

Міністерство освіти і науки України
Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара

ТАЇНИ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ
(до проблеми поетики художнього тексту)

Збірник наукових праць

Випуск 17

Дніпропетровськ
«Ліра»
2014

УДК 82 Загребельний
ББК 84 УК7
С 47
УДК 8296
ББК 83.3 Укр.
Т 14

*Друкується за рішенням Ученої ради
Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара*

Редакційна колегія:

д-р філол. наук, проф. Н.І. Заверталюк (наук. редактор); д-р філол. наук, проф. В.А. Гусев; д-р філол. наук, проф. В.І. Ліпіна; д-р філол. наук, проф. Л.І. Скуратівська; д-р філол. наук, проф. О.Д. Турган; д-р філол. наук, проф. В.Д. Нарівська; д-р філол. наук, проф. В.О. Соболев, канд. філол. наук К.О. Корнілова (відповідальний секретар).

Рецензенти:

д-р філол. наук, проф. О.Д. Турган;
д-р філол. наук, проф. О.Л. Калашнікова

Згідно з постановою Президії ДАК України від 14.04.10 р. № 1-05/3 цей збірник наукових праць є фаховим виданням з філологічних наук (Бюлетень ДАК України. – 2010. – № 5. – С. 13).

Таїни художнього тексту: [Зб. наук. пр.] / Ред. кол.: Н.І. Заверталюк Т 14 (наук. ред.) та ін. – Д.: Ліра, 2014. – Вип. 17. – 168 с.

Матеріали наукового збірника присвячені проблемам рецепції та інтерпретації творчості Павла Загребельного у зв'язку з 90-річчям від дня народження письменника (І розділ) та актуальним проблемам поетики художнього тексту класичної та сучасної української літератури (ІІ розділ).

Розраховано на науковців, викладачів, аспірантів та студентів філологічних факультетів, учителів-словесників.

ISSN 2313-1802

ISBN 978-966-383-565-5

© Дніпропетровський національний університет ім. Олеся Гончара, 2014

ЗМІСТ

РОЗДІЛ І. ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНІ ПАРАМЕТРИ ТВОРЧОСТІ ПАВЛА ЗАГРЕБЕЛЬНОГО

(до 90-річчя від дня народження письменника)

Біляцька В.П.

МЕТАТИП РОКСОЛАНИ ЯК ПАМ'ЯТЬ КУЛЬТУРИ:
ДЕКОДУВАННЯ ОБРАЗУ (на матеріалі історичного
роману у віршах М. Балашової «Вінок Роксолани»).....6

Галич О.А.

ПАВЛО ЗАГРЕБЕЛЬНИЙ У ЩОДЕННИКОВІЙ РЕЦЕПЦІЇ
ОЛЕСЯ ГОНЧАРА.....17

Голікова Н.С.

ПРАГМАТИКА КОНТЕКСТУАЛЬНИХ АНТОНІМІВ
У РОМАНІ «БЕЗСЛІДНИЙ ЛУКАС» П. ЗАГРЕБЕЛЬНОГО.....24

Корнілова К.О.

МЕТАФОРА БРУХТУ ЯК МОДЕЛЬ ЗДЕФОРМОВАНОГО СВІТУ
В РОМАНІ «БРУХТ» П. ЗАГРЕБЕЛЬНОГО.....32

Кропивко І.В.

РОМАНИ П. ЗАГРЕБЕЛЬНОГО «ЄВПРАКСІЯ» ТА
Я. БОХЕНСЬКОГО «БОЖЕСТВЕННИЙ ЮЛІЙ»
У ПОСТМОДЕРНІСТСЬКІЙ ПЕРСПЕКТИВІ.....40

Марко В.П.

РОМАН ПАВЛА ЗАГРЕБЕЛЬНОГО «ЮЛІЯ, АБО ЗАПРОШЕННЯ
ДО САМОВБИВСТВА»: НА ПЕРЕХРЕСТІ
ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИХ ТЕНДЕНЦІЙ.....49

Павлюк І.З.

ДО ДИСКУСІЇ З Н. САНАКОЄВОЮ НА ТЕМУ
«ЕВОЛЮЦІЯ ЕТНОПСИХОЛОГІЧНОЇ КОНЦЕПЦІЇ ОСОБИСТОСТІ
У ПРОЗІ П. ЗАГРЕБЕЛЬНОГО».....54

РОЗДІЛ ІІ. ПОЕТИКА ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ

Бурдастих М.О.

ГЕНДЕРНА СКЛАДОВА РОМАНУ Г. ПАГУТЯК «УРІЗЬКА ГОТИКА».....60

Галацька В.Л. ФОРМИ ВИРАЖЕННЯ АВТОРСЬКОЇ СВІДОМОСТІ В СУЧАСНІЙ ТЕАТРАЛЬНІЙ ПУБЛІЦИСТИЦІ УКРАЇНИ.....	66
Заверталюк Н.І. «...ВСЬОГО 700 ПРАВОК» (останнє авторське відредагування «Собору») Стаття 2.....	73
Кир'янчук І.Б. ГЕНІЙ ДОЛІ В ЛЮДСЬКОМУ ЖИТТІ, ЯКИЙ СПРИЧИНЯЄ РОЗУМІННЯ ВСЕЛЕНСЬКИХ ІСТИН У КОНТЕКСТІ ЗБІРКИ МИХАЙЛА ОРЕСТА «ГІСТЬ І ГОСПОДА».....	84
Криворучко Н.В., Олійник Н.П. СПОСТЕРЕЖЕННЯ НАД МОДИФІКАЦІЄЮ ОБРАЗУ МАЛЬВИ КОЖУШНОЇ В РОМАНІ В. ЗЕМЛЯКА «ЛЕБЕДИНА ЗГРАЯ» І ФІЛЬМІ «ВАВИЛОН-XX» І. МИКОЛАЙЧУКА.....	94
Лаптєєва Ю. О., Гонюк О.В. МОТИВ СМЕРТІ У РОМАНІ МАРИНИ ЛЕВИЦЬКОЇ «КОРОТКА ІСТОРІЯ ТРАКТОРІВ ПО-УКРАЇНСЬКИ».....	102
Пасько І.В. ФУНКЦІЇ ЕПІГРАФА В ПОЕЗІЇ МИХАЙЛА ОРЕСТА.....	109
Подлесна В.Ф. ДО ПИТАННЯ ПРО КАЗКОТВОРЧІСТЬ ІВАНА НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО.....	116
Полякова С.В. ОБРАЗ СОНЦЯ ЯК СИМВОЛ ВСЕВИДЮЩОГО БОЖЕСТВА У ТВОРАХ БОРИСА ХАРЧУКА.....	125
Савенко Ю.В., Олійник Н.П. ОБРАЗИ-АРХЕТИПИ В ПОЕЗІЯХ ЗБІРКИ ІГОРЯ ПАВЛЮКА «МАГМА».....	130
Смаглій І.В. МОТИВИ САМОТНОСТІ В ПОЕЗІЇ С. ЙОВЕНКО.....	137
Черкас О.О., Шаф О.В. ОБРАЗ БАТЬКА ТА МОДЕЛЬ РОДИННИХ СТОСУНКІВ У ПОЕЗІЇ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА.....	144

Шаф О.В. ПОЕЗІЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА ЯК ВЕРСІЯ СТАНОВЛЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОГО МАСКУЛІННОГО.....	149
Шахова К.І. МЕТАФОРИЧНЕ ОСМИСЛЕННЯ ДІЙСНОСТІ В РОМАНІ ЛІНИ КОСТЕНКО «ЗАПИСКИ УКРАЇНСЬКОГО САМАШЕДШОГО».....	157
ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ.....	166

**РОЗДІЛ І. ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНІ ПАРАМЕТРИ ТВОРЧОСТІ
ПАВЛА ЗАГРЕБЕЛЬНОГО
(до 90-річчя від дня народження письменника)**

УДК 821. 161. 2 – 31. 09

В.П. Біляцька (м. Дніпропетровськ)

**МЕТАТИП РОКСОЛАНИ ЯК ПАМ'ЯТЬ КУЛЬТУРИ: ДЕКОДУВАННЯ
ОБРАЗУ (на матеріалі історичного роману у віршах М. Балашової «Вінок
Роксолани»)**

У статті розглянуто образ Роксолани як культурний знак, метатип пам'яті культури в контексті національного інтерпретаційного канону на матеріалі історичного роману у віршах Марії Балашової «Вінок Роксолани», трансформації та оригінальності його художнього втілення; висвітлено жанрові особливості твору, структура сюжету, поетика назви, звичаєво-обрядове буття героїні, роль народної пісні як визначальної риси духовності українців та формування характеру героїні.

Ключові слова: метатип, пам'ять культури, роман у віршах, заголовок, образ, пісня.

В статтє рассматрено образ Роксоланы как культурный знак, метатип памяти культуры в контексте национального интерпретационного канона на материале исторического романа в стихах Марии Балашовой «Венок Роксоланы», трансформации и оригинальности его художественного воплощения; особенности жанра произведения, структуры сюжета, поэтики названия, изображения бытия героини в контексте обычаев и обрядов, роль народной песни как определяющей черты в раскрытии духовности украинцев и формирования характера героини.

Ключевые слова: метатип, память культуры, роман в стихах, заглавие, образ, песня.

Вагому роль у структурі художнього твору відіграє образ-персонаж, який несе вирішальне смислове наповнення, «здатен задовольнити потреби сучасності в ідейному, філософському, психологічному та художньому планах» [19, с. 7], стає «ядром» художньої структури. Саме таким ядром, символом, феноменом культурної пам'яті, національним метатипом є героїня, образ якої «прожив» не одне століття в художній та науковій

літературі – Роксолана (Анастасія Лісовська, Роксоляна, Рушен, Росса, Рокса, Хасекі, Хюррем – «імена під якими вона znana світові» [6, с. 723]) як прототип, історична постать, легенда за життя. Цей образ функціонує в літературі та мистецтві протягом тривалого часу, зазнаючи «істотних формозмістових змін» [5, с. 5].

Роксолана, на нашу думку, є не просто відомим, традиційним образом, а метатипом пам'яті культури. «Художній метатип – явище широко розповсюджене, що привертає увагу письменників як синтетичними, так і аналітичними можливостями» [13, с. 27]. Розум, краса, талант, уміння утвердитися в житті тодішньої Османської імперії й до сьогодні залишаються великою таємницею й предметом дискусій та неоднозначних оцінок дослідників багатьох поколінь. Тому «український Одисей в жіночій сукні» [14, с. 297] й «оспіваний» як у вітчизняних, так і в зарубіжних історичних та художніх джерелах. Пам'ять культури – це особлива символічна форма передачі та актуалізації культурних знаків, що виходить за межі досвіду окремих людей чи груп, збережена традицією і «...виявляється в меморіальних знаках різного роду – у пам'ятних місцях, датах, у письменниках, образотворчих і монументальних пам'ятниках» [16, с. 11]. Утримуючи в собі найбільш значиме минуле, вона дбає про вироблення нових культурних повідомлень – текстів, як константних, так і з «безперервністю та закономірним характером їх трансформації» [12, с. 200], що утверджуються в суспільстві завдяки своїй актуальності незалежно від часу його створення. Саме історичний роман у віршах М. Балашової «Вінок Роксолани» (2008) є підтвердженням нового етапу функціонування метатипу Роксолани, є новим текстом у пам'яті культури.

В українській літературі образ Роксолани належать до активних традиційних структур, проте його інтерпретували з 60-х років XIX століття переважно в прозі – політично-історична драма Гната Якимовича «Роксоляна» (1869), історична повість Михайла Орловського «Роксолана або Анастасія Лісовська» (1882), історичне оповідання Даміяна Шарабуна «Роксоляна» (1907), повість Осипа Назарука «Роксоляна: Жінка халіфа й падишаха (Сулеймана Великого) завойовника і законодавця» (1930), оповідання (для дітей) Антіна Лотоцького «Роксоляна. Історичне оповідання XVI століття» (1937), новела Леоніда Мосендза «Роксолана» (1939), роман Миколи Лазорського «Степова квітка» (1965), нарис Юрія Колесниченка «Султанша з Рогатина» (1966), історична повість Сергія Плачинди та Юрія Колесниченка «Роксолана» (1968), роман Павла Загребельного «Роксолана» (1980), повість Юрія Винничука «Житіє гаремное» (1996), есе Павла Романюка «Роксолана» (1999).

«Доля» Роксолани менше розкрита в ліро-епосі, до її поетичної реалізації зверталися переважно в XX столітті – поема Любові Забашти «Дівчина з Рогатина» (1971), поема для дітей Лесі Пилип'юк «Роксоляна» (1997), поема Михайла Орлича «Роксоляна, царівна сонячна Опілля» (2002), історичний роман у віршах Марії Балашової «Вінок Роксолани» (2008).

Твір М. Балашової – нове прочитання й нове входження в потік культури метатипу Роксолани. Образи-метатипи в нових текстах забезпечують процес «пригадування» і «декодування», адже на письменника покладена місія закріпити те стале, що існує на рівні глибини ментальності нації, перекодувати – через систему художніх образів – у сталі символи й зберегти в колективному підсвідомому. Безперечно, основою майбутнього метатипу є історична особистість з моделлю ситуації, події, типова повторюваність яких втілюється в текстах, носіях пам'яті культури. Таким новим «текстом» декодування образу Роксолани є історичний роман у віршах М. Балашової. Якщо проза про Роксолану є більш дослідженою (О. Галенко, О. Дерменджі, С. Єрмоленко, Н. Зборовська, Л. Корчинська, Ю. Кочубей, В. Сергійчук, М. Слабошпицький, Л. Тарнашинська, В. Фащенко, С. Жила, Т. Хом'як та ін.), то ліро-епічні твори згадувалось в літературознавстві побіжно, здебільшого як факт наявності.

Тому мета розвідки полягає в осмисленні трансформації образу-метатипу Роксолани, оригінальності його художнього розкриття в сучасному історичному романі у віршах «Вінок Роксолани», визначенні впливу етнокультурної сфери (звичаїв та обрядів, народної пісні) на формування характеру головної героїні, рівня історичної істини.

О. Дерменджі, досліджуючи трансформацію сюжетів і образів, пов'язаних з постаттю Роксолани, писав, що в українську літературу ця тема прийшла із Заходу через Польщу. Проте «плідним ґрунтом для розбудови» її він вважає українську народну творчість, думи та історичні пісні, «де знайшла епічне відлуння трагічна історія народу» [5, с. 5]. На думку науковця, повість О. Назарука «Роксоляна: Жінка халіфа й падишаха (Сулеймана Великого) завойовника і законодавця» для багатьох письменників була зразком художньої інтерпретації життя і долі Роксолани. Дійсно, письменнику одному з перших вдалося відтворити епоху і її знакові постаті через внутрішній світ персонажів. Його твір вирізняється історичним колоритом, реалістичністю хронотопу як у предметно-побутових виявах, так і в ситуаціях драматичної долі героїні. О. Назарук присвятив свою працю «про велику Українку, що блистіла умом і веселістю, безоглядністю й милосердям...» [14, с. 297] українським дівчатам, «... щоб вони навіть у найтяжчих хвилях свого народу не тратили бодрости духа і були підпорою своїх мужів і синів та діяльними одиницями свого народу» [14, с. 298], автор сподівався, що повість «...заохотить письменників будучих поколінь української нації – краще і лучше представити ту епоху й найвеличнішу постать її, яка століттями звертатиме увагу на себе» [14, с. 298]¹.

Його сподівання справдилися: образ Роксолани у II половині ХХ – початку ХХІ століть активно функціонує, є об'єктом художніх інтерпретацій. Одна з останніх – історичний роман у віршах М. Балашової «Вінок Роксолани». На нашу думку, зразком «заохочення» до написання твору про

¹ У цитуванні збережено стиль і правопис публікації.

Роксолану М. Балашовою є роман П. Загребельного «Роксолана», у якому «доля окремої особи і цілого народу набуває нового виміру» [6, с. 718], автор якого зумів поєднати «історію цієї жінки з історією її народу» [6, с. 718], відтворив «...образ мудрої української жінки, збагативши історичні факти своєю глибинною уявою» [9, с. 11]. П.Загребельний у післяслові до роману «Втішання історією» зазначив, що в написанні твору йому слугувало все: документи, легенди, хроніки, випадкові записи, дослідження, речі, навіть нездійсненні задуми, але він «вирішив піти шляхом якнайточнішого дотримання історичної істини, використовуючи для цього тільки вірогідні джерела й документи й жорстоко відкидаючи все непевне» [6, с. 721].

М. Балашова теж поставила собі за мету «докопатися до суті величі цієї жінки... пройшовшись шляхами її поневірянь» [18, с. 8] і вже в першому розділі першої частини, який є ніби прологом твору, вона зазначає, що про Роксолану багато знає, багато перечитала, але з книжок тільки «канву взяла – вишивки» її [1, с. 37]. Звернення до загальновідомих зразків передбачає свідоме чи підсвідоме запозичення на сюжетно-композиційному чи проблемно-тематичному рівнях. Автор розуміє, що у свідомості реципієнта новий варіант образу, який став пам'яттю культури, буде сприйматися через постійне зіставлення з відомими джерелами, що «великою мірою детерміноване ступенем відомості» [3, с. 14]. При цьому письменниця повідомила, що образ Роксолани прийшов до неї у снах з рідних пісень: «Зустрілись, наче в Рогатині, / До самого рожевого світання / Про себе розповіла все вона мені» [1, с. 28]. Думками поринувши в далекі роки, М. Балашова виклала розповідь героїні на папері, поєднавши її з власними роздумами, уявними картинами.

Зазначимо, що назви багатьох творів про Роксолану в українській літературі антропоцентричні, є втіленням цілісного образного мислення. У заголовок майже всіх творів виноситься ім'я головної героїні, навколо образу якої розгортаються події. У назві історичного роману у віршах «Вінок Роксолани» сфокусовано «основну ідею твору, репрезентовану в певному коді, і є не лише смисловим, але й психосоціолінгвістичним ядром цієї ідеї, яка розкривається всім твором» [10, с. 9]. Ім'я Роксолани в заголовку твору М. Балашової скорельоване на метатип культурної пам'яті українського народу й відіграє визначну роль у структурі сюжету, має символічне значення завдяки його здатності функціонувати поза текстом, «...ретроспективно виявляється змістово насиченим більше, ніж інші елементи художньої структури» [11, с. 116]. Дефініція «метатип», на думку Н. Мендіс та Т. Печерської, відзначається співвіднесеністю з соціально-психологічними й культурними типологічними рядами; стійкістю, підтримуваною «пам'яттю культури» й побутуванням у сфері «колективної свідомості» і не може бути зведена до поняття «психологічний тип», оскільки в метатипі, крім «пам'яті психологічної», наявна «пам'ять культури» [13, с. 30].

Заголовок-антропонім є епічним центром роману у віршах «Вінок Роксолани», інспірує історичну перспективу тексту, репрезентований на подієвість, розповідь про певні факти з життя героїні, що зумовлено специфікою жанру – ліро-епічного твору. Поетичне навантаження назви роману у віршах розкривається рельєфніше в поєднанні з художньою тканиною твору, коли «текст виступає у ролі дешифрувальної одиниці» [10, с. 10]. Етимологія імені в заголовку виконує не лише номінативну функцію, а й виступає як імпліцитна характеристика персонажа. У словнику-довіднику «Власні імена людей» зазначено, що Роксолана, Роксоляна походить з латинської й означає: «1) роксоланка (представниця іраномовного скіфського племені); 2) (пізніше) русинка, українка (оскільки назву роксоланів перенесли на русинів)» [17, с. 177]. П. Загребельний про етимологію імені героїні писав: «Венеціанські послы-баїли у своїх донесеннях назвали її Роксоланою (бо так по-латині звано всіх руських людей), під цим ім'ям вона зосталася в історії» [6, с. 718]. Я.Кісь зазначає, що назва Роксоланія була відома ще в античну епоху, зустрічається часто в XVI ст. і під нею розуміють землю «Червоної Русі», територію Руського і Белзького воєводств і частин Західного Поділля з центром Львів [8, с. 25]. М. Балашова, як і багато інших письменників, у заголовок виносить ім'я героїні з проекцією на терени України, бо йдеться про русинку з нескореним духом, великим інтелектом і світовим визнанням, яка завжди залишалась українкою.

Назва твору «Вінок Роксолани» спонукає до смислових модифікацій, зміст яких розкривається в етнокультурній сфері, адже в заголовок винесено й слово «вінок». В «Українській міфології» В. Войтовича, вінок трактують як «своєрідний символ Матері-Землі, її життєдайної сили; ритуальний предмет, елемент убрання виконавців обрядів, апотропей» [2, с. 76]. Символічне значення має й образ вінка в романі у віршах М. Балашової. На початку твору йдеться про обряд Купала, який молодь справляла на річках і, відповідно, пускала на воду вінки – символ майбутнього весілля, подружньої вірності, надії на щасливе заміжжя:

Дівчата плели віночки з ромашки та жита,
Загадували бажання з милим в парі жити.
...Якщо вінки пливуть поряд – бажано здійснитись,
Якщо хвиля їх розіб'є – долям розлучитись [1, с. 34].

Образ вінка у творі М. Балашової символізує не тільки розлуку Роксолани з першим коханням, а й продовження роду (султану вона народила п'ятеро дітей) і сплетіння долі. Сулейман Роксолану кохав усе життя, прагнув і в потойбіччі бути поряд з нею, наказав будувати гробницю: «Тіла обох у тій гробниці будуть спочивати, / З добра і зла сплетуть віночки дружині Сулеймана» [1, с. 180]. Образ вінка у творі є і символом слави, перемоги, святості. Саме про такий лейтмотив ідеться в романі. Про Роксолану ще за життя багато писали як про освічену жінку всесильної держави, і сучасники «їй дарували ті віночки слави, / Які засвідчують

багатство розуму й душі» [1, с. 181]. В історичному романі у віршах образ вінка символізує замкненість героїні, захисну її силу, і є своєрідним епіцентром в обрамленні твору: починається описом свята, пророцтва долі й завершується згадкою про вінок слави її, візією таїни вінчання землі, на якій народилася.

Події історичного роману у віршах М. Балашової «Вінок Роксолани», які розгортаються в двох частинах – «Полонянка» та «Листи Роксолани», відбуваються в XVI столітті в Україні та переважно в Туреччині. Частини поділені на розділи, назва кожного з них повторюється в одній із строф, наприклад, назва десятого «Вуста землиці доторкнулись, і серденько одтало» зустрічається в катрені з продовженням: «Сміялась й плакала султанша, плакала й сміялась» [1, с. 221]. Назви розділів є максимально-стислими кадрами, що переносять з одного часопростору в інший, надаючи в такий спосіб сюжетові рухливості: «Хоч нас століття розділяють болями», «Там, де росла дитиною, – весна, у цім краї – неволя», «Ностальгія».

У романі дві сюжетні лінії, які взаємопереплетені – доля Роксолани, яка потрапила в полон, але стала однією з найвеличніших жінок світу, і доля України XVI століття зі звичаями та традиціями, подіями, пов'язаними з боротьбою українського народу за визволення рідної землі від соціального й національного поневолення. Головна героїня твору втілює найкращі риси українського характеру: волелюбність, яку ніхто не зміг зламати; материнство, заради дітей прийняла віру, вболівала за кожного з синів, боролася за відміну закону Фатіха; патріотизм, заснований на вірі наших пращурів, звичаях та традиціях. Підтвердженням цьому є і назви розділів: «Все прекрасне в Настуні від Вкраїни й батьків», «Пливе вінок ромашковий з колосками жита», «До тебе повернуся, рідна Україно». На думку О. Дерменджі, «Означуванням у семіотичній системі міфу про Роксолану є патріотизм: попри всі випробування, героїня зберігає українську душу, ментальність, лишається патріоткою, пам'ятає батьківщину і докладає зусиль для її захисту» [5, с. 7]. Патріотизм є «означуванням» й у творі М. Балашової, його авторка свою героїню аж занадто ідеалізує, але ж відомі й протилежні факти життя Роксолани. Як правило, прототипи художніх творів приваблюють письменників, вони відчують з ними духовну спорідненість, тому й втрачають об'єктивність у зображенні своїх героїв. П. Загребельний теж багато в чому виправдовує вчинки Роксолани, яка потрапила у світ ісламу п'ятнадцятирічною дівчиною, де були жорстокість, хижацтво, ненависть, від якої не було рятунку, а вона не мала «ангела-рятівника. Вимушена була стати ангелом для себе» [7, с. 133].

Сюжет «Вінка Роксолани» М. Балашової традиційний, подібний до вже відомих сюжетів про Роксолану, адже це історичний роман у віршах, тому в основу покладені достовірні факти. Настя Лісовська зростала в Рогатині серед чудової природи, виховувалась на звичаях і традиціях українського народу, знала й шанувала Божі заповіді, виявляла інтерес до навчання, але під час набігу татари її схопили й після Чорного шляху, яким гнали її

завойовники, продали на ринку в рабство. Новаторство М. Балашової в тому, що вже на початку твору вона дає зрозуміти, що героїня житиме на чужині: в епізоді ворожіння на Андрія її пампушку пес вхопив і вибіг з хати. На Настю багато задивлялося парубків, але її «серденько боліло» за козаком Степаном, на осінь з яким планували повінчатись. Хоч жила в невеличкому містечку, проте Настя любила навчатись, «вбирала» знання про «царицю Клеопатру, Сократа, Платона, / Про Великого Помпея й скульптора Мирона, ... про великі міста Криму, куди людей гнали» [1; с. 60]. В один із ранків стала бранкою, Рогатин спалили, вбили батька, загинула мати, від хати й церкви Святого Духа залишилось згарище. У дорозі її татари нарекли Настя-Роксолана «За шовкові коси, як в травки-роксоланки, / На яку в степах русинів вони набрели» [1, с. 69]. Випадкова зустріч у саду з султаном Сулейманом змінила все її життя – з рабині стала його улюбленою дружиною, виборювала місце під сонцем, народжувала й оплакувала дітей, займалась благодійністю в імперії, тобто згадуються практично всі мотиви «української» інтерпретації: «...походження Роксолани та її шлях до Туреччини, змальований в дусі українських історичних пісень та дум; романтичне зображення кохання султана та самотності Роксолани серед східних розкошів (у традиціях західного орієнталізму); самопожертва або діяльність заради визволення полонених українців; виправдання інтриг і вбивства намаганням захистити себе та своїх дітей» [4, с. 15]. Проте «Вінок Роксолани» має баладну основу, напружений сюжет з драматичним закінченням: героїня гине «у двобої з чужинськими законами та традиціями» [18, с. 14]; у творі переважає ліричність, емоційність над епічністю та «історичністю».

В історичному романі у віршах М. Балашової акцентовано на звичаєво-обрядовому бутті героїні, пісні як першоелементі духовної культури, що вплинула на формування характеру Роксолани:

Настунечка пісень багато знала,
Й свою, бувало, як під ліру заведе,
То тиша навкруги така стояла...
І кожного той спів торкався за живе.
*«Цвіте вишня білим цвітом на всю Україну,
У гарем ведуть до турка молоду дівчину,
Цвіте вишня й черемшина також розцвітає,
Молоду дівчину вдома козак дожидає.
Підійшов козак до вишні – квіточки опали,
Молоду дівчину в рабство татари продали»* [1, с. 44].

Через пісню подано пророцтво долі героїні, народний погляд на явища дійсності, духовний зв'язок з рідним краєм, у якому «пахне чебрецем» і «в заметіль тепло» [1, с. 112]. У пісні Роксолана виливала тугу, смуток, часто співала дітям у колисці та купелі, адже це було нормою життя наших предків, а в Османії викликало зло й підозру: «У травах знається султанова жона, / Над купелем дітей якісь пісні співає» [1, с. 159].

Піснею як композиційним елементом М. Балашова передає не лише емоційний стан Роксолани, а й наголошує на сакральному її значенні: пісня врятувала її і її дітям життя. Коли валіде відчула, що Роксолана має більший вплив на Сулеймана ніж вона, вирішила у його відсутність вбити її з дітьми. Звинувативши Роксолану в чаклунстві, підговорила яничарів, зорганізувала заколот в Стамбулі. І саме українська пісня була «євшан-зіллям» для Гасана, про рідну землю, родину, і він не лише не вбив Роксолану, а врятував й опікувався її безпекою до кінця свого життя:

Яничар Гасан підкрався – хтось пісню співає
Що? Українська пісня? Яничар мовчить...
Пісня про зозулю!? Його рідна мати
Таку саму пісню співала колись,
Згадалось дитинство... груша біля хати,
І матусин голос: «Синочку, повернись!»
(пригадав матір, сестру Катрю)
... Пісня ятрить душу – яничар зітхає:
«Мусить! Мусить! Мусить врятувати всіх!» [1, с. 163].

Отже, авторка доводить, що народна пісня була життєвою необхідністю пересічного українця того часу, і тим місточком, який єднав Роксолану з рідною землею, пісня відіграє велику роль у розкритті характеру героїні, її національної приналежності, яка прагла зберегти «своє минуле у піснях своїх» [1, с. 169]. Г. Нудьга в одному з досліджень писав, що пісня в житті народу була природним, звичайним «явищем, як сонце і небо, лани й діброви, як вечірня прохолода вільного степового простору» [15, с. 93]. Роксолана змушена була зректися православ'я, однак храм її душі, пісню, не могли зламати, а значить і любові до України, якою опікувалась, думками часто блукала Рогатином, передавала кошти на відбудову церкви Святого Духа. Коли улюблений син Баязид віддав згорток землі, що привіз з її сплюндрованого краю, вона довго плакала, а потім заспівала пісню про обереги України – рушник, вишиті сорочки, квіти біля тину, цвіт мальви й калини: «Українська пісня – душевні ліки, для її серця – спас» [1, с. 232].

Щоб розкрити внутрішній світ героїні, її психологію, М. Балашова вводить у роман у віршах листи Роксолани Сулейману, зазначаючи, що зміст листів – це її вигадка:

Султан беріг листи дружини, поки на світі жив,
Ніхто не відає тепер, де ділись ті листи,
Час лихоліть і революцій в путі їх розгубив,
А я в сучасність їх такими рішила донести [1, с. 224].

Майже всі письменники, які звернулись до образу Роксолани не обходили увагою відомий і документально підтверджений факт її листування з Сулейманом. Епістолярний жанр набув особливого розвитку в епоху середньовіччя, проте в той час розповсюджене було відкрите листування державних і церковних діячів, а листи Роксолани до Сулеймана перейшли зі сфери особисто-інтимних до історично-поетичних. У романі у віршах «Вінок

Роксолани» зміст листів – це інтерпретація авторки, тому в тексті вони мають переважно лірико-белетристичний характер: йдеться про почуття, сподівання героїні, роздуми над своєю долею, мають велике значення для розкриття її таємниць, внутрішнього світу. Підтвердження важливості їх – назва другої частини роману «Листи Роксолани» із завершальним розділом «Останній лист». Авторка вводить до тексту цієї частини міфічні образи – Янгола Правди і Янгола Совісті, щоб виправдати деякі вчинки Роксолани, її нещирість у листах Сулейману:

А Янгол Совісті кричить у ній: «Мовчи!
Не смій його коханим називати!»
У відповідь їй Янгол Правди: «Прости себе! Прости!
Немає вороття, бо ти вже втретє – мати» [1, с. 140].

