути надрукована у відкритому друці.

Автор підтверджує, що надані матеріали раніше не публікувалися і не передавалися для публікування до інших видань, а також містять достовірну інформацію

дата

підпис

П.І.Б.

Міністерство освіти і науки України
Маріупольський державний університет

ВІСНИК
МАРІУПОЛЬСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО УНІВЕРСИТЕТУ

СЕРІЯ: ФІЛОЛОГІЯ
ВИПУСК 11

УДК 80(05)

В 53 Вісник Маріупольського державного університету. Серія :
Філологія / гол. ред. К. В. Балабанов ; відп. ред. серії С. В. Безчотнікова. –
Маріуполь : МДУ, 2014. – Вип. 11. – 143 с.

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

Редакційна колегія серії:

Відповідальний редактор – д.ф.н., проф. С. В. Безчотнікова
Заступник відповідального редактора – к.ф.н., ст. викладач В. В. Орехов
Редактор англійських текстів – к.філол.н., доц. О. Г. Павленко

Засновник Маріупольський державний університет
87548, 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 № 28.02

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 20.05.2004

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