Янгол Правди наполягав, щоб Роксолана йшла на компроміс із внутрішніми ваганнями, переступила через науку батька й «гіркої правди сповідь» й була люблячою й ніжною в листах до Сулеймана, не з метою утвердитися в мусульманському світі, а перш за все вижити і врятувати дітей. Тому вона й «видавала» себе люблячою дружиною, зверталась до нього: «Коханий мій! ... Мій незрівнянний падишах!» [1, с. 142]; «Мій повелителю! Ти – все моє життя! / Хочу в твоїх обіймах, любий, помирати» [1, с. 143]; «Мій повелителю! Тамую в серці тугу... /Й чекаю ту хвилину, коли ти будеш мій!» [1, с. 145]; «Коханий муже мій! / Дозволь мені тобі порадицею бути. / Хочу, мій любий, торкнутися думками твоїх мрій, / хочу тебе любити і голос милий чути...» [1, с. 148]. «Моя любове! Сонце золоте! / Хоча б ти уві снах мого чола, коханий, доторкнися!» [1, с. 148]; «Мій лицарю всесильний! / Кохання мого серця! Поклич мене – прийду, / наші вуста зіллються – життя зачнемо нове, / У твої шати, Сулеймане, – весну принесу...» [1, с. 151].

Однією з провідних рис Роксолани у творі М. Балашової є материнство, оберігаючи дітей, інколи йшла на хитрощі й злочини. Після страти Баязида, на якого поклала великі надії, за участь у замахові та державний переворот, вона не захотіла більше бачити Сулеймана, бо він наказав сину відсікти голову й наткнути на кілок перед вікнами Роксолани. Вона написала йому листа – останнього й правдивого за всі роки:

Законнику! Ти сина Баязида без вини скарав,
Це я, твоя Хуррем, спасти державу від позору бралась...
Наш Баязид – дитя любові, бо я тебе любила,
Кажу тобі я зараз правду – лише тоді любила,
А ти плід нашої любові безжально розтерзав [1, с. 242].

«Вінок Роксолани» М. Балашової – це нове «декодування», нове входження в потік «пам'яті культури» метатипу Роксолани, яка народилася в «землях сліз і пісень» [1, с. 181], «Частинку України у серце влила» [1, с. 53]. Прототипом для творення метатипу може бути визначна особистість у світовій історії, культурі, науці або початковий художній образ, орієнтований на філософське узагальнення. Це узагальнення пояснює ті чи інші тенденції в розвитку світової чи національної історії і культури, що зберігають пам'ять

про них у формі образу-знака. Визначаючи функції метатипу, «... необхідно враховувати не тільки психологічну, але й культурологічну його природу, а відповідно, всю систему просторих культурно-історичних зв'язків, сконцентрованих в метатипі як елементі «пам'яті культури», що активізуються ним як для письменника, так і для читача. Метатип в конкретному творі є носієм і оцінки, і визначення, і вказівником ланцюга зв'язків і відношень» [13, с. 34].

М. Балашова метатип Роксолани подає в новому жанрі щодо інтерпретаційного канону – історичному романі у віршах. Авторка намагається показати глибинну сутність непересічної особистості, передати внутрішню атмосферу епохи, наблизити її до сучасного читача, збуджує інтерес до національної самобутності, акцентує на звичаєво-обрядовому бутті героїні, ролі народної пісні як визначальної риси духовності українського народу, закликає сучасників зануритись у своє коріння, історію, якою, за словами П.Загребельного, «не завжди можна втішатися – в неї треба ще й учитися» [6, с. 724].

Список використаних джерел

1. Балашова М. Г. Вінок Роксолани. Історичний роман у віршах / М. Г. Балашова. – Кіровоград: ТОВ «Імекс-ЛТД», 2008. – 248 с.
2. Войтович В. М. Українська міфологія / В. М. Войтович. – К.: Либідь, 2005. – 664 с.
3. Волков А. Традиційні сюжети та образи (Деякі питання теорії) / А. Волков // Питання літературознавства. – Вип.1. – Чернівці: Рута, 1995. – С. 3–15.
4. Дерменджі О. Особливості інтерпретації постаті Роксолани в європейських, турецьких та українських джерелах / Омар Дерменджі // Мандрівець. – 2000. – № 1 – 2. – С. 11–15.
5. Дерменджі О. Трансформації сюжетів та образів у художній літературі (на матеріалі творів про Роксолану): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.05 / Омар Дерменджі. – Київ, 2005. – 14 с.
6. Загребельний П. Втішання історією. Авторське післяслово // Загребельний П. Роксолана. Роман. – К.: ВД Комп'ютерні Системи, 2000 – С. 717–724.
7. Загребельний П. А. Думки на розхрист, 1974 – 2003 / П. А. Загребельний. – К.: Унів. вид-во ПУЛЬСАРИ, 2008. – 240 с.
8. Кісь Я. Легенди і факти про Роксолану / Я. Кісь // Архіви України. – 1970. – № 6. – С. 25–31.
9. Корчинська Л.Б. Магія Роксолани: науково-популярна розвідка / Л. Б. Корчинська. – Чернівці: Букрек, 2014. – 256 с.
10. Кошева І. Название как кодированная идея текста / И. Кошева // Иностранные языки в школе. – 1982. – № 2. – С. 8–10.

11. Кухаренко В. Имя заглавного персонажа в целом художественном тексте / В. Кухаренко // Русская ономастика: Сб. научн. трудов. – Одесса, 1984. – С. 109–117.
12. Лотман Л. М. Реализм русской литературы 60-х годов XIX века. (История и эстетическое своеобразие / Л. М. Лотман. – Л.: Наука, 1974. – 350 с.
13. Мендис Н. Е., Печерская Т. И. Роль метатипа в аспекте «памяти культуры» /Н. Е. Мендис, Т. И. Печерская // Философские проблемы взаимодействия литературы и культуры: Межвузовский сборник научных трудов. – Новосибирск: НГПУ, 1986. – С. 27–34.
14. Назарук О. Роксоляна: Жінка халіфа й падишаха (Сюлеймана Великого) завойовника і законодавця: Іст. повість з 16 століття / О. Назарук – Львів: Нова зоря, 1930. – 302 с.
15. Нудьга Г. А. Світова слава української пісні // Нудьга Г. А. Слово і пісня: Дослідження. – К.: Дніпро, 1985. – С. 93–134.
16. Репина Л. П. Культурная память и проблемы историописания (историографические заметки) /Л. П. Репина. – М.: ГУ ВШЭ, 2003. – 44 с.
17. Скрипник Л. Г., Дзятківська Н. П. Власні імена людей: Словник-довідник / Л. Г. Скрипник, Н. П. Дзятківська. – К.: Наукова думка, 1996. – 335 с.
18. Страшна (Махиня) Т., Страшной Я. Вона перейнялася її долею, створила її поетичний образ / Т. Страшна (Махиня), Я. Страшной // Балашова М. Г. Вінок Роксолани. Історичний роман у віршах. – Кіровоград: ТОВ «Імекс-ЛТД», 2008. – С. 3–25.
19. Церна Г. М. Творча інтерпретація «вічних» образів в українській літературі 1920-х рр.: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 / Г. М. Церна. – Кіровоград, 2001. – 19 с.

Annotation

The image of Roksolana in the historical novel in verse “Roksolana’s Wreath” (2008) by Mariya Balashova is investigated in this article as a cultural sign, metatyp of memory of culture (the material for metatyp can be a personality in history, culture, science or art image oriented on philosophy generalization) in the context of national interpretative canon, transformation and originality of its artistic expression. The Roksolana’s image in Ukrainian literature is an active traditional structure, it “lives” for the centuries in art and scientific literature, experiencing “significant changes in form and content”, but it is interpreted mostly in prose from 60 years of the XIX century. The investigational work is a new stage of operation of the Roksolana’s image-metatyp in contemporary lyric-epic.

M. Balashova, referring to the Roksolana’s figure, doesn’t intend to illustrate common knowledge, but she puts forward a concept that may interest the reader and stimulates his interest to the historical person, to the identity of the national

life of the Ukrainian. The name of the heroine in the title of work has symbolic significance for its ability to function outside of the text; it's about the Rusynko with unsubdued spirit, great intelligence and world recognition, but she always stays Ukrainian in the soul.

The genre of work, the structure of plot, the poetic of title, the custom and ritual life of the heroine, the role of folk songs as determinant features of Ukrainian spirituality and its influence on the character of the heroine are examined. There is a focus on the Roksolana's letters to Suleiman, helping to reveal the inner world of the heroine, her psychology.

Keywords: metatyp, memory of culture, novel in verse, title, image, song.

УДК 821.161.2 – 94.09 + 929 Гончар

О.А. Галич (м. Луганськ)

ПАВЛО ЗАГРЕБЕЛЬНИЙ У ЩОДЕННИКОВІЙ РЕЦЕПЦІЇ ОЛЕСЯ ГОНЧАРА

Щоденники Олесь Гончара – це своєрідна кардіограма доби з тяжкими сталінськими повоєнними роками, короткочасною хрущовською “відлигою”, роками застою й радістю здобуття незалежності. Сторінки, що розкривають непрості взаємини українського письменника зі своїм земляком Павлом Загребельним, передають рецепцію його особистості й творчості, сприяють більш повному уявленню про світоглядні й естетичні принципи класика української літератури другої половини ХХ століття.

Ключові слова: мемуари, щоденник, взаємозв'язки, рецепція.

Дневники Олесь Гончара – это своеобразная кардиограмма времени с тяжелыми сталинскими послевоенными годами, кратковременной хрущевской “оттепелью”, годами застоя и радостью получения независимости. Страницы, которые раскрывают непростые взаимоотношения украинского писателя со своим земляком Павлом Загребельным, знакомят с рецепцией его личности и творчества, содействуют более полному представлению о мировоззренческих и эстетических принципах классика украинской литературы второй половины ХХ столетия.

Ключевые слова: мемуары, дневник, взаимосвязи, рецепция.

Актуальність даної статті зумовлена тими історичними змінами, які відбулися в житті України після здобуття нею незалежності у 1991 році. Саме завдяки цій важливій події для нашої держави з'явилася можливість надрукувати без купюр щоденникові записи багатьох українських письменників, значна частина яких тривалий час незаслужено замовчувалася. Щоденник – це мобільний жанр мемуарної літератури, що очима автора відображає важливі громадсько-політичні процеси, які відбуваються в суспільному розвитку держави та світу, відбиває його погляди на творчий процес окремих письменників, українських і не лише, розкриває світобачення й світовідчуття автора, подає відгуки на прочитані книги, переглянуті кінофільми та театральні вистави.

Будучи невід'ємною частиною мемуарної творчості, щоденник охоплює й головні її особливості: суб'єктивність, ретроспективність, документальність, наявність двох часових планів, відсутність одного часового виміру, концептуальність. Окремі з цих рис у щоденниках виявляють себе інакше, ніж в інших жанрах мемуарної літератури. До того ж, сам щоденник має і власну специфіку, яка не виявляє себе в інших жанрах: це – відносна регулярність записів, цілісність, уривчастість, фрагментарність, інколи обірваність, незавершеність думки тощо. Одним із таких творів є щоденник Олеся Гончара, що побачив світ на початку XXI століття, уже після смерті його автора й охоплює 52 роки життя автора з 1943 по 1995 рік.

На сьогодні українські дослідники розпочинають інтенсивно вивчати щоденникові записи Олеся Гончара, про що свідчать праці В. Галич [2; 3] та М. Степаненка [9; 10; 11], але вони спрямовані на журналістико- та мовознавчі підходи, хоч монографія М. Степаненка [10] – це вдала спроба з літературознавчого боку простежити постаті українських (і не лише!) письменників у щоденниках Олеся Гончара. Можна згадати в цьому контексті й монографії автора цих рядків [4; 5; 6], колективну монографію [1].

Метою даної публікації є потреба показати щоденникову рецепцію Олесем Гончаром постаті та творчості Павла Загребельного. Відомо, що обидва українські письменники дитячі та юнацькі роки провели на Полтавщині, воювали на фронті, побували в полоні, навчалися в Дніпропетровському державному університеті, стали провідними українськими письменниками, у різні роки очолювали Спілку письменників України. У той же час їхні особисті взаємини були далеко не простими, про що свідчать щоденникові записи Олеся Гончара.

Чимало записів у щоденнику Олеся Гончара засвідчує, що обидва письменники спілкувалися родинами, бували разом (часом сім'ями) на різного роду урочистостях. Так, у записі від 27 жовтня 1979 року йдеться про ювілейну вечерю у М. Бажана, серед присутніх на якій була родина Загребельних. 3 квітня 1980 року Олень Гончар перераховує тих, хто відвідав його з нагоди дня народження. І знову серед присутніх Загребельні. 22 липня 1981 року на дні народження Валентини Данилівни Гончар були серед інших

Загребельний з дружиною. Після того як прийшла звістка, що роман Олеся Гончара “Твоя зоря” був відзначений Державною премією, його прийшла привітати група письменників, серед яких був і П. Загребельний, про що йдеться в записі від 5 листопада 1982 року: “О 3-й годині зайшли привітати від СПУ: Загребельний, Борис Олійник, Канівець, Зарудний, Віталій Коваль, Кудієвський... Була гарна застольна бесіда. Давно вже так не збирались...” [7, с.542]. Запис від 3 квітня 1983 року свідчить, що подружжя Загребельних було присутнє на відзначенні 65-річчя Олеся Гончара.

Позитивну, хоч і лаконічну оцінку Олеся Гончара заслужив виступ П. Загребельного на вечорі Василя Земляка, про що йдеться в записі від 27 квітня 1983 року, на якому був присутній автор щоденника: “Змістовне й гостре вступне слово виголосив Загребельний” [7, с. 556]. Про дружні стосунки Олеся Гончара з Павлом Загребельним свідчить той факт, що на науковій конференції, присвяченій “Прапороносцям”, головував Загребельний, про що йдеться в записі від 3 квітня 1985 року: “Учора була конференція в Музеї Леніна по “Прапороносцях”. Блискуче виступив Петро Кононенко з університету. Крім нього, виступали Борис Олійник, Мушкетик, Драч, Новиченко, Жулинський, Зарудний, Віталій Коваль, Дмитро Білоус, Ніна Василівна Міщенко, головував Загребельний” [8, с. 51]. Про дружні стосунки двох письменників свідчить і той факт, що саме П. Загребельний привіз вітання зі Сполучених Штатів Америки від колишнього вчителя Олеся Гончара Ю. Шевельова. Запис у щоденнику 25 грудня 1972 року підтверджує, що ця подія викликала глибокі роздуми Олеся Гончара про людину, що вчила його спочатку в технікумі журналістики, а згодом у Харківському університеті: “Думаю, що нас розділило? Атлантичний океан? Ні, щось далеко більше за океан – колючий дріт Холодної Гори... Відстані океану можна подолати, а цю, фашистським дротом розмежовану... Її вже ніколи не перейти” [7, с. 133]. Цей запис через роки виллється в “Невигадану новелу життя”.

Чимало записів засвідчують, що П. Загребельний часто стояв на боці Олеся Гончара, коли розглядалися якісь принципові проблеми літератури. Так, уже перша згадка про П. Загребельного в щоденнику (запис від 31 травня 1968 року), що стосується зустрічі провідних українських письменників з тодішнім керівником Компартії України П.Ю. Шелестом з приводу роману “Собор”, переконує в цьому: “Більшість товаришів Б[ажа]н, Н[овичен]ко, Загр[бельний]) стали в обороні “С[об]ору” [7, с. 22]. Запис, що зроблений 22 листопада 1977 року, свідчить, що Олесь Гончар і Павло Загребельний мали спільну позицію, коли зверталися до В. Щербицького з проханням не закривати останню в одному з київських районів українську школу. Однак з цього прохання нічого не вийшло, школу закрили, що викликало обурення письменника.

У щоденниковій нотатці від 12 квітня 1975 року згадано засідання Президії спілки письменників, на якому замість проблем літератури напередодні 30-річчя Перемоги, обговорювалися різні письменницькі чвари,

а коли П. Загребельний спробував нагадати про це головуючому В. Козаченку, той визвірився: “Тоді про книжки!” [7, с. 214].

Телефонне привітання П. Загребельним Олесь Гончара з нагоди нового 1985 року, викликало в автора щоденника спомин про давню мандрівку до Грузії, під час якої Загребельний і Зарудний разом співали українську пісню. Про це йдеться в записі від 31 грудня 1984 року: “Подзвонив П. Загребельний. Вітав. Згадав літа молодості.

– Скажу вам, як на духу: не було б Гончара часів “Прапорonosців”, не мали б ми такої літератури, як вона є сьогодні...

А мені згадалось: Грузія. Святкуємо Руставелі на його батьківщині. В розпалі застілля. Поруч столів на вогнищах смажаться сарни (яких гості потім, правда, й не бачили). А перед столами стоять, як брати, обійнявшись, Загребельний і Зарудний, уже хмільні, натхненні, і в два голоси так чудово співають українську пісню: так злагоджено, зіспівано виводять, ніби перед тим не один рік виступали ось таким братським дуєтом.

А я дивився, млів від щастя, від гордості за них:

“Сини України! Які талановиті обоє, співучі, молоді!..”

Де все те поділось?

Справді, горе нам, роз’єднаним, та ще так змордованим хворобами, відчуженістю... Ні, треба все зробити, щоб жити інакше, дружніше!” [8, с.41]. Однак уже в цьому записі відчувається, що між українськими письменниками, зокрема між Олесем Гончаром і Павлом Загребельним, відчувається певна відчуженість, якої автору щоденника не хотілося б мати. Ця відчуженість складалася давно. Щоденникова рецепція дає змогу простежити певні її етапи. У записі від 22 травня 1971 року Олесь Гончар аналізує попередній день, на якому його було усунуто від керівництва Спілкою. При цьому він фіксує поведінку низки письменників, які брали участь у з’їзді. Про П. Загребельного коротка фраза – “Істерикає Загребельний” [7, с. 90]. І далі “Якось так склалось, що бачу зараз біля себе Зарудного, Земляка, Драча, Павличка, Коротича, Сизоненка. Деся взявшись, приєднались Мушкетик і Мороз... Одного лиш не бачу в товаристві цьому: П. З[агребель]ного. А мав нібито бути тут” [7, с. 91].

У записі від 2 березня 1972 року ім’я П. Загребельного згадано серед тих, хто виступав на президії Спілки письменників, коли з неї виключали І. Драча. 8 листопада 1980 року Олесь Гончар цитує в щоденнику лист з Женеви від Батюка: “...Донька моя написала (туди, в Женеву), що у них у 9-му класі єдине, що з програми прочитав увесь клас, – це “Кайдашеву сім’ю”, і саме її до програми (нової) не включили... Мабуть, головне слово проти “Кайдашевої сім’ї” було сказане Павлом Архиповичем [Загребельним] на останньому письменницькому з’їзді...” [7, с. 436].

Запис від 15 лютого 1981 року стосується знаменитого собору в Новомосковську на Дніпропетровщині, який “знов під загрозою; поруч нього ставлять автостанцію з траси. Щоб упав від вібрації, якщо уник прямої руки браконьєра. І я вже замучився – не знаю, до кого звертатись. Просив П. З.,

щоб від Спілки звернувся до уряду, – мовчить. Пускає мимо вух” [7, с. 454]. 26 лютого 1982 року Олесь Гончар пише: “Триває з’їзд профспілок. Загреб[ельний] мав змогу, виступаючи, розповісти людям про укр[аїнську] сучасну літературу, порушити проблему бібліотек, тиражів тощо, однак не скористався можливістю...” [7, с. 504].

Олесю Гончару не подобалося ставлення П. Загребельного до минулого нашого народу: “За столом у Бажана П. Загреб[ельний] розпросторювався на свою улюблену тему: який дикий і неосвічений упродовж віків був наш народ...”

Хай був, але звідки ж Шевченко, найлюдяніший із поетів? Звідки Франко, Леся, Тичина й Довженко? З яких надр?

Неприємно було чути це хвацьке самоприниження” [7, с. 516].

Запис від 3 грудня 1982 року: “Пленум об’єднаний Спілок у Москві. Добре виступив Товстоногов, туркменка (кіноактриса) і Расул [Гамзатов] із своїм блискучим гумором.

Павло Загреб[ельний] – знову суцільні славословія в душі спудеїв Києво-Могилянської. І ніякого “озорства”, як сказав один мій друг-росіянин” [7, с. 546].

7 червня 1986 року: “Сьогодні закривав ІХ з’їзд. Загалом з’їзд пройшов сильно, змістовно, піднімалися важливі проблеми розвитку культури.

– Чорнобильська блискавка вдарила в генетичний код нашого народу.

Це – Драч.

Глибокі були виступи в Павличка, Новиченка.

Завдяки інтригам Павла та Коротича потяглись до трибуни й деякі нікчеми, заздрісники, закомплексовані.

В заключному я говорив, що в кожному з нас, як доба радіації, живе доза – більша чи менша – честолюбства, егоїзму, амбіцій; вся річ тільки в тому, щоб знаходити в собі силу ставати вище цих проклятих “доз”, коли йдеться про значне, про найголовніше!” [8, с. 101].

Низка записів у щоденнику Олесь Гончара присвячена аналізу прочитаних ним книжок, у тому числі й Павла Загребельного. Олесь Гончар намагається виважено поглянути на них. Так, у записі від 30 липня 1976 року Олесь Гончар відзначив два кращих, на його погляд, українських романи року – твір В. Земляка “Зелені Млини” і П. Загребельного “Розгін”: “Відчутний рух уперед. Якщо Загребельний вносить в нашу прозу (при всій його неощадності) енергію думки, вносить мислення гостре, різке, атакуюче, схильне до парадоксів, хай і не завжди виважених, то Земляк приваблює своїм спокійним тонким іронізмом, нахилом до філософічності і передовсім – блискучою стилістикою. Це явно збагачує літературу” [7, с. 273].

Розглядаючи поетику романів П. Загребельного автор щоденника зазначає: “У Загреб[ельного] своєрідне уявлення про сюжет. Йому роман здається безсюжетним, якщо дроття сюжету не лізе з нього, як пружини з дреного дивана...”

Насправді ж найкращий той сюжет, що його читач і не помічає, бо так він природно й вільно відбиває самий плин життя” [7, с. 324–325] (запис від 20 листопада 1977 року).

Оцінюючи роман “Я, Богдан...” Олесь Гончар відзначає велику джерельну базу твору, водночас йому не імпонує тенденційне бачення П. Загребельним постаті українського гетьмана: “Друкується “Я, Богдан...”, з такою претензійною назвою. Почувається багатоджерельність і що раз у раз автор бере на віру наскрізь тенденційні свідчення шляхти, для якої постать Богдана була, звичайно, нестерпною. Епос народний малював козацького обранця, як відомо, інакшим...”

А надто ж самозакоханість, крикливість душі, що допалась великої влади, – риси, зовсім не властиві людям того звитяжного часу” [7, с. 525].

В останньому щоденниковому записі Олеся Гончара, зробленому за 5 днів до смерті письменника, 9 липня 1995 року знову згадка про П. Загребельного, який у молодіжній газеті приписав Гончару вигнання І. Дзюби зі Спілки письменників. Ця “забудькуватість” земляка засмутила тяжко хворого письменника: “Коли забирала з Кончі карета швидкої допомоги, Валя, щоб було що читати, кинула кілька старих журналів. Ось в одному натрапив на такі слова, що їх цитує Віталій Коваль у статті про розправу над черкаським автором Василем Захарченком. Загребельний у газеті “Комс[омольское] знамя”, 13.03.95, пише буквально таке: “Не я, а Гончар був головою Спілки, коли Дзюбу виключали” (хоч на той час Олесь Гончар був уже вигнаний з тієї посади, а сам Загребельний був на президії і виступав).

Діла твої Господи! Був же присутній дорогий Павло на тому пленумі СПУ, де мене під орудою секретаря ЦК КПУ всупереч волі пленуму з кричущим порушенням Статуту було відправлено на вільні хліби (хоча я сам цього хотів, бо інакше ЦК з’їло б)!

І ось тепер наш друг Павлуша “забув”, що я навіть був відсутній, коли Дзюбу виключали. Хоча я був і залишаюсь в сумнівах, зокрема про Дзюбині моральні якості. Але Павло? Це при його феноменальній пам’яті на числа, на людей, на події. Боже, прости земляка!” [8, с. 578].

Щоденники українських письменників ХХ століття дають багатий матеріал не лише для теорії й історії літератури, а й для історіографії, що само по собі є цінним історико-культурним феноменом. Своєрідність щоденників згаданої доби полягає в тому, що часто вони, акцентуючи увагу на буденних подіях життя авторів, у підтексті висловлювали одвічні потаємні прагнення українського народу, виражали його волелюбний дух. Щоденники Олеся Гончара – це своєрідна кардіограма доби з тяжкими сталінськими повоєнними роками, короткочасною хрущовською “відлигою”, роками застою й радістю здобуття незалежності. Сторінки, що розкривають взаємини українського письменника з Павлом Загребельним, передають рецепцію його особистості й творчості, сприяють більш повному уявленню про світоглядні й творчі принципи класика української літератури другої

половини ХХ століття, розкривають непрості взаємозв'язки двох класиків української літератури.

Дана праця є фрагментом нового монографічного дослідження, присвяченого non fiction Олеся Гончара.

Список використаних джерел

1. Галич А.О. Щоденники Олеся Гончара в парадигмі соціальних комунікацій і літературознавства / А.О. Галич, В.М. Галич, О.А. Галич. – Луганськ: СПД Резніков В.С., 2013. – 88 с.
2. Галич В.М. Олесь Гончар – журналіст, публіцист, редактор: еволюція творчої майстерності : монографія / В.М. Галич. – К.: Наук. думка, 2004. – 816 с.
3. Галич Валентина. Представники “великих” і “малих” літератур у мемуарній і публіцистичній творчості Олеся Гончара / В.М. Галич // Погляди на спеціфічнасть “малых” літератур: беларуская і українская літературы. – Мінск: Паркус плюс, 2012. – С. 333–346.
4. Галич О.А. Документальна література та глобалізаційні процеси у світі : монографія / О.А. Галич. – Луганськ: СПД Резніков В.С., 2013. – 264 с.
5. Галич О.А. Олесь Гончар у вимірах non fiction: монографія / О.А. Галич. – Луганськ: Книжковий світ, 2011. – 260 с.
6. Галич О.А. У вимірах non fiction: щоденники українських письменників ХХ століття : монографія / О.А. Галич. – Луганськ: Знання, 2008. – 200 с.
7. Гончар О.Т. Щоденники: У 3-х т.: Т.2 (1968 – 1983) – 2-ге вид, випр. / Олесь Гончар. – К.: Веселка, 2008. – 607 с.
8. Гончар О.Т. Щоденники: У 3-х т.: Т.3 (1984 – 1995) – 2-ге вид, випр. / Олесь Гончар. – К.: Веселка, 2008. – 646 с.
9. Степаненко М.І. Публіцистична спадщина Олеся Гончара (мовні, навколумовні й деякі інші проблеми): монографія / М.І. Степаненко. – Полтава : ТОВ “АСМІ”, 2008. – 396 с.
10. Степаненко М.І. Літературний простір “Щоденників” Олеся Гончара: монографія / М.І. Степаненко. – Полтава : ТОВ “АСМІ”, 2010. – 528 с.
11. Степаненко М. І. Світ в оцінці Олеся Гончара: аксіосфера щоденникового дискурсу письменника / автор і упорядник Микола Степаненко. – Полтава: ПП Шевченко Р. В., 2012. – 284 с.

Annotation

The diaries of Oles Honchar are typical cardiogram of the epoch of hardness after war years during Stalin reign, short Khrushchov's reing of warming. Notes in the diaries represent misunderstanding of Ukrainian author with Pavlo Zagrebelniy. They spent their childhood and years of youth mostly near each other in Poltavskiy region, they both took part in the war, also both were caught, after war they both lived in Dnepropetrovsk and later they both became prominent

writers who headed the Community of writers. The diaries of Oles Honchar represent his views of Pavlo Zagrebelny and allow to know more about worldviews and esthetic perspectives of the classical Ukrainian writer of the second part of the XX century.

The views of Oles Honchar represent the specification of the diary. They show subjective and retrospective, documentary. They have two time spheres, the absence of one time sphere, conceptual part.

Several notes in the diaries of Oles Honchar are devoted to the analysis of the books he read particularly Pavlo Zagrebelny one's. Oles Honchar tries to investigate them carefully. He noticed two best to his mind Ukrainian novels of the year – “The Green Mills” by V. Zemlyak and “The Racing” by P. Zagrebelny. Evaluating the novel “I, Boghdan...” Oles Honchar takes notice to its solid source base/ In the same time he doesn't like the tendencial Zagrebelny's view of the figure of Ukrainian hetman.

Key words: memoirs, diary, combines, reception.

УДК 811.161.2'373.422

Н.С. Голікова (м. Дніпропетровськ)

ПРАГМАТИКА КОНТЕКСТУАЛЬНИХ АНТОНІМІВ У РОМАНІ «БЕЗСЛІДНИЙ ЛУКАС» П. ЗАГРЕБЕЛЬНОГО

У статті досліджуються комунікативно-прагматичні особливості контекстуально-авторських антонімів, широко представлених у романі «Безслідний Лукас» П. Загребельного. Розглядається текстова специфіка антонімічних пар різної структури й семантики у зв'язку з поняттям дискурсу, що передбачає виникнення низки прагматичних смислів у процесі сприйняття опозитів, їх індивідуальної оцінки читачами. На основі контекстуальної семантики, перцептивного враження та рольового навантаження проведена функційно-прагматична класифікація оказіональних антонімів.

Ключові слова: антонімія, антонім, контекстуальні антоніми, лінгвопрагматика, прагматичний смисл, дискурс.

В статье исследуются коммуникативно-прагматические особенности контекстуально-авторских антонимов, широко используемых в романе «Бесследный Лукас» П. Загребельного. Рассматривается текстовая специфика антонимических пар разной структуры и семантики в связи с

понятием дискурса, который предусматривает возникновение ряда прагматических смыслов в процессе восприятия оппозитов, их индивидуальной оценки читателями. На основе контекстуальной семантики, перцептивного впечатления и ролевой нагрузки проведена функционально-прагматическая классификация окказиональных антонимов.

Ключевые слова: антонимия, антоним, контекстуальные антонимы, лгвопрагматика, прагматический смысл, дискурс.

Слово П. Загребельного навіки залишиться в історії української літератури. Один з найвідоміших митців другої половини ХХ – початку ХХІ століття, він постійно вражав читачів своєю неординарністю, універсальністю, глибоко філософським поглядом на події минулого й сьогодення. Ще за життя письменник став класиком української літератури, її флагманом і керманичем. На його золоте перо рівнялися не лише молоді початківці, а й бувалі, досвідчені колеги, його твори читали й читатимуть різні покоління українців, не байдужих до своєї історії, рідної мови.

Творча спадщина П. Загребельного – це благодатний матеріал для наукових досліджень, адже письменник мав індивідуально-неповторний стиль художнього опису, який не можна сплутати з манерою відображення дійсності іншими володарями літературного таланту. Промовисту прозу «справжнього літературного універсала» [6, с.105] всебічно, глибоко вивчали й коментують нині літературознавці та письменники, зокрема В. Дончик, М. Ільницький, Ю. Мушкетик, С. Нестерук, Н. Санакоєва, О. Сизоненко, М. Слабошпицький, В. Фащенко, Н. Чухонцева, С. Шаховський, А. Шпиталь та ін., які вже достатньо чітко вималювали «колективний портрет письменника» [6, с.66]. Барвіста, приваблива, а порою й дошкульна аж до бруталності, як в останніх творах, мова романіста до цього часу потребує комплексного мовознавчого дослідження.

У поле зору лінгвістів потрапили лише деякі мовно-виражальні засоби багатющої художньо-літературної спадщини П. Загребельного. Так, наприклад, структурно-семантичні та стилістичні аспекти окказіоналізмів у творчості письменника ґрунтовно описала в кандидатській дисертації Т. Юрченко, аналізуючи експресивні засоби української мови, В. Чабаненко їх часто ілюстрував прикладами, взятими з прози П. Загребельного, контекстуальні фразеологізми митця неодноразово використовували в мовознавчих дослідженнях В. Білоноженко, І. Гнатюк, у працях Л. Дітківської, Л. Родніної знайшли відображення факти авторської мови, використані в порівняльній характеристиці словотвору, синонімії і стилістики української та російської мов, тощо. Загалом мозаїчне вивчення індивідуально-мовної специфіки прози П. Загребельного, представлене в низці наукових праць, з погляду сучасної лінгвостилістики та інших розділів мовознавства поки що не може претендувати на цілісність і навіть відносну завершеність. У майбутній, надзвичайно об'ємній книзі лінгвістичних студій,

присвячених творчості письменника, не вистачає багатьох сторінок, на яких мають бути розшифровані таїни його мистецького слова.

У цій статті ставимо за мету дослідити прагматичний потенціал контекстуальних антонімів, широко використовуваних автором у романі «Безслідний Лукас» як важливий лінгвостилістичний прийом панорамного розгортання сюжету, як засіб мовної портретизації героїв, їхніх учинків тощо.

Вибір проблеми зумовлений, по-перше, тим, що контекстуальна антонімія ще не була предметом спеціального вивчення в галузі лінгвопрагматики – одного з пріоритетних напрямів сучасного мовознавства, який набагато глибше, ніж семантика, розкриває оцінну природу складників мовної системи, по-друге, розгортаючи думку літературознавця М. Слабошпицького про те, що «Загребельний любить виробляти нові прийоми ведення прозового повістування, майже кожен його роман – це винахід у формі» [6, с. 69–70], з мовознавчих позицій додамо, що письменник для кожного твору обирає опорні мовні знаки, форма і зміст яких найбільш точно відповідають втіленню основної ідеї та задумів самого автора. У романі «Безслідний Лукас», зокрема, домінують різноманітні антонімічні утворення, більшість з яких – контекстуальні, тобто такі протиставлені назви, що набувають протилежних відтінків у своїх лексичних значеннях лише завдяки okazіоналізації (незвичному використанню в тексті).

Антонімія – універсальне явище, притаманне всім мовам світу. Його логічну основу створюють протилежні видові поняття, що являють собою межу вияву якості (властивості), визначеної родовим поняттям: *гарячий – холодний (температура), важкий – легкий (вага), падати – підніматися (вертикальний рух)* тощо [4, с. 35–36]. Протиставлення понять, репрезентоване лінгвальними знаками – морфемами, словами (лексемами), фразеологізмами (поліномами), синтаксичними конструкціями, відображає складну мисленнєву діяльність людини, яка здавна усвідомила системну полярність багатьох фактів довкілля, наприклад: *земля – небо, зима – літо, день – ніч, вогонь – вода, говорити – мовчати, холодний – гарячий, добре – погано* тощо. Мабуть, тому антонімія як явище, що є важливою цеглинкою світобудови, уперше була обґрунтована давніми філософами. В епоху античності ними було сформульовано низку законів, сутність яких об'єктивно відображає особливості розвитку природи, суспільства, людини. Один з основних філософських законів – закон боротьби і єдності протилежностей – беззаперечно й навічно закріпив широке поняття протиставлення, що, з одного боку, характеризує відношення реалій дійсності, а з іншого – лежить в основі їх заміників (знаків), зокрема мовних антонімів.

Мовознавча наука, протягом кількох століть досліджуючи антонімію на теренах лексикології, розробила й закріпила термінологічно-поняттєву базу, що послужила підґрунтям для всебічної характеристики та класифікації антонімів передусім як лінгвальних складників розгалуженої системи, багато

зусиль доклала для того, щоб виявити протилежні семи, що репрезентують та актуалізують опозиції антонімів у структурі їхніх лексичних значень як у мові, так і в мовленні (тексті). Вивченню універсальної лінгвістичної категорії – антонімії останнім часом присвятили свої праці Н. Векуа, Г. Кондратова, О. Лихачова, М. Полякова, О. Чернега, Т. Чурносова та ін. Однак сучасний поступ вітчизняної та світової лінгвістики потребує розроблення максимально найширшої аспектології протиставних відношень, реалізованих не лише в мові (статика), а й під час спілкування її носіїв (динаміка), адже саме в процесі комунікації помітними стають постаті мовців, які творять і сприймають інформацію про навколишній світ.

Наявність у двох знаків – антонімів відношення протилежності зазвичай не обмежується лінгвальною парадигмою, об'єктивно закріпленою у свідомості мовців. Опозити (антоніми) часто виникають у контексті (мовленні), де слова вживаються в переносних та інших значеннях, що у зв'язку із ситуацією або задумами спілкувальників набувають протилежних сем через актуалізацію нової інтегральної семи. Підтвердженням цього теоретичного положення слугують численні факти, що мають місце в романі «Безслідний Лукас» П. Загребельного. Наприклад: «...а в мене тільки вічні терзання: виграємо чи програємо, **переможемо** чи **прогоримо**» [3, с. 167]. Виділені контекстуальні антоніми створюють опозицію на основі інтегральної семи «результат дії», що в лексичних значеннях слів репрезентується протиставленими диференційними семами «перемога» – «поразка». У реченні «**Голос** у неї був соковитий, владний, зовсім не те, що **жебоніння** містера Ора» [3, с. 135] неважко впізнати мовні синоніми, що змінили в художньому творі свою первинну функцію й розвинули контекстуальну протилежність на основі актуалізації родової семи «ступінь вияву опередженої дії», поєднавшись в опозитивну пару **голос** – **жебоніння**. А в уривку з діалога «Коли ви маєте на увазі мене,.. то я продаю не свій **мозок**, а тільки **м'язи**, тобто я не **вчений**, а звичайний спортивний **тренер**» [3, с. 130] спостерігаємо дві пари контекстуальних антонімів: *мозок* – *м'язи* і *вчений* – *тренер*. Цікаво, що тут значення лексем-антонімів в обох мікросистемах протиставлені диференційними семами, які визначають полярні точки родового поняття «ступінь освіченості».

У романі «Безслідний Лукас» знаходимо безліч ілюстрацій контекстуального поєднання зазвичай не поєднуваних мовних одиниць в одній опозиції. Оказіональні антоніми в цьому творі послужили авторові чи не найважливішою зброєю для здобуття перемоги – утілення власного задуму й головної ідеї: підвищити розумовий потенціал людства та побороти причини виникнення антигуманізму в суспільстві. На нашу думку, різноманіття текстових виявів антонімії не можна обмежити лише їх семантичними коментарями, коли за допомогою компонентного аналізу структури лексичних значень опозитів виділяються семи – репрезентатори протиставних відношень. Безперечний талант П. Загребельного як письменника-новатора вбачаємо передусім у тому, що його проза написана за

принципом «айсберга», оскільки він постійно створював досить глибоко «приховані» значення для мовних одиниць, зокрема й для антонімів, які з подачі автора читачі мають розкривати й оцінювати по-своєму.

Письменник ніколи не втрачав ментального зв'язку зі своїм народом, дбаючи про його духовність, активно працюючи на благо своїх сучасників і прийдешніх поколінь. Людський фактор у художній літературі П. Загребельного є невід'ємним складником його ідіостилу, специфічні риси якого досліджують представники різних напрямів лінгвістики, пов'язаних з одвічною проблемою – «мова і людина». Через призму однієї з таких наук – лінгвопрагматики, спираючись на індивідуальне сприйняття контекстуальних антонімів у романі «Безслідний Лукас», спробуємо виявити їхні типові прагматичні ознаки.

Сучасне мовознавство, орієнтуючись на антропоцентризм як пріоритетний напрям вивчення лінгвальних одиниць, вочевидь розширює аспектологію антонімів загалом і авторських зокрема. Усе частіше лексеми-протиставлення аналізуються з позицій комунікативної, когнітивної, прагматичної тощо лінгвістик. Лінгвістична прагматика, зокрема, досліджуючи використання й функціонування мовних знаків у процесі комунікації та у зв'язку з інтерактивністю (взаємодією) учасників цього процесу – мовця й адресата, поєднує увагу до мовних засобів з їх проектуванням на особистісні чинники спілкування та складники комунікативної ситуації [5, с. 610]. У такий спосіб на сьогодні не зовсім сформована, але надзвичайно перспективна маргінальна галузь лінгвопрагматика, спираючись на теорію традиційних та інноваційних мовознавчих наук, розробляє власні основи аналізу різних чинників (соціокультурних, ситуативно-поведінкових, статусних тощо) комунікативної взаємодії суб'єктів і їхнє ставлення до мовно-знакових засобів, що використовуються спілкувальниками в процесі обміну мовленнєвими актами – одиницями нормативної соціомовної поведінки в межах прагматичної ситуації [1, с. 286].

До найважливіших категорій мовної комунікації, крім мовленнєвих актів, що лежать в основі взаємодії суб'єктів, відносять поняття дискурсу, який у найширшому розумінні асоціюється з усіма виявами комунікації, є результатом моделювання структур знань, що забезпечують стратегічне планування, перебіг і контроль комунікації, дію механізмів комунікативної компетенції, регуляцію процесів інтерактивності тощо [5, с. 611]. Писемну форму дискурсу найчастіше пов'язують із поняттям тексту, що постає як «вичерпаний», «зупинений» дискурс. Як відомо, одним із найдавніших дискурсів / текстів є художньо-літературний, у якому постійно взаємодіють автор і читач як адресант і адресат, причому перетворення тексту, створеного письменником, на дискурс здійснюють багато читачів, по-своєму використовуючи власні знання, досвід, відчуття та емоції. Головне – цього процесу автор не може ні спостерігати, ні контролювати, ні реально впливати на нього.

Незважаючи на відсутність безпосереднього контакту між автором і читачами, комунікативний вплив адресанта на численних адресатів є вочевидь позитивним, якщо автор-письменник бездоганно володіє мовою як системою і вміє індивідуалізувати кожну лінгвальну одиницю у своєму тексті, викликаючи до неї відповідні ставлення й оцінки реципієнтів.

П. Загребельний є тим письменником, який завжди досягав творчого олімпу завдяки слову. У романі «Безслідний Лукас» саме антоніми випромінюють потужну енергію, вони запрограмовані талановитим автором як фактори комунікативного впливу на адресатів-читачів. Реалізація в романі антонімічних відношень контекстуальними опозитами вражає строкатістю їхніх змістів і форм, прагматичних смислів і функцій. Факти засвідчують, що весь загал авторських протиставлень об'єктивно диференціюється на лексичні й синтаксичні (структурний рівень), мовно-семантичні та мовленнєво-семантичні (змістовий рівень), оксиморони й енантіосеманти (структурно-змістовий рівень). Крім того, семантико- та функційно-прагматичні антоніми, що виконують роль носіїв контекстуально вторинного та прагматично-оцінного значення, розподіляються на такі типи: концептуальні, конотативні, власне прагматичні, соціальні, етикетні, комічні. І всі вони, безперечно, наділені специфічними прагматичними смислами, які читач має розкрити з подачі письменника по-своєму.

Твір привертає неабияку увагу читача передусім назвою-оксимороном «Безслідний Лукас»: Лукас – це ім'я людини, яка, пересуваючись у просторі (основний зміст), виконуючи якусь роботу (вторинний зміст) зазвичай залишає після себе реальний слід чи результат певної діяльності, як і будь-яка інша людина. Однак автор присвоїв Лукасові атрибут «безслідний», що своїм заперечним префіксом *без-* перекреслює не лише наявність семи «відбиток» у значенні прикметника, а й під сумнів ставить присутність самого юнака, який не може жити, творити, не залишаючи «слідів». Лексико-семантичний аналіз заголовка водночас підштовхує читача до виявлення інших його смислових відтінків, найперше прагматичних, пов'язаних із комунікативними завданнями адресанта, який, користуючись різноманітними вербальними засобами, зокрема антонімічними, послідовно втілює їх у романі, досягаючи відповідної реакції й оцінки з боку адресатів. Варто щодо цього звернути увагу на початкове та заключне речення твору: «Лукаса переслідувало відчуття, ніби за ним стежать» [3, с. 6] і «Його шукали довго» [3, с. 397]. На перший погляд, змісти конструкцій близькі, однак у романі вони послужили своєрідною протиставно-смисловою рамкою, у межах якої розгортаються всі події – від нашого знайомства з головним героєм на початку твору до його зникнення у фіналі: «Лукаса не було. Не було слідів. Нічого» [3, с. 397]. Загальна семантична структура кінцівки твору є об'єктивно прозорою, але в кожного читача вона викликає низку оцінно-смислових відтінків, які адресати оформлюють для себе у вигляді запитань на кшталт: «Лукас зник? Він утік? Сховався? Його немає серед живих?» тощо. Залишаючи ці та інші запитання читачів без відповіді, автор-адресант,

на нашу думку, цілком свідомо дає можливість адресатам самостійно домислити долю героя.

Отже, як компонент мовленнєвого акту (актів) антонімічне протиставлення будь-якого структурно-змістового характеру виконує одне або кілька комунікативних завдань, спрямованих передусім на запланований одним спілкувальником (або й двома, багатьма) результат. Такий прийом мовного спілкування, надзвичайно популярний у художній літературі, повсякчас використовує і П. Загребельний. Виконуючи роль адресанта, він скрупульозно добирає кожне слово, щоб створити оригінальний текст, який має викликати в читачів (адресатів) низку індивідуальних вражень та емоцій, не порушуючи при цьому задум автора. Наприклад, нанизуючи три антонімічні пари в одному реченні «Лукас дивився на нього і не міг збагнути, чи він товстий, чи тонкий, високий чи низький, примітний чи сірий, як замазка» [3, с. 132], письменник у романі «Безслідний Лукас», з одного боку, намалював портрет цілком ординарної, «середньої» людини, а з іншого – викликав інтерес читачів до літературного героя, примусивши їх створювати у власній уяві образ конкретного чоловіка із загалом невиразними параметрами фізичного тіла, але такого, що кожним адресатом «портретизується» по-своєму.

Незважаючи на те, що авторські антоніми наділені низкою органічно вмотивованих і взаємопов'язаних якостей (аспектів) – структурних (формальних), змістових (семантичних), функційних, прагматичних, соціокультурних тощо, розуміємо, що для контекстуальних опозитів найважливішими є семантичні та прагматичні їхні ознаки, межу між якими часом провести дуже складно. Представники сучасної лінгвопрагматики роблять спроби чіткого розмежування цих ознак у мовознавчому описі, убачаючи в семантичному аналізі виявлення компонентів значеннєвої структури одиниць конкретної мови, що може бути кількісно виявленим, а в прагматичному – встановлення корпусу прагматичних смислів для тих самих одиниць, що принципово не підлягає кількісному охопленню [2, с. 27]. На думку Ф. Бацевича, О. Падучевої, семантика вивчає значення, що виражені в кожній мові конвенційно, тобто за допомогою немотивованих мовних знаків; прагматика – це не конвенційні “прирошення” до мовних знаків у комунікації [2, с. 29].

Спираючись на думку вчених про те, що, розрізняючись, семантичні та прагматичні правила породження висловлення діють одночасно, спробуємо провести відповідне маркування контекстуальних антонімів у романі П. Загребельного «Безслідний Лукас». Наприклад, у синтаксичній конструкції – «Можете собі уявити, – казав професор, – я – **фізик**, а Елінор – **актриса!**» [3, с.7] протиставленими є лексеми *фізик* – *актриса*, що зазвичай не мисляться як антонімічна пара, хоч у поданому контексті, без сумніву, вони функційно опозитивні. Семантичний їх аналіз уможливорює об'єктивне виявлення інтегральної семи «рід заняття», що й покладена в основу контекстуальної опозиції. Крім того, у структурі значень цих слів виділяємо

й низку протиставлених диференційних сем: «наука» – «мистецтво», «точність» – «образність», «логічне мислення» – «асоціативне мислення» тощо. Корпус прагматичних смислів складається із вражень читачів про описану ситуацію. Він не може бути остаточно й однозначно встановленим реципієнтами, хоч і прогнозується автором. На нашу думку, в аналізованому контексті протиставлення *фізик* – *актриса* актуалізує прагматичний смисл захоплення батька своєю донькою, що підсилюється наступним реченням у тексті: «Світ перевернувся, але як прекрасно перевернувся!» [3, с. 7]. Текстотворчі функції антонімів в аналізованому висловленні виводять на перший план і прагматичні компоненти «гордість за доньку», «позитивні емоції» тощо.

Багатим семантико-прагматичним потенціалом наділені й інші контекстуальні антоніми в романі «Безслідний Лукас». Усі вони демонструють чітко організовану семантичну структуру, створюють низку прагматичних відтінків, викликаючи у читачів-реципієнтів бажання їх розкрити для себе, що забезпечує постійну інтеракцію письменника та адресатів, яким П. Загребельний залишив у спадок свій неоціненний труд.

Отже, спроба лінгвопрагматичного аналізу контекстуальних антонімів у романі «Безслідний Лукас» П. Загребельного переконує в тому, що, по-перше, антонімія в цьому художньо-літературному дискурсі – одне з найпоширеніших і найбільш функційно навантажених явищ, по-друге, у сучасній науці досі існує нагальна потреба у розширенні їхньої аспектології, зокрема прагматичним компонентом, та в класифікаційному уточненні.

Список використаних джерел

1. Бацевич Ф. С. Вступ до лінгвістичної прагматики / Ф. С. Бацевич. – К.: Вид. центр «Академія», 2011. – 304 с.
2. Бацевич Ф. Нариси з лінгвістичної прагматики: монографія / Флорій Бацевич. – Львів: Паїс, 2010. – 336 с.
3. Загребельний П. Безслідний Лукас / Павло Загребельний. – Харків: Фоліо, 2003. – 400 с.
4. Лингвистический энциклопедический словарь [гл. ред. В. Н. Ярцева]. – М.: Сов. Энциклопедия, 1990. – 686 с.
5. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика: напрями та проблеми: підруч. / О.О. Селіванова. – Полтава: Довкілля-К, 2008. – 712 с.
6. Слабошпицький М. За гамбурзьким рахунком / М. Слабошпицький // Спогади про Павла Загребельного. – Харків: Фоліо, 2010. – С. 64–106.

Annotation

The article deals with the communicative and pragmatic features of contextually-author's antonyms, well-presented in the novel «The traceless Lucas» by P. Zahrebelny. We consider the textual specificity of antonymous pairs of

different structures and semantics in relation to the concept of discourse that involves the occurrence of a number of pragmatic meanings in the perception of oppositions, their individual readers' assessment. The classification of occasional antonyms is analyzed on the basis of structural features of contextual semantics, perceptual impression and functional filling. The author's oppositions are objectively divided into lexical and syntactic (structural level), linguistic and semantic, speech and semantic (semantic level), oxymorons and enantiomers semanty (structural and semantic level). In addition, the semantic- and functional-pragmatic antonyms are divided into the following types: contextual, connotative, self-pragmatic, social, etiquette, comic. The attempt to identify typical pragmatic features with relying on lingual-pragmatics and the individual perception of contextual antonyms is shown. Some pragmatic meanings of antonyms in connection with their semantics and contextual filling are commented. Also the difference between the concepts of «contextual semantics» and «pragmatic meaning» is analyzed. The prospects for further lingual-pragmatic study of contextual antonyms towards an implication of their general aspectology in the Ukrainian language and in the fiction discourse of P. Zahrebelny are outlined.

Key words: antonymy, antonyms, contextual antonyms, lingual-pragmatics, pragmatic meaning, discourse.

УДК 821.161.2-3.09

К.О. Корнілова (м. Дніпропетровськ)

МЕТАФОРА БРУХТУ ЯК МОДЕЛЬ ЗДЕФОРМОВАНОГО СВІТУ В РОМАНІ «БРУХТ» П. ЗАГРЕБЕЛЬНОГО

У статті розглянуто метафору брухту як концепта в художньому розвитку теми катастрофізму, форми вираження ідеї руїни, розкрадання держави, моральної деградації людини та суспільства, як основу характеристики світу, в якому побутує сучасна людина. Акцентується увага й на інших образах-символах, які екстраполюються на розкриття змісту образу брухту (образи героїв, хатка, палац, корпорація, топоніми Київ і Кучугури тощо).

Ключові слова: брухт, символ, образ, руйнація, деградація, абсурд, світ.

В статті розглянуто метафору утиля як концепта в художественному розвитку теми катастрофізму, форми вираження ідеї руїни, розворовування держави, моральної деградації людини і суспільства, як основи характеристики світу, в якому живе сучасний людина. Акцентується увага і на інших образах-символах, які екстраполюються на розкриття образу утиля (образи героїв, хатка, палац, корпорація, топоніми Київ і Кучугури і інші).

Ключові слова: утиль, символ, образ, руїнація, деградація, абсурд, світ.

У гостросюжетному романі П. Загребельного «Брухт» зображено масштабну картину руїни не лише економіки, політики, культури, а й психології людей, в образах яких уособлено ті негативні риси, які виштовхнула на поверхню нова історична реальність з розвитком великого і малого бізнесу з його махінаціями, розкраданням народного добра, всевладністю й всездозволеністю капіталу, цинізмом і моральною спустошеністю, частіше за все неусвідомленою, «нових руських, українців». Як зазначає М. Слабошпицький, у романі «Брухт» «людину зусібіч оточує абсурдність усього. Абсурдне те, що вона робила й робить, абсурдне те, чому її змушують поклонятися...» [3, с. 145]. Розгортаючи тему абсурду дійсності, буття в ній людини, автор спирається, що загалом характерно для нього, на реальність дійсності. Основний конфлікт сюжету творів «Гола душа», «Брухт» вибудовується на зіткненні соціального та індивідуального. На тлі його розвитку втілюється ідея неможливості гармонійної взаємодії особистості та реального світу. Письменник ставить головних героїв у ситуації відсутності вибору, зокрема в епізодах будівництва жінками (Клеопатра Січкара, колега Ледва) своєї кар'єри. Автор акцентує алогічність ситуацій знеособлення морального обличчя людини з метою здобуття матеріального достатку, експлікує абсурдність світу, який штовхає як жінок, так і чоловіків на аморальні вчинки.

У «Брухті» Павла Загребельного художньо відтворено кризовий стан перебудови – періоду розвалу СРСР і перших кроків України кінця ХХ – поч. ХХІ ст. на шляху до своєї незалежності в умовах політичної й економічної скрути. Розгортаючи тему катастрофізму, письменник виділяє низку його моделей: технократичну, моральну, історіософську тощо, в основному сфокусовуючи їх у межах хронотопічного мікрообразу світу Кучугур. Його топоси: палац і офіс колеги Ледви, хатинка з кошарою для овець, які скорельовані на місто і степ як просторові виміри їх проекції. За межами Кучугур ретроспективно (через спогади Совинського) представлені як чинники макрообразу світу – Київ в Україні, Магдебург у Німеччині. Пов'язують усі ці топоси мотиви кризи соціуму й морального катастрофізму. Отже, простір охоплює міста Київ та Кучугури в Україні, а також Німеччину, де було здійснено аферу з танками. Символічного значення набувають топоніми Київ і Кучугури, бо саме вони (як інтерпретовано прозаїком з

розвитком сюжету) перетворюються на брухт. Автор вибудовує просторову систему і дає їй назву «руїна», що об'єднує три точки: Київ – Кучугури – Магдебург. Центральним у їх художньому розвитку є образ «індустріальної імперії, пожертвої іржею захланності й забуття» [2, с. 206], в межах якого образ Кучугур набуває символічного сенсу цивілізаційної каналізації людства, гнилого соціуму. У його зображенні поєднано риси міста й держави в цілому, що наголошено через порівняння, вкладеного в уста колеги Ледви (головної героїні твору), «залізної імперії» Кузьми Ягничя, її чоловіка, з Римською імперією: «Ці заводи – велич і занепад Ягничя, майже як велич і занепад Римської імперії <...>. Там всесвітня держава, потрошена веселими варварами, тут збудована на крові й кістках індустріальна імперія, жертва іржею...» [2, с. 206]. Зіставлення реалій дійсності підводить до думки: як античний світ завершився руйнуванням (духовним і фізичним) Риму, так і імперія Ягничя завершилась розвалом, залишився лише брухт, і не тільки вона, а весь Радянський Союз, його соціум. Подією ця теза розгорнута в епізодах авантюри світового масштабу, учасником якої у зображенні П. Загребельного є Совинський, історик за фахом, спеціаліст із вивчення історії Риму, якому захотілося не тільки грошей, а й пригод, слави – бути в епіцентрі їх розвалу імперії. Ярема Совинський та його друг Тромбон наважуються стати посередниками у продажу танків військових частин СРСР, що розвалюється, ще розташованих на території Німеччини, «антинародному нафтовому режимові» [2, с. 12].

Подія продажу танків – один із важливих концептів у розвитку теми розвалу СРСР в романі «Брухт». Образи Совинського і Тромбона – це уособлення незначних гвинтиків великого механізму, який давно прогнив. Але саме через зображення таких їхніх учинків на початку твору П. Загребельний зосереджує увагу на глобальності поразки соціалістичного способу життя. «І ось два доволі молоді українські авантюристи наважуються порушити світовий порядок» [2, с. 12], – узагальнює він. «Дика купа доларів ні за що» заповонила свідомість героїв: генерала, Тромбона, Совинського. В історії Тромбона, який кинув університет, «перескочив до ансамблю пісні і танцю так званої групи військ» [2, с. 8], що дислокувалася в НДР, акцентовані деталі «руйнування» СРСР. «Виспівав собі... мільйоннодоларовий контракт на продаж радянських танків... Три танки – півтора мільйони доларів» [2, с. 89]. Іронічне авторське «виспівав» спроектоване на події, що відбуваються в країні на початку перебудови. Ця відверта іронія поглиблюється в характеристиці батька Тромбона – Василя Васильовича. Він «інженер», так званий технічний інтелігент радянських часів, а тепер ні те ні се, ніби безробітний, ніби пенсіонер, ніби громадянин, ніби українець, ніби ще там щось, а фактично ніщо, як казав Гегель, ніщо від деякого дещо є абсолютне ніщо» [2, с. 19].

Основна характеристика світу у творі П. Загребельного «Брухт» – це абсурдність буття людини. У розкритті такої його сутності концептуальними є образи-символи. Зображуючи світ сучасної держави, що пригнічує людину,

змушує її жити за його правилами, характер стосунків людини й соціуму, письменник витворює образ брухту як символ розвалу цивілізації, що вийшла з-під контролю людини та підпорядкувала її собі. Цей образ, домінуючий у розвитку теми катастрофізму, амбівалентний: це означення й вторинної сировини («чорні метали», «спецсталі», «спецметали», «спецсплави» [2, с. 243]), що розкрадаються й вивозяться за кордон так званими «новими українцями» задля власного збагачення, і образ-символ – образ залишків українських підприємств радянського періоду і самої держави.

«Брухт» – символ українського повсякдення. «Україна велика і красти можна довго і весело» [2, с. 135]. І одночасно це образ «уламків» минулого соціалізму. Таке розуміння образу брухту оприявнюється в ситуаціях діяльності корпорації «Куч-Метал» (Куч – перший склад назви місця її знаходження (Кучугури), асоціативно – перший склад прізвища мозкового центру руйнування (Кучма)), і особливо – в характеристиці Ягнич, який з колишнього Генерального директора, «червоного» директора, перетворився на «нікчемність з безнадійно втраченого минулого» [2, с. 25], став брухтом. Такий зміст образу поглиблюється через зіставлення антитетичних образів будинку Ледви і хатини Ягнич, що теж набувають символічного значення. Палац колеги Ледви та убога хатина фіктивного президента міжнародної корпорації «Куч-Метал» Ягнич, який, як констатується в його характеристиці, був генеральним директором та «змалився», протистоять один одній, можна навіть сказати, що одна підкоряється іншій, як Ягнич підкоряється колезі Ледві. За словами Совинського, це «пародія Версалю» і «примітивна глиняна хатина ХІХ століття» [2, с. 61].

Образ брухту в однойменному романі П. Загребельного має глибокий підтекст. Асоціативно він є втіленням ідеї морального, духовного виродження людини. Руйнування держави, хаос, невизначеність подальшого шляху призвели до руйнації морального духу людини. Радянський Союз перетворився на «брухт», як і його духовні цінності, як і його будівники. Зображуючи сучасний світ (маємо на увазі час народження твору, який писався по свіжих слідах), Павло Загребельний концентрує увагу на атрибутивних ознаках цивілізації: 1) науково-технічні досягнення і знівельована особистість; 2) аморальна суть грошей, фінансові спекуляції, схематизація та стереотипізація форм поведінки тих, хто скорився мотлоху грошей. Остання розгорнута в романі «Брухт» у зображенні світу колеги Ледви, Ягнич, Нуля, частково Совинського. «Гроші можуть знайти все на світі» [2, с. 161], «тепер для мене на цьому світі не існує ніщо, окрім грошей» [2, с. 69], – це їх девіз, висловлений колегою Ледвою.

У романі «Брухт» світ грошей презентований образом металу, несумісним з кордоцентричною символікою. За Бердяєвим, «серце важко переносить доторк холодного металу, воно не може жити в металевому середовищі» [1, с. 30]. На думку філософа, серце – ядро душі, але саме в умовах технократичної епохи відбувається його руйнування. У

П. Загребельного в романі «Брухт» ця ідея розкривається в розвитку мотиву руйнації душі, передусім Ягничча. Концептуальними при цьому є ситуації, пов'язані з хворобою Альцгеймера, якою наділено героя: її ознаки – втрата пам'яті й прогресуюче слабоумство. Сильний і владний чоловік перетворюється на нікому не потрібний «брухт». У зображенні стану Ягничча П. Загребельний орієнтується на думку філософа: «Те, що відбувається з генеральним директором Ягничем, Карл Юнг визначає, як дисоціацію між минулим і сучасним» [2, с. 161]. Відштовхуючись від цієї тези, хворобу Ягничча автор інтерпретує як конфлікт сучасного стану людини з її дитинством. Єдиним засобом редукування Ягничча є дитячі спогади: «Коли в людині несподівано згасає свідомість, її можна бодай частково відродити найглибшими вібраціями підсвідомості. А ці вібрації дає дитинство» [2, с. 163]. Простір дитинства для генерального директора корпорації «КУЧ-метал» – найкращі сторінки життя, а у приземленому просторі Кучугур, де проживає, він розчиняється. Із юнака з херсонського села Ягнич перетворюється на багатія міста, фланера, самотника.

Зіставляючи дитинство Ягничча і його духовну відчуженість від сучасного світу, Павло Загребельний наголошує, що останній загрожує йому як людині руйною, тому його свідомість потребує компенсації, яку поки що, як уявляється його близьким (Ледві й Феню), може дати лише дитинство. Зображуючи Ягничча, автор стверджує, що доля людини не передбачувана й гроші не завжди можуть врятувати від біди: ніякі матеріальні статки не спроможні вилікувати смертельну хворобу і застерегти людство від неминучої загибелі. Ця теза оприявнюється в словах Євдокії – колеги Ледви: «в нас чоловіки вмирають сорокарічними, і всі від серцевих хвороб. Серця не витримують безнадійності життя, яка запанувала в суспільстві» [2, с. 109]. Про смерть і посмертну нагороду Кузьми Ягничча зауважено з іронією: «Ексклюзивний брухт наразі лежить у сусідньому залі в ексклюзивній труні» [2, с. 243]. Подія надання Ягничеві (людині, котра десятки років наживалася на державному багатстві) звання Героя України – одне із підтверджень занепаду української духовності.

Образ Ягничча – символ краху колишнього СРСР та руйнування країни на шляху до її перебудови. У минулому «Герой Соцпраці, кавалер й лауреат, почесний громадянин, прославлений член корпусу червоних директорів» [2, с. 22], він виконував роль ілюзорного президента корпорації «Куч-Метал». «...Безмежно дорога нікчемність з безнадійно втраченого минулого» [2, с. 29] – так, вживши оксюморон, автор не лише підкреслив ставлення до Ягничча Ледви (саме їй належить наведена характеристика Ягничча), а й розкрив його сутність: «... усе життя топтав людей, а тепер сам розтоптаний» [2, с. 166]. Сатиричні авторські характеристики, ситуації вияву його здитинення, його розумової і фізичної немічності (епізоди купання в ночвах, розмови з Фенем, присутність на обіді октагону), іронічно зображені, екстрапольовані на викриття нездатності, розгубленості радянської керівної номенклатури в умовах кризи старого й побудови нового життя. Ягнич

утратив людську подобу, розум, хоча, можливо, він просто не хоче розуміти, не хоче визнавати, що все навкруги зруйноване і його життя також. Тепер він просто ніщо. Мотив «ніщоти» у романі «Брухт» П. Загребельного уперше був розгорнутий в українській літературі так гостро художньо-публіцистично. Безпосереднє звернення до філософії «ніщо» як порожнечі існування поглиблює художню реалізацію основної ідеї «Брухту».

У творі «Брухт» П. Загребельний, звертаючись до ідеї духовності як основи існування людини і суспільства, актуалізує думку, що ігнорування загальнолюдськими моральними цінностями призводить героїв до морального відчуження і бездуховності, що у свою чергу спричиняють стагнацію суспільного життя. Технічна цивілізація Кучугур зумовила втрату живого та живильного зв'язку Ягничача з людьми: «Індустрія живе без традицій, без думки про день завтрашній, вона нищить усе довкруг: дерева, траву, воду, все, що в землі, – і людей, надто тих, хто нею керує. Може Ягничача свідомість не розладналася, а збунтувалася проти такого стану речей і прагне повернутися в первісний стан» [2, с. 168], – висловлює таку думку автор.

У характеристиці Євдокії (вона ж – хазяйка, Дунька, бізнес-леді) визначено такі риси як впертість, жадоба влади, помста та інші ознаки. Вона виконавець руїни. «Коли зламане моє життя, то ось вам: я ламатиму метал! Трощитиму, знищуватиму, перетворюватиму на утиль, на покидьки, на іржу, на труху! Помста, яка прекрасна, розкішна, безумна, п'янлива помста!» [2, с. 76]. Домінантні образи руйнівного змісту – покидьки, іржа, труха – з характеристики Ледви перенесено на безпосередню оцінку дійсності, на витворений автором образ-тип «нової» жінки, жінки-вамп. Задля власного збагачення вона зробить усе, гроші – це єдине, що її цікавить: «Десять років я живу в імперії, яка зветься «Імперія грошей», і тепер для мене на цьому світі не існує ніщо, окрім грошей» [2, с. 68–69]. Українська жінка, традиційно в літературі поставала символом сили нації, берегині роду, але в романі «Брухт» колега Ледва, як і в повісті «Гола душа» Клеопатра Січкара, – це руйнач-агресор. Сьогодні, як і за радянського часу їх світ був абсурдним.

Характеристичним є й прізвище Євдокії – Дунькозада, яке має два трактування. Перше базується на натуралістичній деталі, що походить від наскрізного культу жіночого тіла та окремої його частини. Друге трактування є алюзією до Шахерезади – відомої героїні «1001 ночі», царської казки. Певною мірою цим зумовлюється й відтворення типу стосунків Ягничача та Євдокії, у яких Ягничач ніби цар, від якого залежить життя героїні. Для нього – це гра, де фігурами виступають люди, а складні ситуації – як перипетії казки. Однак казка для Ягничача має трагічний кінець, оскільки останньою її сентенцією є слова: «Життя – х..., всьому – п...» [2, с. 159]. Іронічно поєднуючи у назві дві частини, у словах Ягничача автор знижує образ Євдокії, підкреслюючи, що на відміну, від Шахерезади – доньки візира, вона не належить до аристократії, її духовна сутність інша й поведінка відповідна. П. Загребельний загострює увагу на відсутності належної відповідності між

одержаною владою та моральністю героїні, вона постає уособленням бездуховної плоти.

Важливу ідейно-естетичну функцію в розвитку теми катастрофізму в романі «Брухт» П. Загребельного виконує кольорова гама, насамперед такі кольори, як чорний, сірий, синій. Так, чорний колір у його тексті має кілька значень: недобрий, зловісний і в той же час могутній, загадковий, надприродної сили, колір престижу, багатства, влади. Чорний колір наскрізний у романі, він – міта інтер'єру і хронотопу на початку твору («... примітивне устаткування салону, тіснява, темрява, яка ще посилювалася атмосферною чорнотою над аеропортом» [2, с. 14]), і символ («хлипав у чорному небі своїми турбінами, в сірому салоні сірий морок не розвіювався... все було якесь несправжнє, примарливе, безмежно далеке від тої земної суєти...» [2, с. 15]). Чорний колір, як відомо, завжди пов'язаний із темрявою, злом, смертю. В алхімії він символізує стадію гниття, бродіння, затемнення. На початку роману автор, акцентуючи цей колір, прогнозує «гниття», а далі й розгортає мотив «гниття людини».

«Ягнич, в чорному парадному костюмі, з орденами і медалями від шиї до поясниці, мідногрудий-золотогрудий» [2, с. 44], – це портрет героя у ситуації церемонії обіду. Чорний колір в описі його зовнішності ще майже нейтральний, деталь одягу – ознака часу: чорний костюм – костюм парадний, номенклатурний у радянські часи. Але в наступній антитетичній характеристиці Ягнича і Феня («...заглиблені в самих себе, замкнені в неприступності власної свідомості, яка у висушеного на тріску маленького Феня ще жила і діяла, а в мідногрудого Ягнича вже давно провалилася в чорні прірви забуття і небуття, з яких Фень намагався її видобути, повертаючи до минулого, до давніх витоків пам'яті, до далекого дитинства цього забронзовілого чоловіка» [2, с. 44–45]) є образ «чорної прірви» – це вже ознака «свідомості». Він і виступає ключовим у зображенні падіння Ягнича, його колишнього тріумфу. Чорний колір використовується письменником і на означення сліз Феня: «Чорні сльози рясно потекли по його темних зморшкуватих щоках, він ковтав ті сльози, схлипував, притискував руки до горла, стогнав...» [2, с. 241]. Чорні сльози – це сльози горя і страждання.

У характеристиці колеги Ледви в романі П. Загребельного «Брухт» домінує синій колір, який асоціюється, як правило, із холодом і водночас бездуховністю, руйнуванням душі: «Синій вихор ввірвався в тихе пристанище Совинського, зашуміло, загуділо, заклацало, просторий телевізійний екран вмить зменшився до світляної крапки посередині і налився чорнотою, вмерли всі звуки, а натомість запанував у просторі божевільно принадливий хрипкуватий жіночий голос» [2, с. 51]. Як тільки з'являється Євдокія, починається руйнація, яка перетворює усе на брухт.

Отже, Павло Загребельний, розгортаючи мотив «брухту», іде від реалій дійсності початку ХХІ століття, коли цінності культури змінилися цінностями споживання, ідеал успішності прийшов на зміну ідеалу

добропорядності, міф «красивого життя» замінив потребу «життя духовного», залишивши з метою власної легалізації від нього лише вербальну оболонку. Письменник художньо інтерпретує атрибути «красивого життя» через образи-символи, серед яких ключовими є образ брухту, парадигми чорного, синього й сірого кольорів, імена героїв – усе це спрямовано на розкриття теми руїни, на яку перетворилась держава, тих реалій сьогодення, які не зникли й через сім років після опублікування твору П. Загребельного.

Список використаних джерел

1. Бердяев Н. А. Человек и машина (Проблема социологии и метафизики техники) / Н. Бердяев // ВФ. – 1989. – № 2. – С. 25–34.
2. Загребельний П. Брухт: Роман, Гола душа : Повість / Павло Загребельний. – Харків : Фоліо, 2003. – 253 с.
3. Слабошпицький М. За гамбурзьким рахунком / М. Слабошпицький. – К.: Ярославів Вал, 2004. – 222 с.

Annotation

The paper considers the forms of artistic development of the theme of catastrophism through the concepts of ruins, state plundering, moral degradation of man and society. At the epicenter of the topic disclosure the author presents in artistic text of the novel the image of scrap, which is the main characteristic of the world, in which a modern man lives. This image is ambivalent: it is the definition of both secondary raw materials ("ferrous metals", "special steels", "special metals", "special alloys"), and the image-symbol of the world model, the structure of which is dominated by the images of the remnants of Ukrainian enterprises of the Soviet period, which are plundered and exported abroad by so-called "new Ukrainians" to enrich themselves, and of the man who has lost life guidelines. The attention is focused on other images-symbols that are also extrapolated to the image of scrap and are the embodiment of the idea of the former Soviet Union collapse and the destruction of the country on the path to its restructuring. For example, in the characteristic of characters the author often uses a definition of "nothing", which is identical to the concepts of emptiness, isolation from life. The existential theme of "poverty" in the Ukrainian continental literature for the first time was so acutely artistically and publicistically deployed by P. Zagrebelniy in the novel "Scrap".

Key words: scrap, symbol, image, destruction, degradation, absurdity, world.

РОМАНИ П. ЗАГРЕБЕЛЬНОГО «ЄВПРАКСІЯ» ТА Я. БОХЕНСЬКОГО «БОЖЕСТВЕННИЙ ЮЛІЙ» У ПОСТМОДЕРНІСТСЬКІЙ ПЕРСПЕКТИВІ

Розглядається в компаративному аспекті поетика романів П. Загребельного «Євпраксія» і Я. Бохенського «Божественний Юлій» з метою виявлення постмодерністських елементів, зокрема – локальний наратив, наявність скриптора, інтертекстуальність, поєднання художності з науковістю історичної розвідки, створення ефекту епістемологічної поліфонічності.

Ключові слова: постмодернізм, поетика, локальний наратив, скриптор, іронія, міждисциплінарна перспектива, нарація, П. Загребельний, Я. Бохенський.

Рассматривается в компаративном аспекте поэтика романов П. Загребельного «Евпраксия» и Я. Бохенского «Божественный Юлий» с целью выявления постмодернистских элементов, в частности – локальный нарратив, скриптор, интертекстуальность, соединение художественности с научностью исторического исследования, эффект эпистемологической полифоничности.

Ключевые слова: постмодернизм, поэтика, локальный нарратив, скриптор, ирония, междисциплинарная перспектива, наррация, П. Загребельный, Я. Бохенский.

Романи П. Загребельного «Євпраксія» (1974) та Я. Бохенського «Божественний Юлій» (1961) не належать до творів з виразно постмодерністською специфікою. Перш за все тому, що написані за умов домінування колоніальної соцреалістичної догматики в першому випадку на теренах України, в другому – Польщі. Однак П. Загребельний і Я. Бохенський належали до письменників, які тонко відчували світові тенденції й не могли не відобразити їх у власних текстах. Невипадково цих авторів у їхніх національних літературах називали ерудитами та сучасними класиками, а обрані для аналізу їхні твори не залишилися поза увагою критиків як у момент виходу творів у світ, так і пізніше. Зокрема, роман П. Загребельного став об'єктом наукових розвідок Я. Голобородька, Н. Зборовської, К. Корнілової, В. Сікорської, М. Слабошпицького, О.Шаф. «Божественний Юлій» привернув увагу таких дослідників, як Ст. Гроховяк, Я. Івашкевич, А. Каменська, А. Лісецька, Л. Шаруга, М. Шиманський та ін.

Але в аспекті компаративного виявлення рис постмодерністської поетики науковці ці твори ще не розглядали, що й зумовило мету нашої розвідки.

Обрані для аналізу романи ніби підтверджують думку історіографів ХХ ст., зокрема Мішеля Фуко та Гейдена Вайта, що «історія завжди приходить до нас не такою, «якою вона була», а у формі текстів та інших документальних об'єктів, які дають нам опосередковану версію історичної реальності» [4, с. 174]. Романи «Євпраксія» та «Божественний Юлій» ґрунтуються на документальних свідченнях: у першому випадку це літописи, а в другому – спогади Цезаря, записи Плутарха. П. Загребельний у своєму романі розкриває тезу Гадамера про те, що «історики дивляться на свої історично детерміновані об'єкти дослідження з перспективи, яка сама є історично детермінованою. Вони бачать те, що дозволяють їм бачити «упередження» їхнього часу» [4, с. 174]. Відповідно обидва письменники пропонують своїм читачам подивитися на деякі відомі чи майже невідомі історичні події зовсім іншими очима.

Головна постмодерністська риса обох романів – відсутність настанови на створення «великого наративу». З одного боку, в центрі уваги письменників опиняються історичні постаті, але з іншого – вони становлять окремі локальні наративи. Показовою є постать Євпраксії, навколо якої обертається сюжет однойменного роману П. Загребельного. Детально вимальовується мовленнєвий й емоційний портрет героїні, проте зовнішність подається скупо й однотипно: великі сірі очі, світле довге волосся, сама худенька й тоненька, а водночас ставна й висока. У такому узагальнено-емблематичному описі підкреслюється приналежність до слов'янського національного типу, її вразливість і царська гідність. Ці риси мозаїчно розкриваються в окремих епізодах протягом розвитку сюжету.

Нарація в «Євпраксії» вибудовується з двох основних перспектив – переживання й відчуження себе в історичному й конкретному тут-і-тепер просторі героїнею та подається історико-аналітичний коментар наратора. Обидві реалізовані в мовленні наратора, який виступає не як автор, який керує долями й діями героїв, а як скриптор, оскільки вся інформація, якою він володіє і якою ділиться з читачем, – це свідчення літописних джерел, посилення на які постійно підкреслюються назвами структурних частин книги. Персона наратора є досить загадковою, адже він не виконує традиційних функцій класичного оповідача й безпосередньо оприявнює себе в завершальному реченні роману: «Цим сумнівом хай дозволено мені буде закінчити розповідь» [2, с. 350]. Остання стилізована під манеру письма літописця. У тексті роману наратор у невластне прямому мовленні відтворює самовідчуття й саморефлексію Євпраксії, співчутливо-відсторонено й водночас драматично, передаючи емоційну напругу інших героїв, змальовує події, які Євпраксія за фабулою не могла спостерігати, проте які є важливими для розкриття психології інших концептуальних персонажів. Таким є опис знищення слов'янського селища лютичів маркграфом Генріхом Штаденським і його кнехтами: «Рвали молодого від невісти, крутили

ремінччям, валили на землю весільних гостей, в'язали, хто вчиняв опір, того рубали. Швидко, вправно, хижо» [2, с. 59]. У такий спосіб передається емоційний темпоритм розвитку епізоду, а також відтворюється поліголосся думок і вигуків учасників ситуації, завдяки чому вимальовується емоційно насичений метонімічний образ на основі непрямо відтворених окремих реплік без персоніфікації предметно конкретизованих персонажів: «Затоптують жінку кіньми, валять двері, підкладають вогонь під покрівлі, женуть худобу. Ага, хтось утікає! Бий! Навздогін! Списом! Дитина? Бий! Ще хтось утікає? Доганяй! Заганяй назад. Перепиняй усіх! Ще жінка? Вали на землю! З немовлям? За ноги й головою об стіну! Чоловік? По черепу!» [2, с. 58].

Образ наратора ще менш за героїв персоніфікований у тексті, проте мовленнєво оприявлений уже з першого рядка: «Несподівано відкрився їй жах коліс» [2, с. 7]. Певна фамільярність відчутна в такій близькості й відсутності традиційного для розлогого епічного твору зачину. Просторово-часові параметри та ситуація дії розгортаються не самодостатньо, а поступово, дозовано, в міру необхідності для обґрунтування перебігу дій. Чуттєвість героїні та основні мотиви твору, на яких буде наголошено в подальшому, активізовані одразу, зокрема це мотиви руху, відірваності від рідної землі, неприкаяності, моральної чистоти й ницості, як і оцінний погляд на дійсність крізь призму дитинства та міфічного світосприйняття, а також поєднання художньої вигадки й історичної вірогідності: «Невпинне, безжальне, вперте обертання. Мовчазна безнадійність руху. Їхала, їхала, їхала... Куди, навіщо? Мов вигнаний дух, загублений у просторі, приречений блукати, тулятися, поневірятися, неспроможний зупинитись, пустити коріння. Людина створена сидіти на землі чи отак їхати безвісти? Досі здавалося Євпраксії, що все її дотеперішнє дванадцятилітнє життя – то добрі колеса, переїзди з Чернігова до Переяслава та до Києва, а там з одного князівського двору до другого, але то була їзда з надією, з поверненнями, там колеса крутилися від нижчого до вищого, від гріха до чистоти, до праведності й святості, від поразок до злетів, там завжди над нею було лагідне небо її дитинства, були земля і зело, були мамка Журина й ласкаві чеберяйчики...» [2, с. 7].

Мовленнєво наратор виявляє себе через опосередковане звертання до читача («Тому й не дивуймося, що ніхто з літописців...» [2, с. 13]) та безпосереднє оприявлення власної інтонації («Де там! Ясьень був задалекий від таких глибокодумностей» [2, с. 14]) чи життєвої позиції («Необхідність завжди жене людей не знати й куди» [2, с. 310]). Іноді його функція – в уведенні елементів інтертекстуальності (цитат з літописів та інших текстових джерел), що надає фактологічній достовірності сказаному ним та переводить оповідь із розряду звичайного переказу пересічної історії в ранг повідомлення, підкріпленого історичним фактажем, тобто художність поєднується з науковістю історичної розвідки: «Про Всеволода записано так:

«Князь замолоду був боголюбивий...». [...] // Про Ізяслава ще душевніше...» [2, с. 36].

Наратор уповні користується художньою умовністю та привілеями. Він інтенсифікує оповідь забігаючи наперед: «Одною з жертв мала стати нещасна Євпраксія» [2, с. 310]. Також звертається до героїні з філософічним зверненням-узагальненням, яке читач може спроектувати на себе, однак у розлогоді слові відбувається переключення фокусу нарації: «Тому наберися терпіння й спокою, піднімися над випробуваннями, намагайся побачити в тій самій миті і згубу, і щастя, бодай краєм душі доторкнися до вічності – це дасть тобі змогу вирватися з рухомого сплетіння випадковостей часового ладу, бо час безкінечний, але не вічний, адже він має минуле, теперішнє і майбутнє, вічність же охоплює всю повноту необмеженого життя і володіє нею, їй не бракує нічого в майбутньому, вона не витікає в минуле, власна її природа – завжди бути сучасним і вмщати в собі істинну безкінечність плину часу. [...] // Євпраксія не могла спокійно стежити за безжальним рухом колеса життя...» [2, с. 311].

Філософічні вставки-зауваги наратора надають твору епістемологічної поліфонічності, адже в тексті поєднуються різні види дискурсу (літопис, художній текст, псевдонауковий коментар, есеїстичні роздуми), що належать різним історичним епохам (середньовіччя, друга половина ХХ століття), проте співіснують на рівних у тексті та у свідомості наратора й реципієнта.

Схожу ситуацію спостерігаємо і в «Божественному Юлії» Я. Бохенського, де нарація належить голосу Антиквара й лише в останньому реченні слово бере сам автор: «На цьому записки Антиквара завершуються» [1, с. 159]. Наратор також виступає скриптором, але самотійно означає власний ступінь текстової присутності та власну функційну обмеженість, наголошуючи, що він – Антиквар, автор «цього підручника для аматорів божественності» [1, с. 12], який замість читача здійснить всю марудну роботу зі збирання інформації («...Це він зануриться в старі латинські, а знадобиться – то й у грецькі тексти» [1, с. 12]). Висловлює концепцію свого твору: «...На увагу передовсім заслуговують конкретні факти й логічна взаємозалежність між ними, а не послідовність цих фактів» [1, с. 12]. Підкреслено щире звертання Антиквара до читача й запобігання перед ним («Замовники із їхніми вимогами – ось хто для Антиквара понад усе...» [1, с. 12]) при визначенні концептуальних засад змушують звернути особливу увагу на них, запам'ятати. Апеляція до науковості в підході до висвітлення історичних фактів («З прочитаного знаємо, що міст на Родані зірвали відразу, коли проконсул Цезар прибув до Женеви» [1, с. 13]) суперечить розмовній стилізації та відтворенню не самих історичних подій, а образу мислення полководця («Такої нагоди він вичікував роками, тепер це врешті само йде до рук, правда, все мало виглядати дещо інакше, це мав бути Єгипет, а не Галлія, але що ж вдієш, краще синиця в долоні...» [1, с. 13]) та застосуванню такої словесної форми логічних переходів, що викликає іронічну посмішку в читача, оскільки стає зрозумілою авторська пародія на всевідаючий образ

автора («Цікаво, що там у мізках того Дивіка. Він буде першим противником Юлія Цезаря» [1, с. 13]).

Така грайливо-іронічна манера письма зберігається в усьому тексті. Однак одноманітності не виникає через стилізацію мовлення Цезаря, з його чіткістю мислення, логічністю й конкретністю висловлювання («Таку державу можна подолати одним доторком пальця. А тут – варвари, але зате усе чітко, дисципліна й порядок: палає місто за містом, філософів катма, поспільство примітивне, отож, готове на самопожертву. Таких подолати важче» [1, с. 13]). Водночас Антиквар не приховує власного голосу. Він безпосередньо звертається до читача, коментує зображуване, характеризує героїв («Варвар [Дивік – І.К.], дух радше суворий, однак які амбіції! Нехай там що, а провести навпрошки через Галлію ціле плем'я – таки не жарт, навіть якщо люд поняття не має про комфорт» [1, с. 13]), знову ж таки входячи в їхню свідомість, а оцінне зіставлення з Цезарем вносить нотку сумної іронії та передає дещо зверхнє ставлення до нього не стільки Антиквара, скільки Цезаря, за нотатками якого й написаний твір: «Однак на що сподівається цей Дивіко? Ким він хоче бути? Посланцем провидіння? Кимось, хто вказав шляхи з гір на хлібодайні долини? Героєм народної пісні? Спасителем? Творцем великої реформи? // Але нічим таким бідолашний Дивіко не стане. Такі ролі – не для нього. Якщо вже й говорити про щось подібне, то ролі ці зарезервовані для Юлія Цезаря, причому – на значно вищому рівні. А варвар, нічого не відаючи, прислужиться справі: влаштує трохи галасу й відкриє Цезареві можливість врешті п о ч а т и» [1, с. 14]. Використання розрядки уможлиблює відтворення інтонації Цезаря, уявно-ілюзорної інсценізації зображуваного.

До того ж нарація в «Божественному Юлії» є не сталою, а змінною. Її фокус змінюється. Антиквар не постійно зосереджений виключно на Цезарі. З метою всебічного об'єктивованого змалювання вводяться інші ракурси. Події зображуються з позиції його опонентів – поета Катулла, оратора Цицерона, сенатора Катона, проводяться паралелі до «літературних» персонажів, тобто осіб, свідчення про яких містяться в писемних джерелах. Зокрема таким є Аттикус у паралелі до Цицерона та опосередковано – до Катона. Про Аттикуса говорили: «...який шляхетний, мудрий, незалежний!» [1, с. 109]. Водночас іронія прямо не розкривається, а читач має її відчутти через зіставлення з позиціями інших персонажів та розуміння ними моральності поведінки.

Іронія – один з основних засобів зображення в романі Яцека Бохенського. Вона притаманна не лише характеристиці Цезаря та нарації, а й виокресленню образу Антиквара. Певною мірою мовленнєвий статус останнього втрачає наукову об'єктивність, що дає змогу Я. Бохенському з іронією змалювати його самого: занурюючись у свідомість Цезаря, він уподібнюється полководцю, що підкреслено добором мовних засобів. Іронічно звучить називання себе Антикваром не в першій особі однини (розмовний стиль), не в другій множини (науковий стиль), а в третій однини

згідно з тим, як Цезар писав про себе: «Автор учинить взагалі найкраще, позбувшись суб'єктивних рис. Нехай просто не існує яко автор, нехай поступиться своєю героєві, яким, зрештою, він сам і є. І не повинно бути видно, що він пише, повинно бути видно, що він діє. Будь-яка суб'єктивність може здаватися спірною, спонукати до дискусії, тож треба творити щось безособове, до краю об'єктивне й тому – незаперечне. Й не буде вжитий займенник «я», не буде вжито першу особу. [...] Наратор не промовлятиме від себе. Його оповідь ототожнюється з реальністю, завдяки використанню відповідної мовної форми» [1, с. 107].

Антиквар сам зауважує цю особливість, визначаючи специфіку стилю свого мовлення порівняно зі стилем висловлювань Цезаря й Цицерона, до того ж звертає увагу на психологічні засади формування індивідуального стилю промов обох видатних ораторів: «Цезар мав спершу зрозуміти і щойно тоді писав. Про кожну річ знав усе, йому необхідне, щоб висловити конкретне судження. Якщо не знав, то не починав речення. Цицерон – інакше. Починав свої знамениті періоди, довіряючи інтуїції. Тільки тоді являвся йому сенс, немов навпомац знайдений у хащах слів. Звідтіль ці довгі кружляння, спіральні злети й заплутані вправи з темою. Стиль Цезарів – то бистрі марші до визначеної мети дорогами прямими, тобто найкоротшими. Не можна вагаться, не можна блукати, стиль мусить засвідчити непомильність того, хто пише. І зайві є також літературні оздоби. Оздоби – прояв дріб'язкових, несерйозних слабкостей, чого потрібно уникати» [1, с. 107]. У цьому епізоді вияскравлено сучасну дискусію про роль стилю стосовно людини та позицію наратора: «Може, помилково висновувати характер людини зі стилю її письма, але годі не висновувати сутність людей з таких неординарних стилів» [1, с. 106].

Павло Загребельний так само не уникає питань специфіки творчості літописця, але не стільки психології, скільки соціології, тобто зумовленості її стилю не рисами характеру літописця, а суспільним замовленням. Неодноразово в тексті роману лунають скарги на неправдивість літописних свідчень, зумовлену вибірковістю підходу на догоду створення «великого наративу», тобто тієї форми історії, що вважається прийнятною в суспільстві: «Ганьби в літописи не заносили» [2, с. 12], «Літописцеві було не до душевних порухів малих княжен...» [2, с. 27], «Невже літописець був так засліплений, що не побачив нічого, а чи так дорого йому заплачено за приховування істини, бо комусь надто залежало на тім, аби ввести в оману нащадків? Щоправда, події мовби й стверджують слова літописця, але ж події теж викладено ним саме так, щоб вони слугували для затемнення істини» [2, с. 37]. П. Загребельний, відтворюючи світ історії через суб'єктивне бачення історичної особи, наголошує на необхідності принципової об'єктивності історика, що має бути не просто особистим переконанням, а всезагальним принципом. На підтвердження цієї думки він наводить розлогу цитату з тексту Вільгельма Тірського 1184 р.: «<...> Тим більше грішно плямувати істину брехнею, а брехливе передавати

легковірним нащадкам. // Є одна і навіть жахливіша небезпека, якої слід уникати щосили тим, хто пише історію: вони зобов'язані не допускати, щоб сухість мови і бідність змісту принизили гідність діянь. Слово повинне відповідати ділові, про яке мовиться, і мова письменника не повинна відставати від возвишеності предмета» [2, с. 125]. Водночас наратор у романі П. Загребельного зауважує засадничу роль письма в житті людини й людства: «У писанні намагається чоловік бодай частково передати той огром життя, який звалюється на нього і якому не завжди вміє зарадити. Тут і нестримність радості, і гнітючий сум, і намагання передати мудрість, і гостре зухвальство, і тупі дурущі, смішна похвальба. Писанням засвідчуєш про свою нерозривність зі світом і водночас борешся проти самотності» [2, с. 252–253].

Таким чином, осмислення автором засад власної творчості з позиції обраного типу наратора є спільним для аналізованих творів, так само як і увага до мовлення, ролі слова, особливостей формування значення тощо. Наприклад, у романі «Євпраксія» наявні такі характеристики героїв через слово і його владу над ними. Конрад, син імператора Генріха, чоловіка Євпраксії: «...Він перебував десь у інших світах, мертво-вигаданих, викликуваних хворобливою уявою, пригніченою, мабуть, змалку пустим екстазом молитов, виповнених гучністю слів, не закорінених ні в чому і через те особливо страшних, бо, повернуті на нетривке серце, вони з'їдали його, призводили до самознищення» [2, с. 226]. Вільтруд, служниця Євпраксії, донька загиблого кнехта: «Це дівча не зносило оголеності слів» [2, с. 227]. Мова – таємниця. Саме тому особливою мовою П. Загребельний наділяє міфічних чеберяйчиків, чим апелює до біблійної історії про вавилонську вежу, але через контрастне смислове наповнення: «Не допоможуть ні молитви, ні книги, поможе хіба що мова. У мові вони кохаються. Кожен чеберяйчик має свою власну мову. Як розуміють один одного? Називають кожен своє. Той квітку, той струмок, той дерево. Тоді розповідають один одному, обмінюються словами-назвами. І все називається неоднаково, але всім зрозуміло» [2, с. 22].

Мова П. Загребельного в романі образно насичена, яскраво тропеїчна, мовлення сповнене філософічних розмірковувань і непрозорих натяків, підкресленої драматичності описів і романтичної поезики контрастів, спрямованості до ідеалів істини, прекрасного й добра. Натомість мова Я. Бохенського позбавлена яскравої інакомовності, легка, іронічна, автор уникає гострих кутів, особливої психологізації зображення, складні моменти описані дещо відсторонено, завдяки чому ефект драматизації не створюється. Водночас легкість, іронічність, зрозумілість не позбавляють твір поезики контрастів, пошуку ідеалу, який утверджується через опис-протиставлення. Антиквар уникає прямих оцінок, на відміну від літописця П. Загребельного, але Я. Бохенський уводить ідеалізованого героя – Катона Молодшого, через моральні принципи й відповідну поведінку якого розбиваються вщент прагнення Цезаря, засновані на хибних, аморальних засадах. Відповідно

іронічний тип письма переноситься на іронічну розвінчувальну кульмінацію, коли весь світ Цезаря перевертається догори дригом, і він «наче шур, кусав п'яти – і то чий! – тіні!» [1, с. 130] (мова про Катона, який, завдавши собі смерті, позбавив Цезаря можливості забруднити його славу і ствердив свою вищість, а в очах сучасників – святість).

Мотиви святості й влади в обох творах є провідними, проте реалізованими з протилежних позицій. Цезар прагне влади як способу досягнення максимальної могутності й святості, що виступає символом визнання його могутності сучасниками й нащадками. Для нього святість – політичний крок, а не прагнення ідеалу. Євпраксія від народження має владу, стала імператрицею без особливого бажання, але її чистота, як і Катона, наділяє її святістю, що підкреслюється численними стражданнями та терплячістю. Для Катона і Євпраксії чистота помислів – життєве кредо. Тільки при зображенні Катона Я. Бохенський традиційно іронічний («Катон не міняв одягу й не змінював поглядів» [1, с. 131]), а П. Загребельний змальовує Євпраксію як романтичну героїню, недосяжний ідеал чистоти, яка страждає через відсутність умов самореалізації, проте бореться за свої права. На контрасті з нею розкритий весь бруд середньовічної політики й влади.

Спільною рисою аналізованих романів є тяжіння авторів до філософічності (метафізика часу, філософія влади тощо) та створення цілісного психологічного портрета головного героя. Так, якщо про філософію часу П. Загребельного свідчить одна з наведених вище цитат, то концепція часу Я. Бохенського більш відсторонена. З одного боку, він, як зауважує А. Лісецька, полемізує з тезою про циклічний хід історії, бо жоден диктатор не схожий на іншого [3], а з іншого – наголошує на проблемі неактуальності часових площин історії для пам'яті, їх зсув у свідомості реципієнта: «...Тривалий час вибудовує стіну, через яку неможливо пробитися. Часові пласти нашаровуються один на другий напрочуд одноманітно, не відрізниш події давні від значно ближчих. Все безнадійно сіре» [1, с. 11]. Звернення до актуалізації абстрактних матерій, що вимагає виявлення особистісного ставлення, зумовлює певну жанрову поліфонічність. Кожен з романів частково стилізований під документальний твір та містить есеїстичні вставки, цитати з документальних джерел, коментарі наратора, що порушують художньо-жанрову цілісність твору та створюють певний оповідний ритм.

Таким чином, елементами постмодерністської поетики в романах Я. Бохенського «Божественний Юлій» та П. Загребельного «Євпраксія» можна вважати відхід від «великих історій» у бік локальних наративів, що пропонують інший погляд на традиційний матеріал, у нашому випадку на конкретний період античної / середньовічної історії. Я. Бохенський у цьому питанні пішов далі за П. Загребельного. Хоч в обох романах нараторами виступають скриптори, що працюють із документальними текстами, проте Я. Бохенський відкрито наголошує на «замовленості» свого твору, орієнтації на тих читачів, які шукають шлях до святості. Уже в цьому відчутна іронія,

що виступає як один з основних оповідних прийомів у романі «Божественний Юлій». П. Загребельний теж послуговується іронією, але вона в нього не набуває концептуального значення. Обидва твори руйнують «високу історію», проте не відмовляються від ідеалів істини й моральності, як і від поетики контрастів, психологічного змалювання, невластивих постмодерністській поетиці. Також до постмодерністських елементів відносимо увагу авторів до відтворення емоційного світу героїв (а в «Євпраксії» до того ж яскраво виявлена тілесність), акцентовану (цитати) та приховану (ремінісценції) інтертекстуальність, жанрову «нечистоту», міждисциплінарну перспективу, варіативність ракурсів нарації, поліголосся, яке реалізоване через мовлення наратора; не фрагментарність, але мозаїчність композиції; використання стилізації, зацікавлення питаннями стилю та функціонування мови, підкреслення умовності зображення.

Список використаних джерел

1. Бохенський Яцек Божественний Юлій: Роман / Яцек Бохенський / З пол. переклала Ніна Бічужа. – Львів: ЛА «Піраміда», 2012. – 168 с.
2. Загребельний П.А. Євпраксія: Роман / Павло Загребельний/ Худож.-оформлювач І.В. Осипов. – Харків: Фоліо, 2004. – 350 с. – (Література).
3. Lisiecka Alicja. "Boski Cezar" [електронний ресурс] // Nowa Kultura (Warszawa). – Nr. 50 (611). – 10.12.1961 – Режим доступу: <http://jacekbochenski.blox.pl/html/1310721,262146,21.html?548669>
4. Пітерс Юрген. Історицизм // Енциклопедія постмодернізму / За ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; Пер. з англ. В. Шовкун; Наук. ред. пер. О. Шевченко. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. – С. 174–175.

Annotation

The novels "Divine Julius" by J. Bohensky and "Evpraksiya" by P. Zahrebelny are considered in terms of comparative poetics to identify postmodern elements. Writers tend to consideration of history as a phenomenon that is represented in the texts' form, referenced objects, so writers are guided by documentary evidence (P. Zahrebelny – by chronicles, J. Bohensky – by memories of Caesar, Plutarch records). Also such features are defined as postmodern: attention to reproduce the emotional world of heroes, the rejection of the creation of "grand narratives" in favor of "local narratives", choice of Scriptorium as narrator, combining artistry with scientism of historical research, the introduction of intertextuality, emphasizing the artistic conventions of image, shifting of narrative focus, creating the effect of epistemological polyphony, appeal to stylization, parody, irony, use the font (discharge) to emphasize the speech intonation ("the Divine Julius"), understanding by narrator the specific positions of his own work, attention to language issues, breach of artistic and genre integrity,

genre polyphony, look at reality through the prism of childhood and the mythical worldview ("Evpraksiya"). However, such features as affirmation of the ideals of truth and morality, poetics of contrast, psychological depiction are not characteristic for postmodernist aesthetics.

Keywords: postmodernism, poetics, local narrative, scriptor, irony, interdisciplinary perspective, narrative, J. Bohensky, P. Zahrebelny.

УДК 821.161.2

В.П. Марко (м. Кіровоград)

РОМАН ПАВЛА ЗАГРЕБЕЛЬНОГО «ЮЛІЯ, АБО ЗАПРОШЕННЯ ДО САМОВБИВСТВА»: НА ПЕРЕХРЕСТІ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИХ ТЕНДЕНЦІЙ

Аналізуються жанрово-стильові особливості роману П. Загребельного «Юлія, або запрошення до самовбивства» як роману-серенади, роману-реквієму, психологічного, філософського роману, роману-утопії. З погляду нарації, межової ситуації і розв'язки досліджується концептуальна спрямованість міфу героя і міфу автора.

Ключові слова: міф, роман, нарація, жанр, жінка, символ, смерть.

Анализируются жанрово-стилевые особенности романа П. Загребельного «Юлия, или Приглашение к самоубийству» как романа-серенады, романа-реквиема, психологического, философского романа, романа-утопии. С позиции нарации, межевой ситуации и развязки исследуется концептуальная направленность мифа героя и мифа автора.

Ключевые слова: миф, роман, нарация, жанр, женщина, символ, смерть.

Художні пошуки письменника акумулюються в жанрі твору як наслідок активізації зовнішніх і внутрішніх жанротвірних чинників [4]. П. Загребельний – майстер оригінальних жанрових різновидів: «Диво» – роман-гіпотеза про зодчого храму Софія Київська, «Я, Богдан» – роман-монолог про творця Козацької держави. Роман «Юлія, або Запрошення до самовбивства» у чомусь традиційний для письменника, а деякими ознаками,

зокрема жанровим розмаїттям, тяжіє до постмодернізму. Першою частиною назви «Юлія» роман уписується в низку творів, названих за ім'ям героя чи героїні: «Євпраксія», «Роксолана», «Я, Богдан». Друга частина назви «Запрошення до самовбивства» містить внутрішню суперечність. До самовбивства не запрошують. До самовбивства підштовхують зовнішні обставини або внутрішні спонуки. Самовбивство закладено в самій концепції роману як наслідок трагізму світу й людини. У кожній частині йдеться про трагічну подію. А частини названо пригодами. На перший план висунуто любовні пригоди Шульги – головного героя твору. Семантика власне назв усіх частин «Азія», «Європа», «Борисфен», «Ітіль», «Візантія» тяжіє до символів.

Роман поєднав різні жанрові ознаки: роман-серенада, психологічний роман, роман-реквієм, філософський роман, роман-утопія. Основний фокалізатор у творі – Шульга. Автор епізодично відобразив усе його життя – від навчання в танковому училищі за війни до трагічного кінця в Туреччині в роки незалежності України. Крізь свідомість Шульги проходять образи жінок під одним ім'ям – Юлія. Так звали його землячку, яку випадково зустрів перед відправкою на фронт у Ташкенті 1942 року. Юлія сформувала жіночий ідеал Шульги. Так починається міф про ідеальну жінку. Тут «голос» героя накладається на «голос» автора. Прагнення Шульги ідеалу, який виник на основі першого чоловічого досвіду, пережитого сексуального екстазу, зрештою призводить героя до роздвоєння, до межової ситуації, коли «голоси» героя й автора відокремлюються, а їхні міфи стануть концептуально самостійними. Шульга усвідомить, що за ім'ям Юлії стояв не реальний образ жінки, а символ, бо й сама Юлія не була власне Юлією. Так її, тоді ще школярку, назвав учений-археолог за незвичайну вроду дівчини. Казав, що вона схожа на скіфську жінку. Батьки назвали її Уляною, а всі звали Уля, Улька.

Психологічна інтрига з жіночими іменами для Шульги почалася раніше, коли курсантом танкового училища на танцях познайомився з дівчиною Уляною. Почувши її ім'я, Шульга дотанцював з нею танець і пішов геть. Більше на танці не приходив. Уляною звали матір Шульги. У його свідомості це ім'я стало символом першої жінки й поклато табу на появу можливої конкурентки. Новим носієм жіночого ідеалу стає Юлія. Акцентоване повтором, її ім'я містить для Шульги щось сакральне: «Що йому Азія, що йому Європа? Юлія, Юлія, Юлія!» [1, с. 29]; її тіло «розкішне, пахуче, як паска» [1, с. 38].

Образ Юлії твориться романтичними засобами (в її голосі «мовби ніжність світу зосереджена» [1, с.10]), часто в деталях у східному стилі («трояндові квітники», «ароматичні сади»). В образі Юлії природно звучать величальні мотиви, що надають роману ознак серенади – і твір стає найдовшою величальною на честь жінки. Схожістю з ташкентською Юлією зближуються жінки, віддалені від неї в часі й просторі. У них різні імена, але кожна з них для Шульги є тією, першою Юлією. «Голосом» героя автор

стверджує: вона справді «існувала на обр'ях його [Шульги – В. М.] життя» [1, с. 72].

Ставлення Шульги до жінок, що нагадують йому Юлію з Ташкента, розкриваються на психологічному, трагічному та філософському рівнях. У романтичному світі Шульги і Юлії починають звучати перші трагічні акорди: «... все його тіло сміється й співає, а йому у відповідь сміх і спів жіночого тіла, і нестерпна ніжність, і гарячий шепіт, і запаморочення, і повільний сон, мов радісна смерть» [1, с. 22]. Ім'я Юлія було для нього шифром, знаком, символом «на ціле життя, на смерть і безсмертя» [2, с. 20]. Ці трагічні акорди поступово переростуть у трагічну мелодію і ще одну грань жанру твору – роман-реквієм.

Подаючи роздуми Шульги про місце в його житті Юлії з Ташкента й жінок, схожих на неї, автор подає психологічний аналіз цього процесу й формує філософську позицію героя: «Шульга знав, що кращої жінки, ніж Юлія з азійської ночі в Ташкенті, він уже ніколи не зустрине, не знайде, не матиме, не зможе мати, та підсвідомо знав він і те, що завжди, коли траплятиметься на його химерно-ламливій путі нова Юлія, азійська ніч мовби повторюватиметься, наповнюватиметься чимось новим, тривожно-незбагненим ...» [2, с. 20].

Чи не найрадикальніші зміни пережив Шульга у стосунках із німецькою жінкою Ульрікою. Іде до неї як завойовник і насильник. Його девіз: «Хай лащатся до нас ці розгодовані німецькі фрау» [1, с. 41]. Коли ж побачив Ульріку, вона стала для нього Юлією, тією жінкою, у якій він «народився і вмер» [1, с. 41]. Від цієї різкої схожості Шульзі стало страшно. Він «вважав, що німецька жінка капітулювала перед ним, насправді він капітулював перед нею» [1, с. 52].

Наростання трагізму в романі, а відтак і жанрових ознак реквієму відбувається кількома способами: несподіваною смертю жінок, з якими зближається Шульга, посиленням трагізму в думках самого Шульги, трагізму, пов'язаного з усвідомленням власної провини й безвиході, які підштовхують його до трагічного кінця. П. Загребельний спостеріг зв'язок особистої драми Шульги з драмами повоєнного часу: «Не було в цьому новому житті первісної чистоти, щось зламалося в душі, скаламутилося...» [2, с. 27].

Шульга вкрай пригнічений самогубством Ульріки (утопилась), вважає це подвійною смертю – і Ульріки, і Юлії. Ольгу (частина «Борисфен») бандити кинули під колеса поїзда. Юлія з Москви загинула в авіакатастрофі. Автор робить спробу порятувати Шульгу від почуття трагічної провини перед пам'яттю цих жінок і вдається до символічного образу, що нагадує інфернальні стихії: «всі ті жінки, які значилися для нього іменем Юлії, власне були й не жінками, а мовби простором, диким, темним, страхітливим... і всі зникали в тому просторі...» [3, с. 28].

У загибелі цих жінок безпосередньої провини Шульги немає. Скоріше йдеться про передумови цієї провини – чоловічий егоїзм. Про нього також не

йдеться прямо. Лише в думках про Ольгу, котра ставала для Шульги «вирієм вічності», крізь тривогу героя поступово наростає передчуття його кінця («зникнути безповоротно»), кінця романтично забарвленого («радісно щезнути»), аж поки свідомість Шульги не зловить трагічний сигнал підсвідомості, зафіксований у другій частині назви роману, – «самовбитися» [2, с. 35]. Особливо часто фіксується трагізм становища Шульги в останній «пригоді» під назвою «Візантія». Спочатку опосередковано («солodka, як смерть, любов»), а далі все одвертіше, поки в його словах, звернених до Юлії, котру зустрів у Стамбулі, не прозвучить моральний вирок самому собі: «Я винний перед тобою... Усім своїм життям» [3, с. 40].

Тут жанрові тенденції роману опиняються на перехресті. Як наслідок, психологія (образи емоцій, аналіз емоційних станів) передає естафету філософії (образу думки, осмисленню вчинків та їхніх результатів). Посилюється трагічне звучання романтичних мелодій, ознаки роману-серенади відходять на другий план. На тлі психологічного роману активізуються жанрові риси філософського роману та роману-реквієму.

Шульга опиняється в межовій ситуації. Його стан і долю визначають два усвідомлення: омані й провини. Видимість ідеалу в умовах війни він прийняв за дійсність і жив у тій омані все повоєнне життя. Усвідомивши такий стан, Шульга прийняв свій суд і виконав вирок. Друге усвідомлення стосується провини перед Юлією в Стамбулі, що призводить до втрати інтересу до звичайних цінностей життя: «все стало несуттєвим і безглуздим». Він не бачить виходу із становища, окрім єдиного: «поставити крапку» [3, с. 40]. Перед подихом порожнечі Шульга переосмислює і свою найвищу цінність – Юлію. Його раптом прикро вразила думка, що «жінка, до якої він ішов крізь роки і десятиліття, яку вперто шукав, насправді ніколи не існувала. Він її вигадав. А жінку не можна вигадати. Все можна вигадати, окрім жінки і смерті» [3, с. 42]. Так у свідомості Шульги жінка як символ життя і смерті опиняються на одній площині. Настає час приймати рішення. Внутрішній жест стає зовнішнім (вчинком). На свій останній крок Шульга наважується з «мужньою радістю»: «Він кинув машину в прірву, і полетів, і вистрілив собі в голову... летів у тишу, збавчу, вічну, неймовірно прекрасну» [3, с. 45]. Вихід із межової ситуації автор пов'язує з красою, тонко фіксуючи фокалізацію героя. Фраза «Востаннє здригнувся для нього світ і згас навіки» перехідна. Вона завершує межову ситуацію. У ній ще присутня луна «голосу» Шульги, але його самого вже немає. Наступний абзац – то «голос» автора: «А тоді перед його духом, який у небесній легкості й радісті злетів над умерлим тілом... виник і вознісся Ії всемогутній жіночий дух, і сміявся, і плакав, і кликав... і було в ньому таке нестерпно сліпуче саяво, і така незмірна ласкавість любові, що земною людською мовою і назвати їх незмога, бо немає в ній для того ні слів, ні захватів, ні печалей і зітхань» [3, с. 45].

Завершальні художні рішення автора надали роману нових концептуально-стильових рис. На рівні нарації і розв'язки розмежовано міф

героя і міф автора. Упродовж твору їхні «голоси» зближувалися, хоч можна було виявити, як у надрах авторського «голосу» б'ється думка героя. Розв'язка їхніх міфів набуває відмінного концептуального смислу. Розв'язка міфу героя – драма (усвідомлення того, що ідеальна жінка – лише вигадка) і трагедія (самовбивство). Розв'язка міфу автора – гармонія чоловічого й жіночого начал у потойбіччі. У розв'язці авторського міфу жінці повертаються ідеальні риси у вигляді сйява й любові. Ці романтичні риси жінки – основа ідеальних взаємин, які нагадують Біблійний образ раю і формують ще одну жанрову грань твору – роман-утопія. П. Загребельний не спрощує ситуації, а вимогливо простежує тернистий шлях сучасної людини до істини, шлях, який без участі Творця стає трагічним. Чи пом'якшує запропонована автором розв'язка трагізм художнього світу роману? Сенс її в іншому. Як художня умовність, вона не знімає трагізму реального світу, але зберігає можливість діалогу, що активізує позицію читача й відкриває дорогу у відкритий простір думки.

Список використаних джерел

1. Загребельний П. Юлія, або Запрошення до самовбивства. Роман/ Павло Загребельний// Вітчизна. – 1995. – №5–6. – С. 4–88.
2. Загребельний П. Юлія, або Запрошення до самовбивства. Роман/ Павло Загребельний// Вітчизна. – 1995. – №7–8. – С. 12–86.
3. Загребельний П. Юлія, або Запрошення до самовбивства. Роман/ Павло Загребельний// Вітчизна. – 1995. – №9–10 – С. 16–45.
4. Марко В.П. Аналіз художнього твору: навч. посіб./ В. П. Марко. – К.: Академвидав, 2013. – С. 33–39.

Annotation

The article deals with the peculiarities of genre and style of P.Zahrebelny's novel "Julia or the Invitation to Suicide". The novel is analyzed as a serenade novel, requiem novel, psychological and Utopian novel. The conceptual determination of character's and author's myth is studied according to the type of narration, boundary situation and to the denouement. During the escalation of the conflict their voices got closer despite the possibility of an existence of the author's mind inside the mind of the character. The finals of their myths have the different conceptual sense. The final of the character's myth is the drama (the realization of the fakeness of the ideal woman) and the tragedy (the suicide). The final of the authors myth is the harmony of male and female essences in the afterlife. In the final of the author's myth the woman gained her perfection in the form of radiance and love. These romantic features of the woman is the base of the perfect relationships which remind the biblical image of the Paradise. These features form the dystopian peculiarity of the novel, its genre uncertainty, the diffusion of the psychology (the images of emotions, the analysis of emotional

conditions) and the philosophy (the image of thought, the reflection of the doings and their results). The tragic sounding of the romantic melodies, the mark of the serenade-novel, loses its importance. The features of the philosophic and requiem novel activate against the background of the psychological one.

Key words: myth, novel, narration, genre, woman, symbol, death.

УДК

І.З. Павлюк (м. Львів)

ДО ДИСКУСІЇ З Н. САНАКОЄВОЮ НА ТЕМУ «ЕВОЛЮЦІЯ
ЕТНОПСИХОЛОГІЧНОЇ КОНЦЕПЦІЇ ОСОБИСТОСТІ У ПРОЗІ
П. ЗАГРЕБЕЛЬНОГО»

У статті актуалізується дискусійне питання еволюції / революції / деградації етнопсихологічної концепції особистості в романах Павла Загребельного через полемічне осмислення концептуальних положень та методологічних стратегій студії Н. Санакоєвої; поглиблено наукову інтерпретацію дихотомії «особа – особистість», концептів «національний характер», «ментальність», їхньої ролі в прозі письменника.

Ключові слова: етнопсихологічна концепція особистості, менталітет, національний характер, психоаналітичний дискурс, гендерний / феміністичний дискурс.

В статье актуализирован дискуссионный вопрос эволюции / революции / деградации этнопсихологической концепции личности в романах Павла Загребельного путем полемического осмысления концептуальных положений и методологических стратегий работы Н. Санакоевой; развернуто научную интерпретацию дихотомии «персона - личность», концептов «национальный характер», «ментальность», их роли в прозе писателя.

Ключевые слова: этнопсихологическая концепция личности, менталитет, национальный характер, психоаналитический дискурс, гендерный / феминистический дискурс.

Павло Загребельний належить до митців, творчість яких вітчизняними та зарубіжними, материковими та діаспорними науковцями-гуманітаріями досліджується тягло, перманентно через те, що природна особливість його

творчого дару – вміння тримати перо одночасно на пульсі всього часопростору і поряд із глобальними *історичними* полотнами давати художньо-публіцистичні, публіцистичні, художні моделі *модерної* реальності, писати про минуле, як про сучасне, де констатація підтверджується цитатою із тексту П. Загребельного².

Глибина та обшир художньо-фактологічного проникнення письменником у філософію, психологію та й ідеологію внутрішнього та зовнішнього світу його героїв та соціально-природних систем дає можливість на які завгодно теоретичні препарати з його текстом-надтекстом-підтекстом (дискурсом) та накладання на них і наймодніших, і ретро-матричних теорій, включно із *релігійними, національними, класовими расовими, соціостатевими (гендерними)*, які, очевидно, відкривають реципієнтам, аналітикам, письменникам-практикам та й самому Авторові те, що, як правило, відбувається на рівні підсвідомому, надсвідомому, тобто інтуїтивному, гармонійному, тому й високохудожньому і, як правило, соціально незаангажованому.

Повірку цієї, випробуваної часом гармонії алгебраїчно-дисертаційними методами відважилася зробити Н. Санакоєва під керівництвом відомого літературознавця, доктора філологічних наук В.Ф. Шевченка, скрупульозно розробивши основні положення – від окреслень змісту понять «етнопсихологія», «менталітет» до еротизму прози П. Загребельного – у багатьох ваківських публікаціях, апробувавши їх на всеукраїнських та міжнародних наукових конференціях, що апріорі свідчить про поважність і фундаментальність підходу до суб'єкта та об'єкта дослідження.

Зважаючи на ще недавню відсутність у вітчизняному літературознавстві терміну «етнопсихологічна концепція особистості» в літературі, в основі якого парадоксальне (у філософсько-психологічному контексті свободи) поєднання понять «етнос» та «особистість», які одночасно ж є ключовими словами, а кожна частина терміну вимагає окремої чіткої дефініції, Н. Санакоєва присвячує цілий розділ детальному розбору теоретичних кодів його експлуатації саме в дослідженні прози Павла Загребельного, полемізуючи а чи приймаючи точку зору на ті чи інші положення (їх вісім), із вітчизняними літературознавцями та письменниками-практиками (В. Дончиком, М. Жулинським, Л. Колобаєвою, О. Сизоненком, М. Слабошпицьким), концепціями феміністичних та гендерних студій Т. Гундарової, К. Естес, Н. Зборовської, К. Міллет, С. Павличко, трактуваннями історичної та художньої реальностей самим Автором, його колегами по перу з того ж покоління – Валерієм Шевчуком, Романом Федорівим, повіряючи їх «пограничними» матрицями зарубіжних класиків психоаналізу (З. Фрейда, К. Юнга, Е. Фромма), що свідчить про академічний, всебічний підхід до однозначно актуальної у час реконструкції національної

² Див. однойменний автореферат Н. Санакоєвої на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук зі спеціальності 10.01.01 – українська література.

держави («нація – найвищий рівень розвитку етносу») теми, яка, зважаючи на оригінальне формулювання, однозначно нова у вітчизняному літературознавстві, адже частина його претендує закріпитися як авторський термін.

У дослідницьких роботах такого рівня з практично бездоганною стилістикою (науковець уникає навіть такої поширеної мовно-стилістичної тавтологічної помилки як «на сьогоднішній день»: пише правильно – «на сьогодні»), дотриманням усіх формальних вимог дослідження, де композиційної стрункості, тому дискусія може вестися на рівні доцільність-недоцільність застосування до об'єкта дослідження модних чи немодних, модерних чи постмодерних, вітчизняних чи зарубіжних методів, термінів літературознавства а також суміжних гуманітарних і не тільки галузей науки.

Для аналізу «Еволюції етнопсихологічної концепції особистості у прозі П. Загребельного» Н.Санакоєвою вибрана не суцільна в радянський час *класова*, не притаманна американському дискурсу середини ХІХ століття *расова*, а нині модна *соціостатева*, тобто *гендерна* система координат із національним феміністичним антуражем, у якій науковець простежує зміну (не завжди еволюцію) окремих жіночих та чоловічих архетипів у різних соціальних, часово-просторових циклах, узявши для дослідження не одну особистість з одного тексту Автора (скажімо, Роксолану з «Роксолани» чи Богдана Хмельницького з «Я, Богдан»), а одночасно десяток імен у десяткові творів, серед яких «жінка-вічність: Юлія («Юлія...»), Оксана («Тисячолітній Миколай») – збірний жіночий образ; жінка-мати – Роксолана («Роксолана»), Юлька Юльченко («Юлія...»); жінка-політик («Євпраксія»), бізнес-жінка – Євдокія («Брухт»)... образи державних мужів (Богдан – «Я, Богдан», Ярослав, Володимир – «Диво», Юрій Долгорукий, Іван Берладник – «Смерть у Києві» та ін.»).

Звідси й концептуально й стильово витримані порівняльно-історичний, цілісний, системний, герменевтичний, типологічний методи аналізу.

Отож, навіть не погоджуючись із окремими в цих рамках (автора варто судити за законами, ним самим над собою визнаними) привілейованими постулатами, не можемо не визнати дослідження Н. Санакоєвої як цілісну авторську концепцію, розраховану на вдосконалення, інтегральність.

Тобто маємо роботу радше етнопсихологічної, а інколи складається враження – етносексуальної) еволюції (чи й революції) від роману до роману світоглядної концепції самого П. Загребельного, а не його персон, особистостей, оскільки спираючись не на К. Юнга чи З. Фрейда («митець репрезентував власну психологію творчого процесу, яка у своїй сутності є синтезом фрейдівської та юнгівської» – пише дослідниця), а на відносно вічні моральні імперативи «усіх часів і народів», з легкістю можна довести й те, що Роксолана деградувала як природна особистість, зоставшись *особою*, незважаючи на всі зовнішні атрибути *особистості*, сили, коли зрадила віру предків (хоча й була донькою християнина-священника!), незважаючи ні на які аргументації, пов'язані з невротичними комплексами та сублімаціями в

бік політичної влади, кар'єри, художньої творчості, «життя заради дітей», тим більше «життя заради життя» тощо, а Богдан Хмельницький – тоді, коли, скажімо, підписав Переяславську угоду (читай Т. Г. Шевченка, який сам у соціальній системі координат еволюціонував із кріпака до «вільного художника»), Султана ж Настя Лісовська врятувала (з точки зору моралі й законів здорової особистості) від ложа, яке він до неї ділив із другом.

Отож, гендерна концепція дослідження не має не помічати різниці між інстинктами самозбереження етносу й окремого його репрезентанта (персони, особи чи навіть особистості), природно героїзуючи, міфологізуючи, моделюючи як відносно здорову особу-особистість (характеристики постійних пацієнтів психдиспансерів не вписуються у дефініції особистості, обґрунтовано запропонованої дисертантом), яка по жертвувала особистим, кровним заради духовного, тим більше заради кровно-духовного – етносу, а не навпаки (візьмемо хоча б убивство батьком сина-зрадника в «Тарасі Бульбі»).

Тому до однозначних плюсів дослідження Н. Санакоєвої належить трансформаційна увага до світового та українського фольклору (із віднайденням спільних модифікаційних моментів: «Втіленню етнопсихологічної концепції особистості, окрім психоаналітичної теорії, слугують фольклорні образи та мотиви. Так, мотив боротьби Еросу і Танатосу втілено у переробленій легенді про двобій лелек і анатолійських орлів», архетипів села (одночасно як носія фольклору) та дитинства, які (погоджуємось із думкою дослідниці) репрезентують контролюючі та зрівноважуючі соціально-природні модуси – між еволюцією *особи* до *особистості*, а також страхують особистість від деградації чи переходу її зі «світлої» в «темну» (чи то в історичній чи художній системі координат, які іноді різняться між собою, про що не забуває дисертант, цитуючи цілі полемічні періоди з рецензій істориків – опонентів П. Загребельного [4], не погоджуючись із дослідницею С. Нестерук, що герої «Первомосту» «самі знищили джерело руху, а відтак і свою будучність», а вважаючи, що «автор символічним спаленням мосту хотів утвердити надію на більш високі етичні, естетичні цінності, які людина втрачає, живучи лише фізіологічними потребами, на визволення зі світу обов'язків і дріб'язковості» [2, с. 8].

Разом із тим, приділяючи вдосталь уваги енциклопедичним теоріям і значно менше саме показові *еволюції* як висхідному розвиткові (засвічений у назві дисертації термін) конкретних персонажів романів, Н. Санакоєва стверджує, що у «Тисячолітньому Миколаї» до рівня етнічного символу підноситься життя і діяльність Г. Сковороди, Т. Шевченка, В. Сосюри та інших митців і руйнуються міфи тоталітарної доби» і тут же (через три речення): «Питання зображення П. Загребельним відродження української нації, національного буття («Я, Богдан», «Диво»), його поступовий занепад («Тисячолітній Миколай», «Юлія...») і цілковите зникнення («Брухт») пов'язані як із соціальними обставинами, так і з позачасовими елементами (ментальність)». Тому навряд чи підставно стверджувати, що «прозу

П. Загребельного останніх років неможливо розглядати поза контекстом фемінізму (навіть коли автор не є його прихильником і гендерних досліджень», як і безпідставно накидати дослідникові, скажімо, немодний тепер класовий контекст зі своєю термінологічною лабораторією чи той же расовий, до яких, знаючи про циклічність історії, можна з певністю твердити, людство ще повернеться, якщо взагалі існуватиме.

Особистість, як видно із дослідження Н. Санакоєвої, з роману до роману не еволюціонує, а деградує, її фізично-енергетична (не кажучи вже про морально-духовну) місткість в останніх романах П. Загребельного доходить до абсолютного нуля (до Нуля яко значеннєвого прізвища одного з його не-особистостей) і навряд чи письменник вибудовував свою концепцію, щоби прийти до такого висновку. Тому, на нашу думку, дисертація не втратила б, якби розглядалася просто етнопсихологія особистості у прозі П. Загребельного, який зауважує, що «...світ без війни, секс без любові – символи новітніх часів» [1, с. 133].

Тобто художньо-історичний світ романіста навряд чи можна назвати *еволюціонуючим*, хіба (знову ж таки пошлемося на апологетів суміжних наук – тих же Ф. Фукуяму чи К. Ясперса) у сенсі глобального переходу культури (одними із домінантів якої є ознаки етносів) у цивілізацію і розгляду еволюції в системі координат (концепції) самої цивілізації: тобто еволюцію комп'ютерів, які прагнуть стати людьми, а не особистостей, характерними прикметами яких у всіх писаних людством кодексах честі вважали єдність слова і діла, тобто максимальну ірраціональну вірність тим же заповітам-кодексам як у часовопросторових межах певних етносів, так і їх репрезентантів – особистостей, так і в універсальних координатах людини розумної, людини історичної, людини цивілізаційної.

Хоча можемо погодитися з Н. Санакоєвою, що, порівнюючи, скажімо, внутрішній та зовнішній світи Євпраксії з однойменного роману та Клеопатри Січкара з «Голої душі», сама їх етнопсихологічна концепція у сенсі накопичення знань про них еволюціонує однозначно, а от щодо міфотворчого відчуття, збереження дитинності, любові (кохання на відстані), здатності до творення та інтерпретації пісні, молитви – навпаки. У кращому випадку залишається статичною (хоча мертва точка у фізичних проявах духу існує зовсім недовго), щоби колись повернутися до початку свого за прийнятним для П. Загребельного тим же універсальним законом циклічності, що констатує Н. Санакоєва, реабілітовуючи свою концепцію від опонентських дискурсів та дискусій: «Для прозаїка суспільне життя є абсурдним, він бачить різноманітні схеми, моделі поведінки, які повторюються через певний проміжок часу» [3, с. 15].

Загалом же можна ще багато розмірковувати про дослідження Н. Санакоєвої, знаходячи причини та зачіпки для дискусій (як-от екзистенційна проблема сили та слабкості особистості, здатної-нездатної на суїцид у тих чи інших умовах, архетипна зовнішність, архетипні імена, міфотворчість та особистість тощо), оскільки вона, як і кожна нова,

самостійна, оригінальна робота, спонукає до співтворчості, а вміщені в дослідженні дисертанта наукові розробки й оригінальні висновки мають значну вартість для подальшого вивчення творчої спадщини Павла Загребельного і ширше – української прози другої половини ХХ століття.

Список використаних джерел

1. Загребельний П. Брухт: Роман; Гола душа: Повість / Павло Загребельний. – Харків: Фоліо, 2002.
2. Нестерук С. Естетичні функції символів у творчості Павла Загребельного. Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Нестерук Сніжана Миколаївна; Кіровогр. держ. пед. ун-т ім. В.Винниченка. — Кіровоград, 2001. – 19 с.
3. Санакоєва Н. Еволюція етнопсихологічної концепції особистості у прозі П. Загребельного. Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Санакоєва Наталя Дмитрівна ; Дніпропетровський національний ун-т. – Д., 2006. – 20 с.
4. Шестопал М. Літературні кізяки на дорогах історії // Дніпро. – 1999. – №1–2. – С. 11–130.

Annotation

The article deals with the discussions about scientific work by Natalia Sanakoeva devoted to the creativity of writer Pavlo Zagrebelniy, particularly to the psychology of relations between the personality and ethnic in history. The ethno-psychology, the mentality, the erotism in the Pavlo Zagrebelniy's prose are investigated according to its philosophical, psychological, ideological specificity. The object of the discussion in the article is feministic and gender discourses in the Pavlj Zagrebelniy's prose, it is analyzed in the Natalia Sanakoeva's investigation, which are realization, for example, in the typology of the famine's ("woman-eternity", "woman-mother", "woman-politic", "business-woman") and masculine's ("man as lieder of the country") types. The transformation of the famine's and masculine's archetypes as components of the ethno-psychological concept of the personality can be interpreted as evolution / revolution / degradation. The actualization of the ethno-psychological content of the hero's character in the Pavlo Zagrebelniy's prose determines the opposition "persona - personality", when the personality can only pretend on the realization in the national aspect. The ethno-psychological concept of the personality is defined with the help of the psychoanalytic methodology in particular classic, analytic, humanistic psychoanalysis.

Key words: ethno-psychological concept of the personality, the mentality, the national character, psychoanalysis discourses, feministic and gender discourses.

РОЗДІЛ II. ПОЕТИКА ХУЖОЖНОГО ТЕКСТУ

УДК 821.161.2-3.09

М.О. Бурдастик (м. Дніпропетровськ)

ГЕНДЕРНА СКЛАДОВА РОМАНУ Г. ПАГУТЯК «УРІЗЬКА ГОТИКА»

У статті розглядається специфіка неоготичної поетики роману Галини Пагутяк «Урізька готика» у контексті тендерних студій. Твір авторки інтерпретується як зразок жіночої готики на підставі загальних рис конфлікту, особливостей психології письма і «жіночого» погляду на світ, що полягає, найперше, у позиціонуванні жінки як Я, а чоловіка як Іншого, наділеного дуальністю позитивного і негативного, що є викликом тендерній ієрархії та цінностям чоловічої культури. Осмислюється особливість трактування в романі образів людей як втілення культурного жіночого, а громади опирів як культурного чоловічого. Мікросоціум цих надприродних істот базується на чітких нормах і родинних, кровних зв'язках, а не на бажаннях, потягах, емоціях чи сексуальності, які традиційно відносять до сфери жіночого і придушуються в патріархальній культурі. Проти опирів і закону їхнього життя неможливо виступити чи вчинити всупереч їхніх норм, що робить їх монструозними.

Ключові слова: неоготика, жіноча готика, опирі, патріархат, жах.

В статье рассмотрена специфика неоготической поэтики романа Галины Пагутяк «Урижская готика» в контексте гендерных студий. Произведение автора интерпретировано как пример женской готики на основании общих черт конфликта, особенностей психологии письма и «женского» взгляда на мир, который заключается, прежде всего, в позиционировании женщины как Я, а мужчины как Другого, наделенного дуальностью позитивного и негативного, что есть вызовом гендерной иерархии и ценностям мужской культуры. Осмысляются особенности трактовки в романе образов людей как воплощения культурного женского, а общины упырей как культурного мужского. Микросоциум этих сверхъестественных существ базируется на четких нормах и родственных, кровных связях, а не на желаниях, эмоциях или сексуальности, которые традиционно относят к сфере женского и подавляются в патриархальной культуре. Против упырей и закона их жизни невозможно выступить, что и делает их монструозными.

Ключевые слова: неоготика, женская готика, упыри, патриархат, ужас.

Гендерний підхід до вивчення готики набув популярності в західноєвропейських і американських літературознавчих колах, відколи Еллен Моєрс у праці «Літературні жінки» (1976) запропонувала термін «жіноча готика» (female Gothic) на позначення особливого піджанру готичного письма, покликаного виражати страхи жінок через зображення поведінки, статусу героїні відносно персонажів-чоловіків у соціумі. Крім того, особливості жіночого стилю готичного письма трактувалися науковцями переважно як результат придушення жіночої сексуальності, як виклик гендерній ієрархії та цінностям чоловічої культури. Утвердження «жіночої готики» як літературознавчої категорії призвело до виділення деякими дослідниками (К. Фергюсон Елліс, Е. Вільямс, Ж. Говард) протилежного піджанру «чоловічої готики», отже, за словами Енн Вільямс, «“готика” – це не одне, а два поняття; як і людство, вона має “чоловічий” та “жіночий” жанр»* [5, с. 1]. Однак здійснити цей розподіл дослідникам виявилось легше, ніж визначити ознаки обох теоретичних конструктів. Хоч класифікації їх особливостей варіюються залежно від обраного підходу, багато науковців спираються на відмінності способу зображення протагоніста і його співвіднесення із художнім простором.

В українській літературі кінця ХХ – поч. ХХІ ст. одним із найяскравіших авторів неоготичної прози є Галина Пагутяк. Окремі аспекти індивідуального стилю авторки досліджували І. Біла, Я. Голобородько, Т. Гундорова, О. Леоненко, О. Поліщук, Т. Тебешевська-Качак, Н. Ткачик, О. Фетісова та інші. Однак розгляду особливостей неоготичної поетики роману «Урізька готика» у контексті гендерних студій приділено недостатньо уваги, що й зумовлює актуальність цієї статті. Метою нашого дослідження є аналіз специфіки репрезентації гендерних проблем у романі Г. Пагутяк «Урізька готика», що дасть змогу виявити його додаткові смисли, а також показати відповідність способів та прийомів створення авторкою художнього світу загальному канону неоготичного наративу.

Прозу Г. Пагутяк можна віднести до жіночої готики не за формальними чи поетикальними ознаками, а на підставі загальних рис конфлікту, особливостей психології письма й «жіночого» погляду на світ, адже, за словами Енн Вільямс, жіноче Я конструюється не через конфлікт з батьком і відокремлення від матері, які воно переживає відмінно від чоловіка. Жінка не завжди відповідає ролі непорочної чи повії, відведені їй патріархатом, і бачить «світ вільним від примар (але не обов'язково вільним від див)» [5, с. 139]. Оскільки жіночий суб'єкт автоматично вислизає з Едіпової структури, то прочитання готики має враховувати, що в чоловічій готиці Інше руйнується, знищується, а в жіночій – споглядається, сприймається, й усвідомлюється через творчий акт. Таким чином, розуміння героїнею навколишнього «розширює її світогляд, розкриває можливості для виявлення добра і знаходження того, що вона шукає» [5, с. 145]. У цьому контексті у творах відображаються відмінності між чоловічим і жіночим як опозиція парадигм понять Батько (дім, означник, Символічне, свідоме, хоттог, культура, утвердження шлюбного союзу) та Матір (таємна кімната, означуване, Семіотичне, несвідоме, теттог, природа, утвердження сексуальності) [5, с. 99].

* Тут і далі переклад цитат з іноземних джерел наш.

У романі «Урізька готика» майже немає жіночих образів, а в усіх зображених подіях та конфліктах беруть участь герої-чоловіки. Як пише О. Галаєва: «Жорстокі закони урізької готики знищують родинні почуття, і тому всі персонажі чоловіки-одинаки» [1, с. 87]. Однак руйнуються лише людські родини, а опираючий рід – як втілення патріархальності й маскулінності – виживає за будь-яких обставин. У творі Г. Пагутяк за відсутності персонажів відповідної статі, образи людей можна трактувати як втілення культурного жіночого (емоційність, хаотичність, забобонність, неорганізованість, стихійність, слабкість, пасивність, підкореність), а громади опирів як культурного чоловічого (раціоналізм, ієрархія, закон, порядок, сила, активність). Художній простір Урожа в романі має більше конотацій не з «природним», а з «культурним», із цивілізацією, встановленим нею порядком і обмеженнями. Основним елементом патріархальної культури є концепт родини, а проблема руйнування родини чи родини під загрозою є основою готичного конфлікту твору. Так, загроза життю сина і страх за сім'ю змушує Петра звернутися до своєї опираючої сутності й відновити прадавню надприродну силу – «особливе чуття віднаходити загублені речі, передчувати небезпеку. Він згадав про неї у розпачі, більшому, ніж коли вмерла Марія, навіть більшому, як вмерла Оріся. Він тлумив у собі ненависть, але страху не міг приборкати» [2, с. 160]. Однак іншою проблемою, порушеною в «Урізькій готичці» є поняття «правильної родини», збереження якої є обов'язком у патріархальному суспільстві. Так, опирі воюють не за спасіння конкретного родича чи сім'ї, а за опираючу кров і силу, тому й гинуть Марія й Оріся, але Петро з Орком вижили: «Ти стратив лишень тих, у кого не було місця в житті. То – не була твоя правдива родина. Ми – твоя родина. І твій син» (курсив наш. – М. Б.) [2, с. 312]. Мікросоціум опирів уособлює патріархат, проти якого неможливо виступити чи вчинити всупереч його нормам, тому репрезентований як монструозний. Їм важливий ідеал родини та її членів – шанобливих, слухняних, вірних їхньому власному порядку, підкорених закону спільноти й принципу чіткого розмежування на своїх і чужих: «Ти нас, брате, *не зрадив*. <...> Ми борзо зліпили би з нього [Орка], *що нам треба*. <...> *Мусиш прислужитися громаді*, котра стільки літ берегла твій дар» (курсив наш. – М. Б.) [2, с. 311–312]. Саме ці істоти і формують «реальність» у творі, оскільки встановлюють закон і авторитарність, але не через їхнє правило «потинати» людей, а через непорушність «реальності» чоловічої сили, що робить ці вбивства можливими, іноді навіть необхідними чи виправданими. Опораючий соціум базується на чітких нормах і родинних, кровних зв'язках, а не на бажаннях, потягах, емоціях чи сексуальності, які традиційно відносять до сфери жіночого і придушуються в патріархальній культурі. Так, сила опирів передається по-батьківській лінії і має виразно чоловічий характер, і хоч вони не позбавлені почуттів, стримують їх, розцінюючи як слабкість: «Бо ми люди, й не можемо жити цілком без серця. А вже, коли нібито вмеремо, тоді стане легше» [2, с. 339]. Отже, громада опирів, як і патріархат, ґрунтується на засадах закону й родини, які також контролюють і сферу пізнання, що закладає основи сутності суб'єкта і його існування (наше мислення про світ формується в дитинстві під впливом сім'ї, яка й визначає наші уявлення про реальне та ідеальне), тому формується як образ авторитарної батьківської фігури, яка

не лише придушує жіноче начало, встановлює норми, порушення яких суворо карається, але й узурпує знання про себе (як каже герой Митро Петрові: «Якби ти пішов до священика і розказав про нас, і тебе б покарали, і його» [2, с. 312]). Як зазначає Енн Вільямс, будь-яке знання, здобуте всупереч забороні чи внаслідок цікавості, що традиційно пов'язують із жіночими образами (наприклад, Єва, Пандора), має бути покараним і стає смертельним, і саме на цьому і побудовано патріархат як модель панування і накладання обмежень для жінок [5]. Страх людей перед опирами рівнозначний боязні говорити чи називати їх, отже, влада цих істот ґрунтується не лише на їхній силі чи могутності, а найперше на мовчанні слабших, що дозволяє їм чинити все, що хочуть: «По тому, як вернувся [Петро], довго не міг спати вночі: боявся, що змусять сплатити “довг” за те, що пустили, за те, що “їхній”. Ходив сповідатися до єгомостя, але не міг сказати йому усього. Уста деревіли, язик сох, а перед очима мерехтів вогонь. Казав, що привиджується страшне і причуваються різні слова» [2, с. 24]. Така непереборна відмінність опирів як Іншого перебуває поза людським дискурсом. Загалом образ Іншого дослідники переважно зводять до негативного образу Я і позиціонують як просту порожнечу: «... Інше – непереборна алтерність і не просто *інше* з однакових – презентує таку ж саму проблему для Я: воно завжди поза мовою Я» [3, с. 96]. Як втілення Іншого в романі Пагутяк опирі перебувають поза мовою людини. Табу також накладено на називання опирів, на їхнє ім'я («люди того не роблять, хіба *тоти*» [2, с. 258]), завдяки чому відбувається мовне відгородження від них і утвердження ідентичності людей. Через цю заборону вказування на вампіра його не можна виокремити як Іншого, вилучити з соціуму, а отже, і подолати. Оскільки люди приречені на мовчання, то єдиною відповіддю на зустріч із надприродним Іншим виступають переживання і почуття, адже Я не може існувати в герметичному емоційному просторі. За словами Табіш Кейр, емоції не говорять нічого про сам суб'єкт, лише про можливе існування Іншого, що впливає на Я: «емоції, які Я виявляє, хоч і не змальовують Інше безпосередньо, залишаються настільки правдивими до алтерності Іншого, наскільки це можливо, тому вони є свідченнями тієї алтерності, яка впливає на Я і, отже, тягне, штовхає і втискає Я в (обмежену) міру трансцендентності» [3, с. 96]. Стикаючись з опирами, герої роману Г. Пагутяк відчувають страх, тривогу, задуху, скутість чи нудь, але це не нудота, туга, тривога чи жах екзистенціалістів від зіткнення з ніщо, з бездонним абсурдом буття, а готичний жах загрозливого непізнаного світу, в якому руйнується усталений порядок і відомі закони природи, де панують відчуття надприродної, не-людської загрози знищення життя й усвідомлення власного безсилля (в Орка «від вуйка Митра все стискалося всередині й завмирало» [2, с. 45]; «Йому стало відразу душно, потім зимно, врешті опустил голову... А оті вуйкові зуби, великі й білі... Було в них щось хиже і непристойне» [2, с. 142]).

Галина Пагутяк по-новому трактує готичний конфлікт Я й Іншого, адже монстри викликають більше симпатії, ніж люди, а їхнє зіткнення породжене страхом і неповнотою знання, хибною ідентифікацією і помилкою мовлення. У романі причиною розправи і спалення опирів у Нагуєвичях стали не забобони й холера, а божевільні свідчення «дурнуватого» хлопчика («... повірили не священику, мудрому

чоловіку, а дурному Гаврилу, що мав заледве сім літ» [2, с. 258]). Отже, важливим елементом неоготики Пагутяк є концепт мовлення: якщо, наприклад, у повісті «Захід сонця в Урожі» вигадані історії, побудовані на страхах оповідачів, стають реальністю і переслідують героїв (слова, що вийшли з-під контролю мовця), то в романі «Урізька готика» неправильні слова призводять до трагедії (помилка мовця і неповнота знань реципієнта). Мешканці села Нагуєвичі не повстають проти «потинань», а проти того, чого опирі не чинили (холера), тому їхня боротьба хибна і безглузда, спричинена нерозумністю, нерациональністю, забобонністю людей, що свідчить про несформованість їхнього Я, а тому й жорстокість. Авторка, проте, зосереджує увагу не на звірствах людей, а на психології героїв, які постали проти культурної ситуації у контексті цієї реальності. Так, після розправи в Нагуєвичах Петро разом з матір'ю тікає до Урожа, відмовляється чинити за Законом і мститися кривдникам за спалення батька тридцять років тому, крім того, він всіляко придушує в собі опирячу силу. Герой усе життя намагається балансувати між двома світами й сутностями – людським і опирячим, але минуле не відпускає й постійно переслідує його та його родину: «Мало того, що гаруєш, як чорна сіль і не вилазиш із нужди, тебе ще й карають і одні, й другі за те, що не такий, як вони. Якби знав, що на тобі то скінчиться, то якось би витерпів. Проте ненависть і підозра падають на твоїх дітей та внуків» [2, с. 246]. Таємниця надприродного єства, вбивство батька і травма пережитого в дитинстві, витіснені в несвідоме, вириваються назовні у час найбільшого відчаю і страху, отже, опир є аспектом Я Петра (як і його сина Орка), а не окремим, незалежним Іншим, однак його появу герой зустрічає з жахом і відразую як непереборну загрозу. Таким чином, опиряча натура відповідає концепції відразливого (abjection) Юлії Кристевой: «Відразливе може з'являтися як найбільш крихка (з погляду синхронії), найбільш *архаїчна* (з погляду діахронії) сублімація “об’єкта”, ще не відділеного від потягів. Відразливе – це той псевдо-об’єкт, що конструюється до, але з’являється лише в розломі другого витіснення. *Отже, відразливе – це “об’єкт” первинного витіснення*» [4, с. 12]. Так, коли Орко радів потинанню ключниці Емілії та дворецького Леонтія, Петро «не міг більше нічого сказати, так *спротивилася* йому сієї хвилі рідна дитина. Ніби вийняли з лагідного хлопця серце і вклали замість неї камінь. І ради нього мусив терпіти такі пекельні муки!» (курсив наш. – М. Б.) [2, с. 332].

Відродження опирячої сутності також породжує страхітливе (unheimlich), тобто те що, за Фройдом, мало бути прихованим, але стало явним, однак, виринувши, знову стало витісненим у несвідоме. Орко спочатку радів отриманій силі й можливості мститися людям, однак любов і туга за померлою матір'ю й сестрою притлумлює опиряче в ньому: «... і враз усе стало йому *противне*: і співи, і танці. <...> Кожен мусив надпити горівки, змішаної з кров'ю. Оркові було спершу *бридко*. Він бачив, як тато тихцем виплюнув горівку з кров'ю у руку» (курсив наш. – М. Б.) [2, с. 340]. Емоції, любов і кохання не рятують від непорушності й авторитарності закону: «неправильна» сім'я Петра руйнується (гинуть дружина і донька), а він з сином повертаються у «правильну» родину. Хоч в романі Пагутяк деконструйовано традиційний сюжет жіночої готики, у якому кохання допомагає героям подолати усі перешкоди і з'єднатися у шлюбі, завершення твору виражає

«утвердження культурного status quo як “реальності”» [5, с. 48] в готиці: чоловіче начало й патріархальний закон (опирі) виявляються сильнішими за емоційне жіноче (людей). Однак у такій дійсності немає місця Петрові з Орком, які не є ні опирами, ні людьми, але й обома водночас, і герої змушені емігрувати. Жорстокий світ Урожа не дає можливостей для волі й самоствердження, тому виходом із пастки минулого для батька з сином видається втеча до Америки, яка через постійні розмови про неї є лише утопією («де нібито на деревах ростуть білі булки, а дороги мають підлогу, як у хаті» [2, с. 73]; «рай, де кожний може чути гідно» [2, с. 290]), розмитим і багатозначним образом, сумішшю мрії та бажання, що перетворюється на симулякр чи гіперреальність (модель чи образ нестачі реальності), а отже, роман «Урізька готика» містить вкраплення постмодерністської туги за втраченими гранд-нарративами.

Таким чином, у романі «Урізька готика» Г. Пагутяк зображує вічне протистояння чоловічого і жіночого начал, а також кризу патріархального ладу: люди безсилі керувати долею, а опирі не сприймають людей як Я, а лише як Інше, отже, знищують тих, кого не жаль, підтримуючи правила своєї громади і власне виживання. У такому соціумі не може народитися повноцінний суб'єкт: жінка помирає, а чоловік не здатен захистити її і себе, отже, він не визначає основні риси домінуючої культури, а його поведінка та цінності не є джерелом і мірилом її норм. Його місце посідає надприродне вороже Інше (опир), яке конструює власну реальність і розглядає чоловіка як девіацію чи відхилення від (своєї) норми. Таким чином, роман «Урізька готика» можна інтерпретувати як своєрідну літературну «помсту» авторки патріархальному дискурсу, але ця помста сумна, адже в художньому світі її прози немає місця жінці.

Список використаних джерел

1. Галаєва О. Художнє вираження містичної реальності в романі Галини Пагутяк «Урізька готика» / Оксана Глаєва // Вісник Черкаського університету: Філологічні науки. – Черкаси: ЧНУ ім. Б. Хмельницького, 2012. – № 5 (218). – С. 84–89.
2. Пагутяк Г. Урізька готика / Галина Пагутяк. – К.: ПП «Дуліби», 2009. – 352 с.
3. Khair T. The Gothic, Postcolonialism and Otherness: Ghosts from Elsewhere / Tabish Khair. – New York and Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009. – 204 p.
4. Kristeva J. Powers of Horror: An Essay on Abjection / Julia Kristeva; [Translated by Leon S. Roudiez]. – New York: Columbia University Press, 1982. – 230 p.
5. Williams Anne. Art of Darkness: A poetics of Gothic / Anne Williams. – Chicago and London: The University of Chicago Press, 1995. – 323 p.

Annotation

The article analyzes the peculiarities of neo-gothic poetics of Galyna Pagutyak's novel «Gothic of Urizh» in the context of gender studies. The work is defined as female Gothic on the grounds of general conflict features, psychological peculiarities of writing and

«female» gaze on life, which posits a woman as I and a man as Other, possessing both positive and negative features. We base our paper on the definition of Female Gothic romance as a uniquely woman-liberating Gothic literature, which offered a new avenue of exploration of women's place in society, their gendered behavior; that is why it expresses sympathy for a female protagonist who is oppressed by a patriarchal authority, abusive relationships, or outright persecution in male culture. Female self develops outside the conflict of fathers and sons sees a world free of specters, but not free of wonders. The female self is not necessary biologically female subject, but one nurtured within the «female» position in a patriarchal culture. If the female Gothic plot in fact presents an alternative to the Oedipal crisis in the formation of the speaking subject, then it portrays a subject with distinct desires, who sees the world differently. The images of humans in Pagutyak's novel are described as embodiment of cultural female, and community of vampires as embodiment of cultural male. The society of these supernatural creatures is based on exact norms and family relations, rejecting the aspirations, desires, emotions and sexuality, which are traditionally attributed to women's realm and are repressed in patriarchal culture. No one could ever oppose or revolt against vampires and the rules of their life, that is why their image becomes monstrous.

Key words: neo-Gothic, female Gothic, vampires, patriarch , terror.

УДК 070:792.07

В. Л. Галацька (м. Дніпропетровськ)

ФОРМИ ВИРАЖЕННЯ АВТОРСЬКОЇ СВІДОМОСТІ В СУЧАСНІЙ ТЕАТРАЛЬНІЙ ПУБЛІЦИСТИЦІ УКРАЇНИ

У статті розглянуто суб'єктні та позасуб'єктні форми вираження авторської свідомості в інформаційно-аналітичних жанрах сучасної театральної публіцистики на прикладі застосування літературознавчої моделі теорії автора Б. Кормана.

Ключові слова: образ автора, суб'єктні, позасуб'єктні форми вираження авторської свідомості, жанр, стиль.

В статье рассмотрены субъектные и внесубъектные формы выражения авторского сознания в информационно-аналитических жанрах современной театральной публицистики на примере интерпретации литературоведческой модели теории автора Б. Кормана.

Ключевые слова: образ автора, субъектные, внесубъектные формы выражения авторского сознания, жанр, стиль.

Театр як перформансне мистецтво і його світоглядна сутність сьогодні постають важливою проблемою гуманітарної освіти людства, формування духовної парадигми національного культурного простору. Сучасний світ достатньо різноманітний у світоглядному, соціальному, філософському та загальнокультурному ракурсах його виявлення, що й продукує актуальність соціокомунікативної природи театрального мистецтва. Активність глобалізаційних процесів у соціокультурному просторі сучасної України є явищем закономірним і незворотнім. Театр як мистецька медія набуває ознак інформативності, формування громадської думки засобами перформансного впливу на людське єство, стає предметом художньо-аналітичного моделювання дійсності і в театральній журналістиці. У сучасному бутті театр повинен гармонізувати людську особистість на різних рівнях синергетичної взаємодії. Сценічне мистецтво сьогодні виступає оригінальним, цілісним і малодослідженим видом художньої комунікації, а театральна публіцистика – своєрідним «каналом зв'язку» між комунікатором (театральний публіцист) і комунікантом (читач, глядач).

Комунікативна філософія (Ю. Габермас) виділяє «естетичну» або «терапевтичну критику», яку доцільно ідентифікувати з театральною критикою. Вона ставить за мету оцінку естетичних феноменів і подання суб'єктивних переживань. На думку дослідника, комунікативна дія імплікує певні вимоги для здійснення міжособистісного спілкування. Такий тип спілкування публіциста з читачем і пропонує сучасна театральна публіцистика.

Театральне мистецтво як виключна комунікативна дія та подія уособлює принцип комунікативної раціональності, який охоплює морально-практичну та естетико-експресивну сфери. Саме в ній існує сьогодні сценічне мистецтво, але під впливом глобалізаційних процесів воно зазнає історичних негативних змін. Необхідно звернути увагу на те, що, презентуючи вербально поняття комунікативної дії та події через автора, театральна журналістика декодує понятійний апарат театрального мистецтва в словесну парадигму. Дослідження цієї проблеми виявляється актуальним з огляду на складність міждисциплінарного підходу до цього питання, який охоплює понятійний апарат філософських, мистецтвознавчих, філологічних і соціально-комунікативних наук. У нинішньому глобалізовану суспільстві театральну комунікацію недоцільно розглядати як простий процес передавання інформації [7, с. 213], що визначається кордоцентричністю ментальної природи українців. Обґрунтовуючи поняття театру як комунікативної системи, німецький професор Крістофер Бальме називає комунікацію або інтеракцію з театральною публікою в окресленому сценічному просторі медійною. Природно, що її вивчення потребує якісного наукового підходу, оригінального «метафоричного способу виявлення» [2, с. 165], вербально вираженого в аналітичних журналістських жанрах, споріднених з аналогічними видами театральної критики: огляду, рецензії, інтерв'ю.

У сучасному літературознавстві досить цікавою науковою проблемою є трактування образу автора. Концептуальність цієї проблеми визначає її вагомість як для тих, хто безпосередньо бере участь у створенні мистецьких шедеврів, так і для тих, хто намагається їх осягнути, відчутти глибокий гуманістичний потенціал, який генерує потужну мистецьку енергію. У цьому плані інтерпретація театрального мистецтва в інформаційно-аналітичних жанрах журналістики уявляється з точки зору декодування прийомів сценічної виразності в словесні, які уособлюють синкретизм вербально-візуально-перформанської парадигми в його структурі. Невипадково мистецтво Мельпомени сьогодні вважається останнім островом автентичної комунікації [7, с. 140]. Багато дослідників підкреслюють унікальний фікційний статус театрального мистецтва, яке трактується як мистецька медія [2, с. 214].

Важливою, ключовою в словесній інтерпретації театральної реальності, декодування основних категорій театру, форм та сценічних жанрів, структурних елементів вистави в мовно-символічну сферу постає особистість автора інформаційно-аналітичному матеріалу, журналіста, театального критика. Проблема автора як творця, своєрідного деміурга в художньому трактуванні дійсності стала об'єктом наукових пошуків ще з античних часів. Давньогрецький філософ та літературознавець Аристотель у праці «Поетика», розмежовуючи види мистецтва, літературні роди, вказував на винятковість авторської особистості [1, с. 17]. З того часу образ автора мистецького твору, його концепція осмислення життєвих явищ і переведення їх у площину художню, моделювання дійсності засобами різних видів мистецтв (у театральному мистецтві за допомогою «запропонованих обставин») є наскрізним для методології гуманітарних наукових досліджень.

Це актуально також і для сучасної театральної публіцистики, у якій автор виступає носієм окресленої морально-етичної концепції, певного погляду на дійсність, вербально-оцінною моделлю якої виступають інформаційні журналістські жанри (розширена інформація, інтерв'ю-діалог, портретне, біографічне, лейтмотивне інтерв'ю), аналітичні види (рецензія, кореспонденція, огляд). Поняття «проблема автора» є ключовим для теорії літератури, оскільки без нього неможливе ні вивчення ідейно-художньої специфіки твору, ні аналіз мистецького тексту взагалі: вистав, кінофільмів, картин. Дотичність цієї наукової дефініції до розуміння специфіки театального мистецтва визнавав видатний реформатор сцени Лесь Курбас, зазначаючи, що природа авторського бачення вистави, психологічне її підґрунтя пов'язане в першу чергу зі світовідчуттям творця [9, с. 27].

Різні аспекти проблеми теорії автора досліджували відомі учені: М. Бахтін, В. Виноградов, Б. Корман, М. Кодак, В. Смілянська, А. Ткаченко, К. Фролова та ін. Наприклад, комунікативна концепція М.Бахтіна органічно є найближчою до розуміння специфіки театального мистецтва і спирається на ключові поняття: діалог, виконавець, ситуація спілкування. В усіх сферах людського спілкування, на думку М. Бахтіна, використовується мова у формі

висловлювань, які відтворюють як умови, так і цілі кожної такої сфери. Ці три моменти – тематичний зміст, стиль, композиційна будова – визначають специфіку даної сфери спілкування, яка створює свої, відносно сталі типи висловлювань, або первинні мовні моделі, на основі яких формуються і вторинні (більш складні жанри) [3, с. 38]. Саме жанр і жанрові різновиди, на думку дослідника, визначаються хронотопом, предметом, метою і ситуацією висловлювання [3, с. 378], що породжує позасуб'єктні форми вираження авторської свідомості в художньому тексті, які є актуальними для тексту публіцистичного.

Найбільш досконалу, на наш погляд, концепцію теорії автора створив відомий літературознавець, професор Іжевського університету Б.Корман, який зазначає, що автор безпосередньо не входить у текст: він завжди опосередкований – суб'єктними та позасуб'єктними формами вираження авторської свідомості [7, с. 2]. Виходячи із загальнофілософських позицій суб'єкта як суб'єкта, що виражає певну точку зору на світ, саме образ автора відповідно породжує жанр та рід твору, активно продукуючи позасуб'єктні (не пов'язані з суб'єктом мовлення – письменником, а в даному випадку – журналістом) форми вираження авторської свідомості – особливі жанрові утворення інформаційно-аналітичного змісту.

Для наукової характеристики проблеми у статті залучено матеріал всеукраїнських театральних часописів «Кіно – Театр», «Український театр», «Просценіум» (2004–2009рр.), в яких активно продукуються інформаційно-дедуктивний, міждисциплінарний, типологічний, герменевтичний. Для аналізу жанрів театральної публіцистики нами застосовуються методика відбору та класифікації категоріального апарату проблеми автора Б.Кормана, елементи театрознавчого аналізу.

Театральну критику доцільно характеризувати сьогодні як особливий семантичний концепт мистецької реальності, породжуваний двома самостійними типами словесності: художньої та масової комунікації. На наш погляд, продуктивним є виявлення її жанрових особливостей на матеріалі вищеозначених спеціалізованих видань, оскільки дефініції жанрології театральної публіцистики виступають активними позасуб'єктними формами вираження авторської свідомості.

В останні роки спостерігається «тенденція розширення меж генологічної проблематики до глобально-соціокультурних, інформаційно-комунікативних масштабів» [11, с. 170]. Це дозволяє розглядати жанр як форму художнього структурування і перетворення інформації, тип художнього та журналістського твору, основне поняття соціології мистецтва. Найбільш фактографічно точно, структуровано характеризують мистецьку дійсність на сторінках всеукраїнських театральних часописів «Кіно – Театр», «Український театр», «Просценіум» інформаційні жанри журналістики. Замітка (розширена інформація) посідає незначне місце у структурі цих друкованих видань, що пояснюється розташуванням матеріалів на останніх

сторінках, наприклад, у рубриці «Мистецька хроніка» у часописі «Кіно – Театр».

Прикметно, що замітка будується за класичними канонами «перевернутої піраміди», коли головний факт виноситься на початок, а другорядні розташовуються в залежності від ступеня їх значущості («Новий статус і нові прем'єри», «Приз за кращу режисуру», «Солодка Даруся» на сцені», «Ювілеї «Сузір'я», «Пам'яті про Голодомор присвячується»). Варто зазначити, що жанрова манера відзначається об'єктивністю подачі інформації з елементами аналітики. Це помітно об'єктивізує авторську манеру подачі матеріалу і демонструє активність позасуб'єктних образно-свідомісних форм: «Конкурс 2008 року засвідчив свій новий щабель розвитку, підвищив вимоги до професіоналізму учасників, спроможність НСТД України в умовах безгрошів'я вирішувати складні завдання у вихованні творчої молоді».

Професор Б.Корман визначає автора як первинного суб'єкта мовлення, який формує власну стильову манеру, що визначає поняття «журналістська майстерність». Варто відзначити, що автори названих інформаційних матеріалів демонструють скупість зображальних засобів, підкреслену логічність викладу матеріалу, декодуючи театральні поняття в жанр замітки (розширеної інформації). Як і в класичній журналістиці, театральні репортери вдаються до викладу головної думки в ліді, який на сторінках часопису «Кіно – Театр» можливо диференціювати як лід «одного елемента» [4, с. 140]: «2008 рік для Київської академічної майстерні театального мистецтва «Сузір'я» став знаменний двома датами, адже цього року виповнилося 20 років театру і 100 років будинку, в якому він розташований».

Жанр інтерв'ю на сторінках часописів «Просценіум» та «Український театр» активно реалізований у вербально-візуальній практиці емоційного впливу на інтелектуального адресата. За частотністю вживання він є найбільш розповсюджений у різних модифікаціях для відтворення сучасної театральної картини світу. Це визначається активністю авторської позиції журналіста (інтерв'юера) та носія інформації (інтерв'юованого). Героями театральних інтерв'ю постають відомі режисери, актори, драматурги, які формують сьогодні національний соціокультурний простір, творчі досягнення яких є класичними з точки зору художньої довершеності та гідними наслідування. Інтерв'ю органічно трактується сьогодні як об'єкт-суб'єктний комунікативний акт, «синкретичний варіант ментально-культурного простору» [12, с. 20].

Вектор інформативності матеріалу посилюється публіцистичністю викладу в жанровій модифікації інтерв'ю-замальовки, в якій присутні елементи інтерв'ю-діалогу. Цікаво й логічно вмотивовано це виявляється у матеріалах постійної рубрики «Критика» часопису «Просценіум», авторами якої є відомі театрознавці (що трапляється частіше) чи журналісти. Для матеріалів подібного типу характерне емоційно-оцінне бачення предмета зображення через інтерпретацію життєвої події відомої театральної

особистості, що підтверджує поняття про автора як суб'єкта, який висловлює певну точку зору на світ, причому залежно від модифікації жанрової форми фіксується її зміна. Високий ступінь інтелектуального наповнення матеріалу засвідчено емпіричністю авторської аргументації: «У виставі майже не звучать оригінальні пісні Едіт Піаф. Своїм успіхом вона завдячує іншій музиці, що написана і блискуче виконана в її дусі та в її характері. Саме в цьому і полягає основна родзинка вистави».

Рецензія посідає головне місце серед аналітичних жанрів журналістики, оскільки здійснює детальний аналіз театрального твору з метою встановлення його мистецтвознавчої й загальнолюдської цінності, формування у читача високих естетичних ідеалів. Притому автор повинен оцінити витвір театрального мистецтва як соціокультурне явище, застосовуючи аналітичний метод пізнання, який відповідно продукує манеру викладу думки. Індивідуальний авторський стиль Д. Малікової, полемічність думки, сфокусована у риторичних запитаннях та окликах, наявність образних деталей дієво відтворюють манеру публіцистичного мислення автора і демонструють варіативність позасуб'єктних форм вираження авторської свідомості: «Сценографія являє собою образ лісу, який виник з самої п'єси. Хіба не вгадав сценограф у цьому поєднанні побуту та метафори сутність всієї чеховської природи, коли за побутовими деталями ховається рухливе й витончене життя людини?»

У жанрі рецензії виявляється активність авторського монологу-тексту, синкретичність «потоків свідомості», що продукує дієвість суб'єктних форм вираження публіцистичної свідомості (метафоризація мислення, емоційно-образна інтерпретація театрального факту).

Медійний аспект театрального мистецтва на сторінках спеціалізованих українських часописів сьогодні представлений в активних позасуб'єктних формах вираження авторської свідомості, що виявляється в інформаційних (замітка, інтерв'ю-діалог, інтерв'ю-замальовка) та аналітичних (рецензія) журналістських жанрах, у стильових особливостях матеріалів. Формально-суб'єктна організація журнальної театральної критики характеризується метафоричністю образного бачення театрального буття, діалектичністю викладу матеріалу.

Список використаних джерел

1. Аристотель. Поетика / Аристотель. – К.: Мистецтво, 1967. – 136 с.
2. Бальме К. Вступ до театрознавства / Бальме Крістофер. – Л.: ВНТЛ-Класика, 2008. – 270 с.
3. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.
4. Доленко В. Голос Едіт Піаф / В. Доленко // Кіно – Театр. – 2009. – №1. – С. 7.

5. Ворошилов В.В. Журналистика. Учебник, 3 изд. / В.В. Ворошилов. – СПб.: Изд-во Михайлова В. А., 2001. – 446 с.
6. Клековкін О.Ю. Сакральний театр: Генеза. Форми. Поетика. (Структурно-типологічне дослідження): Монографія / О. Клековкін. – К.: КДІТМ ім. Карпенка-Карого, 2002. – 270 с.
7. Корман Б.О. Литературоведческие термины по проблеме автора. / Б.О. Корман. – Ижевск: Изд-во УдмГУ, 1974. – 32 с.
8. Kotte A. Theater der Region – Theater Europas. Kongress der Gesellschaft für Theaterwissenschaft / Kotte Andreas. – Basel, 1995. – 250 s.
9. Курбас Лесь. Філософія театру / Лесь Курбас. – К.: Основи, 2001. – 917 с.
10. Малікова Д. Вистава-привид / Д. Малікова // Укр.театр. – 2007. – №2. – С. 3.
11. Пелагеша Н. Україна у смислових війнах постмодернізму: трансформація національної ідентичності в умовах глобалізації / Н. Пелагеша.– К.: Нац. ін-т стратег. досл., 2008. – 288 с.
12. Пелипенко А. А., Яковенко И.Г. Культура как система: структурная морфология культуры. / А. А. Пелипенко, И. Г. Яковенко. – М.: Языки русской культуры, 1998. –371 с.

Annotation

The article deals with the subjective and extra-subjective forms of expression of the author's vision within informational and analytical genres of modern theatrical criticism exemplified by a philological model of the author theory by B. Korman.

In this respect interpretation of dramatic art in informational and analytical genres appears to journalists actual from the point of view of decoding the methods of stage expressiveness in the literature. They personify syncretism of the verbally visual paradigm in its structure. The author in a theatrical publicism is a bearer of the outlined mental and ethical conception, of a certain outlook to reality. Its verbal and evaluative models are the informative genres of journalism (the extended information, interview dialogue, portrait and leitmotif interview), analytical forms (review, correspondence, survey). In the review genre we observe the activity of authors text-monologue that produces effectiveness of subject expression forms of publicist consciousness (metaphorical thinking, informatively figurative interpretation of theatrical fact).

Formally subjective organization of the journal theatrical criticism is characterized by wide use of the figures of poetic syntax, by a dialectical exposition of material.

Key words: author image, subjective and extra-subjective forms of expression of the author's vision, genre, style.

«...ВСЬОГО 700 ПРАВОК»
(останнє авторське відредагування «Собору»).

Стаття 2

У статті розглядається специфіка відредагування тексту заголовкового образу роману Олеся Гончара "Собор" Через зіставлення текстів різних видань твору (1968, 1988, 1990 років) визначено функціональність і концептуальність внесена автором у процесі відредагування змін до характеристики обору (нових деталей, образів, реплік героїв, ситуаційних та мовленнєвих вставок), уточнень до вираження "істинності" душі твору, емоційно-сміслового потенціалу опозицій собор – влада, духовність – бездуховність.

Ключові слова: відредагування тексту, заголовковий образ, символ, підтекст, сакралізація, деталь, ситуація, опозиція собор – влада, духовність – бездуховність.

В статье рассматривается специфика "последней" редакции текста заглавного образа романа Олеся Гончара "Собор". В результате сопоставления текстов романа разных изданий (1968, 1988, 1990 годов) сделаны выводы о функциональности и концептуальности внесенных автором изменений в характеристику собора (новых деталей, образов, реплик героев, ситуационных и словесных вставок и т.п.), выражение "истинности" души произведения, эмоционально-смыслового потенциала оппозиций собор – власть, духовность – бездуховность.

Ключевые слова: отредактирование текста, заглавный образ, символ, собор, подтекст, сакралізація, деталь, ситуація, опозиція собор – власть, духовность – бездуховность.

4 березня 1988 року Олесь Гончар з приводу виходу 7 тому вибраного із "Собором" записав у "Щоденнику": "...після 20 років знову оживає, постає перед читачем "парусно-білий і чистий", як тоді..." [5, с. 182], маючи на увазі й образ собору. Як і більшість з письменників, О. Гончар, готуючи свої твори до перевидань, безперечно, вносив виправлення. Але цей роман, як і "Прапороносці", готуючи не лише до видання 1988 року, а й наступного, вичитував з особливим трепетом. Це засвідчено й записом у "Щоденнику" від 30.06.1990: "Вичитую для видавництва Академії "Собор". Переконаюся,

як багато прозрінь і передчуттів. Але набігає чимало й виправлень та доповнень, які тоді були просто неможливі, мабуть, це вичитую востаннє в житті. Враження, що прощаюсь із чимось молодим, дорогим, найдорожчим" [5, с. 302]. А через кілька днів, 3 липня 1990 року, він додасть: "Завершив остаточне редагування "Собору" для "Наукової думки". І радів, що при цьому "явлено було осяяння" (виділено в тексті – Н.З.) самого задуму твору" [5, с. 302]. Радів, що не "знівечив" його, не "вийняв з нього душу" [5, с. 341], як того вимагали в Політбюро ЦККПУ у 1968 році, а навпаки, поглибив розкриття її істинності. Це стосується передусім останнього – "остаточного" відредагування художньої реалізації в романі соціальних аспектів дійсності (проблем безправного становища мешканців села, мотиву свободи людини, характеристики керівництва середньої ланки з її скорельованістю на вищій схилячці влади, поглиблення сатиричного дискурсу викриття системи бюрократизму, кар'єризму тощо). Про відредагування репрезентації цих аспектів у романі Олеся Гончара "Собор" йшлося у попередній частині публікації⁴.

Оприявлення істинності "душі" твору Гончара, закодованої в його заголовковому образі – символі собору духовного начала у відредагованому варіанті набуло особливої виразності завдяки функціонально й концептуально навантаженим замінам, вставкам, вилученням, скорельваним на збагачення змісту й пафосу цього центрального образу. Осмислення специфіки творчого відредагування тексту собору в однойменному романі Олеся Гончара і є завданням цієї статті. Для його вирішення, як і в попередній, з метою порівняльного аналізу використано тексти першої публікації твору "Собор" на сторінках журналу "Вітчизна" 1968 року (№ 1), 7 тому 1988 року (Твори: У 7 т. – К.: Дніпро, 1988) та видання 2005 року (Вибрані твори: У 4 т. – Т. 1. – К.: Саккет Плюс), де, як зазначено в анотації, "Собор" "друкується в останній прижиттєвій редакції Олеся Гончара", тобто за заповітом письменника.

У нових редакціях "Собору" є, безперечно, чимало лексично-стилістичних правок, є й розгорнуті вставки. Скажімо, у сцені розмови Миколи Баглая з Ромцею Орлянченко про собор у фразі "похмура картина" [1, с. 54] замість означення "похмура" вжито "невтішна" [3, с. 69; 4, с. 326]⁵ – це дало змогу уникнути повтору. Нижче – констатуючу характеристику "непоганий" ("він таки непоганий світ" [2, с. 54]) змінено на аксіологічне "красен" ("він таки красен", цей світ [4, с. 326]), що увиразнює саме естетичне начало образу собору. Зміна, наприклад, займенникового означення "його" ("його загиджено, запущено..." [2, с. 47]) на оціночне "історичну споруду" [3, с. 57; 4, с. 315])⁶ акцентує не лише часовий вимір

⁴ Заверталюк Н.І. "...Всього 700 правок" (останнє авторське відредагування "Собору") // Таїни художнього тексту: Зб. наук. праць. – Вип. 16. – Дніпропетровськ: Пороги, 2013. – С. 221 – 228.

⁵ Тут і далі в цитатах підкреслено ключові слова відредагованого тексту.

⁶ Тут і далі у квадратних дужках послідовно зазначено позиції у СВЛ джерел цитованих текстів з різних видань твору О. Гончара.

собору, а й сфокусування в його образі вікової пам'яті українця, "заповітного голосу роду" [2, с. 40], що й відчув у підтексті роману того першого видання Є. Сверстюк. Продовження слів-обурення Шпачихи стосовно пропозиції Володьки Лободи зібрати підписи трудящих за будівництво базару на місці собору – "Так не буде ж цього..." [2, с. 49; 3, с. 50; 4, с. 317] безапеляційним "Нізащо не буде" [3, с. 50; 4, с. 317] відтінює експресивність вираження її внутрішньої реакції, акцентує її почуттєве сприйняття події. Подібних модифікацій у відредагованому тексті чимало.

В оновлених автором характеристиках собору у виданнях роману кінця 80 – початку 90-х років ХХ століття порівняно із журнальною публікацією (1968) поглиблено протиставлення минулого і сучасного, духовності й бездуховності, розвиток ідеї загрози індустріальної цивілізації людині, сакральності собору. Шляхи цього різноманітні. Вагомим є навіть вилучення просторової вказівки "на майдані". Наприклад, в описі: "З одного краю селища саго блищить, з другого – облуплений собор на майдані біліє" [2, с. 17] – у наступних редакціях було знято – саме просторовий образ "на майдані" [3, с. 6; 4, с. 266], таким чином автор підкреслив, що собор у межах всієї Зачіплянки, а не якоїсь її окремої частки, ширше – України. Вилучення цієї територіальної вказівки відповідало й наступним характеристикам собору і міста, що збережені у всіх редакціях твору ("Старовинний козацький собор"; "ятриво домен"; "німа музика його <...> гармонійно поєднаних бань", "Буре небо над містом, бурі дими..." [2, с. 17–18; 3, с. 6; 4, с. 266]), що структурують опозицію собор і сучасний індустріальний світ. У контексті цієї опозиції зароджується ідея руйнівництва й започатковано образ Миколи Баглая як захисника собору і природи, уособлення сили, що здатна протистояти руйнівникам світу, пам'яті культури та історії.

У такому зв'язку логічною є й кореляція наступного опису собору, де в активній позиції архітектурні й музичні образи релігійної семантики. Зокрема, вилучення побутової ознаки в описі стану Миколи Баглая "задер голову", що явно дисонувала з тональністю його зачарованості, відчуття ним гармонійно єдності собору зі світом краси і природи, його святості: "...ця анти ніч, вона мовби зачаклована видом собору, заслухана німої музики його округлих, гармонійно поєднаних бань, наростаючих ярусів, його співучих ліній <...> собор ще повен далекою музикою, гримить обвалом літургій, перелуною православними месами, піснеспівами..." [2, с. 18; 3, с. 6; 4, с. 266].

Акцентуючи світле начало в образі собору, О. Гончар у відредагованому до публікації в 1988 році тексті додав до характеристики Віруньки-кранівниці, її душевної єдності з "нічною поемою" природи пафосне означення світу, ввівши його до слів Миколи про "зорі галактик із глибин всесвіту", "таємничий радіомаяк... З якоїсь, може, надземної цивілізації" [3, с. 10–11; 4, с. 270]. При цьому не йдеться про собор безпосередньо. Але саме у зв'язку із ним, із цим зверненням до галактичних образів, у діалозі Віруньки і Миколи, що виникає ніби спонтанно

("– Вірунько, ну що тобі наш собор говорить? / – Отой облуплений? Не чула, щоб він говорив! / – А ти вслухайся. Не так вухами, як душею..." [2, с. 20; 3, с. 11; 4, с. 270]), актуалізується опозиція говорить / не говорить як заперечення байдужості у ставленні до собору.

Посилюючи смислове навантаження образу собору як уособлення духовності, Олесь Гончар у процесі "остаточного відредагування" прибирає з його характеристики узагальнюючу публіцистично пафосну тираду, зумовлену атеїстичним радикалізмом по відношенню до церкви, до віри за радянського часу ("Скільком голови дурманів чадом лампад, облудністю проповідей, наркотичними пахощами ладану з розмашистих попівських кадил..." [2, с. 24; 3, с. 18]). Це стало можливим у час, коли зник тоталітарний режим, що "не допускав вольностей" [5, с. 563]. Але в традиціях української класичної літератури (своїх попередників) О. Гончар залишає негативний, сатирично нюансований портрет попівства ("Пузаті попи ставали тут ще пузатішими, церковні старости, стрижені під горщик, намащені оливою, бряжчали горами мідяків на таріллі, злодіювали, наживалися на свічках" [2, с. 24; 3, с. 18; 4, с. 277]), протиставляючи його "старцям" і "калікам".

Захищаючи роман "Собор" О. Гончара від критиків на кшталт М. Шамоти, Є. Сверстюк⁷ наголошував, що письменник в образі собору зберіг його історичний зміст, що собор у романі постає втіленням "духу предків", "опори духу" для сучасників. "Олесь Гончар зробив, здається, першу в радянській літературі спробу осмислення їхньої ("храмів") "вічної німої музики й народної символіки" [8, с. 39], – зауважив він. Відштовхуючись від образу собору, художньо витвореного в романі Олесь Гончара, Є. Сверстюк привертав увагу й до тих соборів, "що незримо жевріють у глибинах народної свідомості" [8, с. 39], – до соборів віри в Бога "як релігії Вільних Людей", "Волі, Правди і Любови" [8, с. 40]⁸. Є. Сверстюк у своєму есеї не заявив про це безпосередньо. А опосередковано, через роздуми про козацькі собори, про їхні образи в поезії Т. Шевченка, І. Франка, П. Грабовського підвів до цієї думки. Він відчув і віру О. Гончара за первісним виданням роману "Собор". У наступних, відредагованих варіантах тексту "Собору" письменник був одвертішим, залишаючись вірним своїй ролі володаря слова.

За спогадами В. Д. Гончар, Олесь Гончар завжди шукав "точного слова". "Коли я знайду точне, до місця, слово, – говорив він, – то в мене таке відчуття, ніби я перебуваю в польоті. Треба бути ясномовним..." [7, с. 195]. Цієї ясномовності Олесь Гончар прагнув у зображенні собору, дійсності 60-х років, її людей і відшліфуванні тексту під час "остаточного редагування". Авторське світовідчуття продиктувало, наприклад, заміну в емоційно

⁷ Йдеться про есеї Є. Сверстюка "Собор у рихтованні". Написаний у 1968 р., того ж року він був надісланий до журналу "Вітчизна". Але рукопис було передано до КДБ. Він розповсюджувався самвидавом. У 1972 р. був "піднесений" до рангу "антирадянського". В Україні вперше надрукований у 1989 році.

⁸ У цитатах із тексту есея Є. Сверстюка збережено правопис джерела.

навантаженої картині польоту піднятих одним із героїв роману (Прапірником-прокатником) у небо голубів, які "то згаснуть", то "знову сріблясто затріпочуться, зблиснуть", порівняння "мов білі іскринки" [2, с. 29; 3, с. 27] на сакральне "мов янголи" [4, с. 285]. Таким чином образ голубів був переведений у площину традиційних християнських символів. Для О. Гончара, людини глибоко віруючої (що неодноразово наголошено в його щоденнику, починаючи від запису, зробленого 28.07.1944: "Я релігійний. Я вірю в бога..."), така інтерпретація цілком органічна. Голуб – християнська емблема Духу Святого. За "Євангелією від Іоана", Іоан Хреститель проголошує над Христом під час хрещення: "Бачив я Духа, що сховався, як голуб з неба, та зоставався на ньому" [Євангелія від св. Івана 1:32]). До такого прочитання образу голубів уже в перших виданнях роману спонукає образ "намальованого голуба з розкинутими крилами" поруч з портретом "небесного юнака святого в ясно-червоній одежі" у підкупольному просторі собору [2, с. 36], антитетичного образу живого голуба "темно-сизого, брудного", який "сидів на карнизі собору", як однієї із ознак "знеможеного, дотла спустошеного світу" [2, с. 36]. "Голуб намальований" в одній площині із голубами над собором – вони у сфері неба ("...у небі серед золотих зірок сяюче білів намальований голуб..." [2, с. 36]; "...вперто піднімаються голуби над собором, як наче і собор витягують за собою, круг за кругом тягнуть у небо разом з його банями і шпильями" [2, с. 29]). Ця виокреслена в першодруці художня система собор – голуб – небо як основа християнської інтерпретації образу собору зберігається в наступних виданнях, але вона в них увиразнюється за рахунок актуалізації категорії "небесність" через введення нових деталей. Для підтвердження суттєвості таких виправлень наведемо один із прикладів (можливо, й дещо зavelикий, але показовий для висвітлення своєрідності редагування О. Гончаром своїх текстів) – опис підкупольної частини собору: "Там вже не було ні пилюки, ні павутиння, там панувало світло небес. Густо-блакитне небо й по ньому золоті зірки! <...> стояла Єлька серед собору й дивилась туди, в глибіню найвищої з бань, де все ще зосталось, як було при перших майстрах. Та глибіню мовби втягувала, всю душу Єльчину втягувала, як вир. Очей не можна було відвести, парочно ставало, як стає, кажуть, людині над безоднею, в яку тебе щось невідступно штовхає... "Я опоганена, мене опоганили, я не смію, не маю тут права стояти!" – волало в ній каяття. І все ж у якомусь заціпенілому напівзабутті стояла серед цього захламленого храму, втопивши погляд у той блакитний вир підкупольної висоти... Ясним не загідженим тільки зоставсь отой острівець собору вгорі, чистотою та високістю навіював і на неї острах, чистоту спокути, відчуття провини й подмух якихось непевних надій... Ота краса, що вгорі, – чому вона їй раніше не відкрилась!" [3, с. 36–37]. Це першотекст.

Авторське відредагування наведеного вище першотексту стосується образу собору. Лише на початку характеристики останнього, даної через сприйняття Єльки, заміна фрази "уже не було" [3, с. 36] на "не видно було"

[3, с. 39; 4, с. 298] стосується стилю вислову. Наступна його кореляція в "остаточній редакції" поглиблює відчуття Єлькою своєї, за її уявленням, несумісності як грішниці із височинню під купольних бань собору. Це не тільки зняття повтору вказівки "втягувала" чи заміна побутово-легковажного "штовхає" на пафосно-метафоричне "поглинула". Передусім це введення нової концептуальної парадигми – "небесність", яка постає опорним вузлом сакралізації образу собору.

У перших виданнях твору (1968) в активній позиції в характеристиці простору собору був образ "неба" у розмаїтті кольорових відтінків: "небо" – "світло небес" – "густо-блакитне небо" [2, с. 36]. У виданні 1988 р. залишились – "світло небес", "густо-блакитне небо". Як і у першодруці, на них зорієнтовано образ "центрального купола" з намальованим на ньому голубом й "портретом якогось небесного юнака-святого" [3, с. 39], що може бути сприйнятий і як деталь інтер'єру, що контрастує до ознаки руїни – "облупленості" собору. Введення парадигми "небесність" в "остаточній" редакції роману активізує традиційно закладене в образі собору божественне начало, відкриває і його (собору) еллінський код як вісі, що єднає землю і людину з небом, а глибинніше – з Богом, що в попередніх редакціях прочитувалось підтекстово в історико-християнській візії образу собору, у сприйнятті персонажів-зачіплянців як місця "літургій", "православних мес", "жаги спокут"; собору, сповненого "каяття", "сповідями і сльозами", що має місце у всіх виданнях [2, с. 18; 3, с. 6; 4, с. 266]. У контексті такого тлумачення собору логічним є виокремлення й перенесення психологічної прикмети "страх".

У першій редакції в дискурсивному вимірі "підкупольної висоти" як "острівця собору вгорі", у зображенні якого домінують маркери "чистоти", "високості", "краси", психологічна матриця "навіював (*їдеться про собор – Н.З.*) і на неї страх" [2, с. 18] явно дисонує. До того ж, з'єднувальне "і" ("і на неї") передбачає наявність ще когось у такому стані, як Єлька, чого в тексті немає. Чуттєве "страх" суголосне з образом поруйнованого собору, де "пусткою, мишами смерділо", де людина почуває себе "над безоднею" (куди й перенесено це означення "страх") і відповідно психологічною матрицею "Очей не можна відвести, паморочно ставало, як стає, кажуть, людині над безоднею, де почуваєш і страх, і непереборне бажання сягнути..." [4, с. 298]. У цьому контексті активізується трагічний зміст і чуттєво-настрійового концепту "бажання сягнути", вмотивування дії героїні – її "воляння" ("Я опоганена..."), що природно переходить у новий, вставлений автором, текст до образу дівчини – спогаду про молитву матері: "Згадалось, як мати іноді ревно молилась: "Сило небесна, допоможи!..""), що завершується запитанням: "Чому це зараз тобі згадалось?.." [4, с. 298]. Таким чином забезпечується не лише органічність образу собору в площині небо – нечесність – голуб, а й актуалізація художньо-смыслового потенціалу викриття влади як носія бездуховності. Останнє й було, очевидно, основним завданням редагування тексту роману в цілому і тексту собору зокрема.

Вносячи корективи у первісний текст твору в процесі редагування Олесь Гончар поглибив викривальний пафос репрезентації влади як складової опозиції собор і влада, де собор – уособлення народної, національної пам'яті, української духовності, а влада – сили її руйнівництва, тиску на свободу. В "остаточній" редакції "Собору" письменник розкривав той зміст, що був прихований у підтексті роману, опублікованого в 60-х роках (що й був помічений критикою, яка в багатьох випадках обрала його об'єктом засудження), той, який відчув тоді, у 1968 році, Є. Сверстюк за образом собору – "пекучі питання сучасності" [8, с. 39]. Оцінюючи роман О. Гончара як "спробу реставрації справедливості, гласності, громадської думки" [8, с. 84], Є. Сверстюк у своєму есеї, за словами Л. Тарнашинської, трансформував "канон психологічного образу собору людських душ", витвореного О. Гончаром, "збуджуючи нову гаму сприйняття" – "собору у риштованні" [10, с. 440–441], розгорнув своє бачення "важливих суспільних проблем" [8, с. 84] соціуму, заторкнута письменником, але ще не розкритих на повну силу, – кар'єризму, хамства, браконьєрства, кризи духовного життя. Чи не ця реакція Є. Сверстюка на роман "Собор" скорелювала акценти авторського його відредагування?

Концептуальних уточнень зазнав при здійсненні змін у тексті роману виклад сюжетних колізій, дій, мовних партій, опри явлення авторського голосу в епізодах ставлення представників влади, передусім Володьки Лободи, до собору, що довершило початкову реалізацію її викриття. При цьому введення навіть однієї нової деталі увиразнює генезу образу. Як, наприклад, у сцені "засідання, де обмірковувалося майбутнє Зачіплянки", тобто підготовки її зовнішнього вигляду (який може зіпсувати облуплений собор) до святкування 300-річчя Переяславської ради. У першому зауваженні про атмосферу на цьому засіданні – "оскільки засідання було вузьке і тут можна було бути одвертим" [2, с. 46] – безбарвне "тут можна було бути..." у новій редакції конкретизується – "тут дозволялося бути одвертим" [3, с. 55; 4, с. 313]. Ключовий постулат "дозволялось" втілює ідею залежності, позбавлення свободи слова. Цей зміст увиразнюється і промовистою вставкою до наступної ситуації, де в центральній позиції між іншим кинуте запитання "господаря кабінету": "А чому йому (*собору* – *Н.І.*), власне, стояти?" [2, с. 46] – репліки-пропозиції Володьки Лободи: "Є вихід: взяти в риштовання" [2, с. 47], якою завершується неопосередковано розгорнутий роздум з приводу того, як можливо сприймати те запитання (як ні до чого не зобов'язуюче чи як настанову до дії) і наступної після неї фрази – виразу захоплення таким виходом ("Ти геній!" [2, с. 47]). При відредагуванні їх розділено вставкою, що надає тексту функції своєрідної мізансцени. Остання виділена не лише інтонаційно, а й графічно:

"– Є вихід: взяти в риштовання!

– А потім?

– А потім – хай стоїть. Головне одягти до свята.

Йому сказали:

– Ти геній" [3, с. 56; 4, с. 314].

Таким чином поглиблено зміст негативних рис у характеристиці "керівних гвинтиків" влади, зокрема – окомілювання, блюзнірства, бюрократизму, кар'єризму.

Якісної зміни зазнали екологічні маркери в розділах, де безпосередньо йдеться про реакцію зачіплянців на зникнення з собору пам'ятної таблиці. Так, у вислові з цього приводу Віруньки в кабінеті Лободи замість констатації факту ("То беззаконня ж, інакше не назвеш!" [2, с. 70]) з'являється чітка оцінка події завдяки використанню вказівного "вчинено": "Вчинено беззаконня...", що доповнюється й безпосереднім обвинуваченням, адресованим конкретній особі: "Для кого тоді ти на культурі сидиш?" [4, с. 354]. Це уточнення було зроблене саме в "остаточній редакції". Воно органічне в контексті з наступним, наявним у попередніх редакціях зауваженням стосовно побаченої Вірунькою за сейфом у кабінеті Лободи таблиці і сформульованої на початку розділу (восьмого) ідеї – "Вкрадено таблицю з собору!" [2, с. 67; 3, с. 94; 4, с. 350].

Неодноразово О. Гончар вдається до трансформації образів, ситуацій, мовленнєвих партій персонажів під час редагування тексту 90-го розділу роману, відшліфовуючи зображення поведінки зачіплянців у ситуаціях їхнього ставлення до зникнення з собору пам'ятної таблиці. Так, слова Федора-прокатника: "– Наче й не що, а наче в душу тобі наплювали, – сказав Федір-прокатник. / – Ну зловив би тих злодіюк..." [3, с. 100; 4, с. 355] – що більш суголосні із заявленою до них (цих слів) характеристикою ("багато було злих"): "Зачіплянку цього дня ніби гедзі покусали: багато було злих" [2, с. 71; 3, с. 100; 4, с. 355], як своєрідною її ілюстрацією.

Уведення до епізоду появи кочівної бригади реставраторів, "що ставила свого часу оце риштовання", чию "роботу Зачіплянка інакше й не називала, як халтурою" [2, с. 71; 3, с. 100; 4, с. 355], вставки-зауваження: "І ось знову з'явилися, зачули поживу" [2, с. 71; 3, с. 100; 4, с. 355] – асоціативно репрезентує її (бригади) образ на систему суспільства. Наступна вставка – антитетична до портрета горе-реставраторів оповідь про будівників собору і його будівництво: "Дано знак, ударили в тулумбаси, скликаючи раду козацьку (відомо, що на раду навіть у Січі козаки йшли без зброї, покладаючись лише на силу розуму)" [3, с. 102; 4, с. 357]. У ній підкреслено моральну сутність людини, налаштованої на творчість.

Трансформації зазнав і опис реакції Шпачихи на дійства Лободи, зокрема її поведінки в колі "обурених вчиненням проти собору". Заміна її монологічного виступу ("– Сама бігатиму по дворах, сама від вас підписи збиратиму під цю анонімку! – кричала, звертаючись до зачіплянців" [2, с. 73]) на авторський переказ її прямої мови, що переростає в авторську характеристику жінки ("Сама, мовляв, бігатиме по дворах, сама підписи збиратиме під цю анонімку. Не станемо докладно цитувати Шпачиху, не всі її вислови піддаються цензурі, але в анналах зачіплянської історії крилаті Шпачишині вислови, безперечно, залишаться; не раз буде загадано, як

бурхливо реагувала вона, як погрожувала лягти на порозі собору і – "тільки через мій труп"), їх доповнення аксіологічним визначенням "не впізнати її було" [3, с. 103; 4, с. 358] надають образу жінки нової експресії, виокреслюють його як уособлення народного характеру. А новий варіант вкладених в уста Шпачихи слів "А тепер на руїну? Пам'ять козацьку на канцур'я рознести?" [3, с. 104; 4, с. 359] замість "Той мурує, той руйнує, як Шевченко писав!" [2, с. 73] – з отим, хай і давнім, маловідомим сучасникові "канцур'я" (дрантя), безпосередньо спрямовує вістря викриття на руйначів. Органічною з розвитком останнього імперативу в 9-му розділі роману "Собор" Олеся Гончара є й модифікація тексту роздумів Миколи Баглая про собор, його долю.

Використання автором у характеристиці собору у виданнях 80-90-х років ХХ століття епітета – "був ніби в безнадійному забутті" [3, с. 104; 4, с. 359] замість "був ніби в забутті" [2, с. 79] – укрупнює репрезентацію занедбаності храму. Винуватцям такого стану собору, що оприявнюється в словах Миколи Баглая, протиставлено образ творців, маркерами якого є концепти "труд людський", "дивовижне", "козацьке бароко", що актуалізує опозицію браконьєрство / творчість і спрямовує на новий узагальнюючий образ – явище – "вандалізм" (у первісному варіанті: "...не одного тебе обрую те, що рука невігласа зважується посягати на мистецьке творіння. – І взагалі звідки ця психологія браконьєрства" [2, с. 73]); в оновленому форматі – "не одного тебе обурює, що рука невігласа зважується посягати на труд людський, на це дивовижне творіння козацького бароко... Сучасний вандалізм – звідки він, звідки ця психологія браконьєрства?" [3, с. 104; 4, с. 359]. Для уточнення діагнозу вандалізму ("сірий-сірий герострат, браконьєр, пігмей із бульдозером чи вибухівкою" [2, с. 73]) в "остаточному" варіанті цього сатиричного портрета вилучається неодноразово вже згадуване означення "браконьєр" і додається афористично виражена прикмета герострата – "затятий у своїй дрімучості" ("сірий-сірий герострат, затятий у своїй дрімучості, підступає пігмей із бульдозером чи вибухівкою" [4, с. 359]). Відзначені в ньому зміни відкрили ту внутрішню сутність клану керівництва, що була тонко прихована в його підтексті. Її відчув В. Симоненко й у своїй статті-рецензії, що була опублікована в газеті "Индустриальное Запорожье" 21 лютого 1968 року назвав її "духовной нечистоплотностью" [9, с. 79]. Можливо, таке її сприйняття поетом і "підштовхнуло" Олеся Гончара через 20 років до повтору означення "вандалізм" у вираженні "духу руйнувань" уже в словах епізодичного персонажа – молодого архітектора, але носія ідеї краси як творчості й збереження собору ("Хай тоді" *(мається на увазі час тотального винищення культових споруд у 30-х роках ХХ ст. у радянській державі – Н.З.)* по неуцтву віддали себе у владу духу руйнування..." [2, с. 89] – "Хай тоді з неуцтва ставали знаряддям вандалізму, сліпо віддавалися духові руйнувань" [4, с. 386]).

У художній репрезентації тих, хто "віддався духові руйнувань", О. Гончар в "остаточній" редакції завершального розділу роману "Собор" з метою збагачення викривального пафосу вводить низку нових образів. Зокрема, до слів вихваляння одного із епізодичних персонажів (п'яного верхолаза, який пристав до "нічних хуліганів") – "Все бачу... Де крадуть... Де юшки браконьери їдять" [2, с. 165] – додано деталі своєрідної розшифровки – конкретизації "діянь" тих, хто при владі: "Все бачу... Де начальство бенкетує на дачах... Де прокурори харабі беруть та юшку з браконьєрами варять... Все відкрито мені..." [4, с. 511] – ось так розширено діапазон об'єктів викриття й уточнюється через побутові реалії характеристика "важелів тоталітаризму" [6, с. 22]. Саме останнє й зумовило визначення зображеної О. Гончаром провладної системи в одній із перших рецензій на відроджений у 1968 р. роман "Собор", як прообразу "адміністративно-чиновницької мафії сталінського кшталту" [1, с. 44].

В останньому розділі роману "Собор", згаданого і наступних видань, у новому контексті постає й концептуально насичений афоризм – настанова молоді, вкладений у вуста одного з героїв із відповідною біографією – вчителя Хоми Романовича, який за собор "свого часу на Магадані побував <...>, мав звичай аж надто запально історію храму переповідати учням" [2, с. 72; 3, с. 101; 4, с. 356]. Спершу його слова: "– Собори душ своїх бережіть... Собори душ!.." [2, с. 112; 3, с. 172; 4, с. 423], зверненні до Миколи і Єльки, сповнених коханням один до одного. Але сказані вони біля собору. Така просторова аура переводить їх зміст, як і образи Миколи і Єльки, у сферу майбутнього відродження моральності й ролі людини в цьому процесі. У наступному драматичному епізоді осквернення собору: "здичавілими пришельцями" і поранення Миколи в "остаточно" відредагованому тексті прозаїк повторив слова вчителя, але вже у форматі від супротивного: "<...> вчитель Хома Романович кинув у бік затриманих: "Оце ті, що без соборів у душі... А він, як той біблейський юнак, що вигнав сквернителів з храму" [4, с. 516]. Виокреслена антитеза "сквернителів" і "біблейського юнака" актуалізує зміст метафори собору як єдності духовності людини із пам'яттю національної і християнської культури.

Виокремлені в цій статті приклади трансформації тексту собору, як й однойменного роману загалом, завершеної, за словами письменника, на початку липня 1990 року [5, с. 302], звичайно, не охоплюють усього огрому його "власноручної правки" центрального образу-символу. Але їх аналіз дає підстави зробити висновок, що увага Олеся Гончара в процесі відредагування матриці собору була підпорядкована завданню поглиблення концептуального дискурсу заголовкового образу. Ними засвідчено, що внесені під час "остаточного" відредагування нові характеристичні деталі, образи, репліки героїв, аксіологічні вставки актуалізують вияв сакрального змісту образу собору, поглиблюють розкриття "істинної" сутності емоційно-смыслового потенціалу виокреслених у романі опозицій собор – влада, духовність – бездуховність, активізують їх функціональність у викритті "рафінованої

безсердечності й бездуховності важелів тоталітаризму" [6, с. 22], чого й прагнув письменник.

Список використаних джерел

1. Вєрвєс Г.Д. Роман-застереження "Собор" // Слово і Час. – 1990. – № 4. – С. 38–44.
2. Гончар Олесь. Собор // Вітчизна. – 1968. – № 1. – С. 17–169.
3. Гончар Олесь. Собор // Гончар Олесь. Твори: У 7 т. – Т.7: Собор. Твоя зоря. – К.: Дніпро, 1988. – С. 5–271.
4. Гончар Олесь. Собор // Гончар Олесь. Вибрані твори: У 4 т. – Т.1: Тронка. Собор. – К.: Сакцент плюс, 2005. – С. 265–519.
5. Гончар Олесь. Щоденники: У 3 т.– К.: Веселка, 2004. – Т.3: 1984 – 1995. – 606 с.
6. Гончар Олесь: "Література – це античас": інтерв'ю для німецьких читачів вела перекладач і співробітник журналу "Nenes Deutschghland" Тетяна Кучевська // Слово і Час. – 1997. – № 9. – С. 21–26.
7. Гончар В. "Я повен любові..." (Спомини про Олеся Гончара) / В. Гончар. – К.: Сакцент плюс, 2008. – 448 с.
8. Сверстюк Є. Собор у риштованні // Сверстюк Є. На святі надій. Вибране. – К.: Наша віра, 1999. – С. 35–95.
9. Симоненко В. Рецензія на роман Олеся Гончара "Собор" // Тернистим шляхом до храму: Олесь Гончар в суспільно-політичному житті України 60 – 80-х рр. ХХ ст. Збірник документів і матеріалів / Упор.Т.Т. Тронько, О.Г. Бажан, Ю.З. Данилюк. – К.: Рідний край, 1999. – С. 79–81.
10. Тарнашинська Л. Сюжет доби: Дискурс шістдесятництва в українській літературі ХХ століття / Л. Тарнашинська. – К.: Академперіодика, 2013. – 678 с.

Annotation

The article deals with the forms of transformation of the text title image of the castle in the "final" edition of Oles Honchar's novel "The Castle". The characteristics of functionality and conceptuality of the author's changes of the castle depiction in the "final" edition of the text (new details, images, characters' replicas, situational and speaking inserts, felling and moody concepts) made to express the "true spirit" of the novel are investigated on the base of the results of the comparison of the edited variants of "The Castle"(1988, 1990) with its original format. The importance of the correlation of the image constructs of the castle and the human spiritual world, emotional and sense potential of the oppositions the castle – the authority, spirituality – spiritlessness is noticed. It is researched that the character of the "final editing" depends on the author's intention to release the sense of the castle image hidden in the subtext of the first edition of "The Castle"

(1968) and to confirm the accuracy of the reception of the text by the progressive critics of the XX century 60th.

Keywords: transformation of text, "final editing", title image, the castle, symbol, sacralization, detail, situation, memory of the culture, oppositions the castle – the authority, spirituality – spiritlessness is noticed.

УДК 821. 161. 2 – 14. 09

І.Б. Кир'янчук (м. Рівне)

ГЕНІЙ ДОЛІ В ЛЮДСЬКОМУ ЖИТТІ, ЯКИЙ СПРИЧИНЯЄ РОЗУМІННЯ ВСЕЛЕНСЬКИХ ІСТИН У КОНТЕКСТІ ЗБІРКИ МИХАЙЛА ОРЕСТА «ГІСТЬ І ГОСПОДА»

У статті висвітлено ставлення Михайла Ореста до людської долі, котра постає в його поезії як терен, на якому відбувається протистояння добра і зла. При цьому увага концентрується на розгляді роздумів ліричного героя про час і простір, фрагментів його спогадів про рідну землю, вираженні його переживань (суму), думок про минуле й майбутнє, філософського осмислення поетом природи людської душі та природи людського буття, які чітко взаємопов'язані у процесі історичного розвитку і є ключовими в контексті філософії Михайла Ореста.

Ключові слова: ліричний герой, старість, буттєве осмислення, думка, доля, автор, істина, світ, об'єкти надприроди, закон, правда, часові рамки, рідна земля, душа, творча уява, добро, зло, історія, гріх, святість.

В статтє изложено результаты исследования отношения Михаила Ореста к человеческой судьбе, которая предстает в его поэзии как попроще, на котором происходит противостояние добра и зла, его размышления о времени и пространстве, изложенных в поэзии воспоминаний поэта о родной земле, его печали и в то же время о его философском осмыслении природы человеческой души и природы человеческого бытия, которые взаимодействуют в процессе исторического развития и являются ключевыми в контексте философии Михаила Ореста.

Ключевые слова: лирический герой, старость, бытийное осмысление, мысль, судьба, автор, истина, мир, объекты сверхприроды, закон, правда, временные рамки, родная земля, душа, творческое воображение, добро, зло, история, грех, святость.

Михайло Орест, віднайшовши чимало шляхів осягнення істини, формує уявлення про долю як про чинник існування людської історії. І все ж, як стверджує автор, частка долі залежить від свідомого вибору людини. Проте, зрештою, побутують і певні інші фактори, що впливають на розгортання життєвого шляху. Доля людини – бути на теренах боротьби добра і зла, утверджуючи собою чітке відображення реалій власної дійсності. Хто народився, той проходить шлях, який завершується у дверях безсмертя. Відповідно, Орест намагається вказати людині стежку до істинної радості, яка постає в добрі. Зло можливо подолати, якщо людина схоче підкоритися благому чину. Проте, як засвідчує історія, найчастіше людство чинить протилежний акт, який веде до самознищення гріховний земний світ. Природа, на думку автора, постає тим рубіконом, за яким знаходиться тимчасовий затишок, що здатний відокремити єство людини від пекельного єства реальності. Душа хоче спокою, а натомість приймає гріх. Вона хоче порятунку, а натомість веде й інші душі до безіменної прірви. Доля твориться людськими думками, які, знайшовши свій шлях у бутті, починають затверджувати епоху як шлях до прогресу або до регресу пізнання. Цей філософський зміст вкладено в низку віршів М. Ореста.

Більшість науковців, які досліджували творчість Михайла Ореста, визначали його долю як найвиразніший чинник формування його своєрідного творчого світу, сповненого різноманітною гамою почуттів, які закріплюють земний сум та вічну радість. Михайло Слабошпицький [33] співчуває випробуванням, які пережив поет в ув'язненні. Соломія Павличко [31] акцентує увагу на тому, що Орест мріяв, аби після смерті його назвали гордим іменням «поета лісу». Ігор Костецький [26; 27] та Іван Кошелівець [28] відкривають істинне обличчя людської природи поета, яка палала прагненням до утвердження вагомих естетично-філософських сутностей. У будь-якому разі, поет, який формує вічне, стає думкою, котра народжує епоху. Ліричну спадщину Михайла Ореста, втілену в п'яти довершених книгах, досліджували Святослав Гординський [11; 12], Володимир Державин [16; 17], Ярослав Славутич [34], Ісає Заславський [18; 19], Ольга Глазкова [10], Павло Боголюб [4], Ольга Бросаліна [5; 6], Ігор Качуровський [21], Павло Ротач [32], Микола Ільницький [20], Олександр Астаф'єв [1], Наталія Кирієнко [22; 23; 24] та ін. Потрібно також віддати належне вітчизняним та зарубіжним науковцям ХХ-ХХІ століття, які внесли чималу лепту в розуміння лірики як такої. Серед них відзначимо Елеонору Соловей [36], Клавдію Фролову [37], Валерію Смілянську [35], Лідію Гінзбург [9], Юрія Коваліва [25], Юрія Лотмана [29], Михайла Бахтіна [2; 3], Валерія Халізева [38], Мартіна Гайдегера [7; 8], Ганса-Георга Гадамера [13; 14; 15].

Одна із тем, яка хвилює М. Ореста, – це тема старості, що розгортається на опозиції старість – молодість. У поезії «Як перейти поріг непереступний...» автор розгортає мотив приходу старості. За його інтерпретацією, у кожній людини старість асоціюється з погасанням; їй видається, що на схилі літ організм не живе, а просто існує, наче за

статистичною шкалою, але організм старіє, а душа відчуває свій вік по-іншому. Автор щиро зацікавлений тим, як можна відновити свою молодість? Як зробити так, щоб старість зникла зі зморшкуватого обличчя? Чи взагалі можливо відбутися людиною без маски свого віку («Як перейти поріг непереступний,/ Нерозімкнений розірвати круг» [30, с. 156]). Ліричному героєві хочеться відчути себе знову енергійним, молодим, завзятим, замріяним, окриленим, адже лише на старості багато людей розуміють, які вони помилки вчинили у своїй молодості («Впустити в мислі пошум життєлюбний/ І звуки свіжі в запустілий слух?» [30, с. 156]). Ліричний герой вірша роздвоюється: виявляється, у ньому є старість (як дійсний стан) та щось таке, яке старості не сприймає (як стан почуттєвий). Герой упевнений, що в його душі живе юність. Тому йому важко сприйняти приход постаріння («Хтось глибший є в мені, що він носити/ Не хоче нуд постарілого Я» [30, с. 156]). Герой усвідомлює, що в нього є не одне обличчя – їх багато. Звертаючись до всього світу, просить, аби йому було дано оновлені, заслужені протягом життя лиця. Вони показують його справжній вік («Розкрий мої нові обличчя, світе!/ Повинна мати їх душа моя!..» [30, с. 156]). Проте він розуміє, що його прохання не буде задоволено («Німуєш, владарю» [30, с. 157]). Щоб втратити обриси постаріння, змінитися та виглядати так, як потрібно, варто просто жити до свого останнього дня. І лише після смерті можна скинути старечу маску й отримати своє істинне обличчя («...іти/ Найкраще до великої онови/ Тропою гіркості і тяготи» [30, с. 157]). Світ не хоче та й не може змінити свою головну особливість: усякий живий організм старіє. Такий закон природи («На в'янь мою і втому розсипати/ Не хочеш ти дарунків і окрас» [30, с. 157]). Герой вірша констатує, що старість перетнула поріг його тіла і він не може нічого змінити («(На раз один мені далися шати,/ Вони поблякли: їх минувся час)» [30, с. 157]). Світ, даючи людині старість, доводить її скінченність та готує до зустрічі з вічністю. Ліричний герой, поранений недолугим життям, вірить, що його вічність буде проходити у сьайві («Готуєш ти мене, тепер сліпого,/ Піднятися в буття світліший ряд» [30, с. 157]).

У поезії «Є мислі ароматні, наче квіти...» поет виокреслює картину буття, осмислюючи її, передусім, філософськи, відкриваючи для себе, що всі речі у світі є схожими за своєю первинною природою, тобто все в житті взаємопов'язане та перегукується одне з одним. За переконанням Ореста, усі буттєві явища походять від однієї дійсності, а думки чимось нагадують дивовижні запахи: варто лише відчути їх у своїй свідомості й стає зрозумілим, що вони походять не зі світу земного. Вони є думками, даними людству для життя за законами долі («Є мислі ароматні, наче квіти, – /І аромати є ментальні: дно/ Ума, до них уважного, розкрити/ Їм з ласки влади вищої дано» [30, с. 158]). Тобто, потрібно прагнути до усвідомлення істини власним людським розумом – і тоді почнеться процес пізнання світу та самопізнання. Вища влада є противником людських тягарів, які висять на їхніх плечах протягом життя («І в прірвах чути голоси, відзовні /Скорботам

нашим» [30, с. 158]). У поезії М. Ореста актуалізовано думку, що кожна людина здатна побачити хоч дешицю істини, відштовхнувшись від життєвих речей, які походять від одного замислу. Усе є схожим, тому не суперечить одне одному, а навпаки, доповнює («Істини зерно/ Через подібність бачимо назовні» [30, с. 158]). Світ складається зі схожості, тому що походить від одного першоджерела. Навіть людські думки, трансформовані в різні світоглядні течії, можна порівняти з природними масивами («Сестрою горам є височина/ Шляхетних задумів» [30, с. 158]). Та й слова, хоч і різні за значенням, та володіють силою чогось нерозривно цілого («...і однокровні/ Є дальня мрія, мрійна далина» [30, с. 158]). Весна – як символ буяння світу – також постає єдиною. Такою ж, як і почуття, які вона викликає і які розквітають на її теренах («І, приголублена в однім просторі,/ Лугів і почувань цвіте весна» [30, с. 158]). Весь світ, хоч і має певні ґрунтовні відмінні ознаки, в інтерпретації М. Ореста постає як абсолютно буттєво однотипний.

З тих же філософських позицій підходить поет до трактування концепції людства. У нього людство постає однією нероздільною сім'єю, що править видимим земним світом («Ми, люди, живемо серед родини» [30, с. 158]). Усе, що існує, самоутверджується, доводячи, що реальне життя побудоване на єдності. Усе походить від однієї правди («І небо, далеч, легіт, шепти віт/ Говорять чуйному: Буття – єдине» [30, с. 158]).

У вірші «Свідки» автор сакралізує образ дерев, порівнюючи їх з ангелами. Він наділяє дерева надзвичайними якостями, властивими об'єктам надприроди. Тобто, в авторському контексті, дерева – це не матерія, а те, що постає над нею. У характеристиці Ореста дерева – вічні свідки людства. Персоніфікуючи образи дерев, поет надає їм незвичайної сили. Вони звідусіль слідкують за перебігом історії («О нерозважносте, збагни дерева:/ На тебе дивляться вони, дерева» [30, с. 161]). Вони є творінням надлюдського світу, і людина повинна з глибокою повагою до них ставитися; вони мають приховану владу в реальному світі («Ми вдень сліпі, при світлі непомітні/ Незнаного Судді сини: дерева» [30, с. 161]). Усе, що відбувається у світі людей, є доступним для тлумачення деревами. Вони можуть проникати повсюдно («Вони зглибили нашу мову й мислі,/ Зглибили наші чин і сни дерева» [30, с. 162]). Вони усвідомлюють, яке лихо чинять люди. Проте як дерева (янголи) себе поведуть, коли світу не стане та людство буде судиме за законами правди («І, як настане Суд, чи слово змовлять,/ Щоб захистити нас, вони – дерева?» [30, с. 162])? Це питання залишається відкритим.

У поетичному творі «В словах, що віє з них блаженна прянь...» М. Орест висловлює свої бажання. Бажання, як усталилось, ведуть людину до майбуття, але Орест осмислює у зв'язку з ними реалії минулого часу. Він хоче жити в минувшині, яка перейде в прийдешність. Він сподівається, що його творче перо врятує його від роздумів про нездійсненність мрії («В словах, що віє з них блаженна прянь,/ Я закріплю міру всіх бажань» [30, с. 162]). Головна його мета – це спроба віднайти сенс свого існування в

часі, що вже минув. Він хоче відчутти колишню радість, яка тішила на обширах рідної землі («Вчуватися в тайнопис краєвиду/ Знайомого і там шукати сліду/ Колишніх захватів» [30, с. 162]). Він, увійшовши до потоку радісних думок, намагається викинути із своєї пам'яті фрагменти жахливої бувальщини («Забути бран Проклятих літ і невігойність ран» [30, с. 162]). Автор приховує під каскадом розмислів основну думку, свою мрію – опинитися вдома («І те, що в мові смертних зветься пізно,/ І яд його скучний... Моя отчизно!» [30, с. 162]).

У вірші «Потік беззвучності і морок космогрудий!» сюжет вибудовується на опозиції надія та буттєва темрява. Варто зазначити, що людина пов'язана з майбуттям цілим великим і нерозривним вузлом сподівань. Безперечно, кожен у світі прагне кращого життя та тягнеться до нього. А якщо увесь буттєвий процес сповнений жахиття? Що ж тоді? У такому випадку центральне місце в почуттях посідає надія. Поки вона жевріє, людина не втрачає віри в завтрашній день. Ліричний герой вірша «Потік беззвучності і морок космогрудий!» потрапив у вихор темряви, яка спонукала його до рішучих роздумів про реалії життя. Здається йому, що темінь всюдисуща і прагне забрати його душу у свій смертельний полон («Потік беззвучності і морок космогрудий! / З тісноти чорної нема доріг нікуди» [30, с. 163]). Стан абсолютної безпросвітності підкреслено почуттями, які загострилися і є виразом лише подихів прірви («Бездонністю проваль і насувом узбіч/ Мій дух ослаблений глуха ясирить ніч» [30, с. 163]). Його заперечення в словах героя про надію, що веде на зустріч з новим днем. Вона сама вистраждана, проте не покидає порогу його свідомості, живе поруч із ним («Все винесе моя надія.../ Безсонням мучена, стоїть і жде вона» [30, с. 163]). Підтекстово виникають запитання: що ж станеться тоді, коли надія виявиться марною? Що трапиться, якщо стане зрозуміло, що їй немає більше сенсу перебувати в почуттях ліричного героя («А що, коли її жадні побачать очі/ По випробі гіркій хмар смуги неохочі» [30, с. 163]). Як поведеться вона, коли буде достеменно відомо, що день ніколи не зміниться і в ньому завжди в епіцентрі залишиться темрява («І небо аспідне, і млисто-сизу муть:/ Сподіваного дня єдино дану суть?...» [30, с. 163])? Мінорність цього почуття посилюється образом вітру як символу недобрих вістей, що засвідчує панування чорної гами життя у світі («...Бездомний вітер б'є в вікно. Суворий данник/ Недобрих, владних воль, світає чужо ранок» [30, с. 163]). Тобто, день постає з чогось, зазвичай йому не властивого та нерідного ліричному героєві твору. Усе навколо опиняється за фатальними ґратами омертвіння, що йде звідусіль та надиктовує долі свої умови виживання («Сад не прокинувся, поблідлі пелюстки/ Покірним саваном укрили травники» [30, с. 163]).

У поезії «Я і мій спомин – ми додому лине...» автор актуалізує вислів ностальгічних почуттів, які стосуються його рідної землі. Ностальгія – це почуття, що походить з минулого, переходячи своїми гранями в теперішній час. Як відомо, минуле Михайла Ореста проходило на українській землі, а

дійсність 1948 року (час написання вірша) відбувалася в Німеччині. Поет переносився думкою крізь роки, пригадуючи вершинну суть своєї Батьківщини. Почуття ліричного героя вірша абсолютно ідентичні авторським. М. Орест, перетворивши спогади на машину часу, вертається у свою бувальщину («Я і мій спомин – ми додому лине...» [30, с. 164]). Перед ліричним героєм, у його пам'яті постає картина неповторних краєвидів батьківського краю. Вони окрилюють творчу уяву («Поляна стелиться: злотистий пас/ Піску помежи насувом гостинним Дібровних зеленокупчастих мас...» [30, с. 164]). Вірш «Я і мій спомин – ми додому лине...» глибинно перегукується за своїм змістом із першим віршем зі збірки «Луни літ» – «Я до тебе вернувся, отчизно моя...». І в першому, і в другому виражено надбуттєвий потяг до зустрічі з рідним краєм; в обох простежується відчуття аромату полину, що протинає віки; спільним є й репрезентація усвідомлення гіркої правди: лише смерть призведе до єднання з Україною. Лише вона здатна повернути сина в дім батька («Ти, може, смерте, поєднаєш нас!» [30, с.164]). У творчій свідомості автора вірша «Я і мій спомин...» виникають образи рослин, які запам'яталися ще з молодих років. По суті, вони постають провідниками в минуле («За попелястим я тужу полином,/ Що запахом пойняв простір і час,/ За свідком юні, нев'янущим цмином» [30, с. 164]).

У поезії «Доля творена» тема людської долі розгортається на опозиції абсолютно відмінних буттєвих станів: добра і зла. Доля постає у трьох часових вимірах: минулого, сучасного та майбутнього. Вони мають різну форму та обрамлення, перетинаються, проте йдуть своїм неповторимим шляхом. Доля має свої закони, які не завжди розуміють люди. Поет це усвідомлює й поетично реалізує цю тезу («Немов чітка повторність приказок/ В устах людей, в душі не раз у мене» [30, с. 166]). У його інтерпретації в цьому вірші концепція долі має свою чітку законодавчу базу, що походить і від людства, і від чогось вищого., адже навіть душа здатна відчувати істинність своєї природи. Доля складається з днів, які людина проживає. Вона існує, перебуваючи десь посеред історичного буття, проте її дуже складно виявити («Вклиняючись між будне і щоденне,/ Чуття незнаного лунає крок./ Його не розгадаю я» [30, с. 166]). І як у попередніх віршах, автор наголошує, що доля не може привести його до рідних просторів, і йому здається, що вона в ньому самому відгукується хрипким голосом поразки. Він хоче змінити свою долю, хоча розуміє, що у нього влади нема («Проте/ Не знаком він, що, молод і безхмарен,/ Мене до рідних міст і рідних царин/ День, лицар переможний, приведе» [30, с. 166]). Його доля сповнена темряви, крізь яку лише час від часу проблискує легке світло («Він, крок – похмурий» [30, с. 166]). Автор (який водночас є і ліричним героєм твору, адже пише про власні переживання) акцентує думку, що його доля схожа на темні спогади з минулого. Вона жахає своєю невідворотністю, видається, що її хід плине всупереч бажанню людини. Образ долі постає символом нерадісності («Може, то вампір/ Заглухлих спогадів про чорні роки/ В свідомість б'ється тупо і жорстоко?...» [30, с. 166]), що увиразнюється уявними найстрашнішими

кадрами з життєпису («Кати, тортури, жах ночей, ясир...» [30, с. 166]). Проте автор усвідомлює, що його мучинецький шлях належить минулому часу («Ні, давні муки вигасли давно» [30, с. 166]). Він бачить перед собою шлях у майбуття, як набагато перспективніший. Серце не бажає бути раненим спогадами («Неси́ла їм відгомони тривожні/ Розкочувати у душі, спроможній/ Майбутнього відчутти знамено» [30, с. 166]).

Автора вірша «Доля творена» цікавить питання, з чого ж складається доля людини? Він доходить висновку, що вона постає з дуже багатьох чинників, які він не може передбачити власним людським розумом («Що доля власна? Міріади воль/ Жили і діяли перед тобою» [30, с. 166]). Уся історія залежить від того, якою її залишили для тебе. Ти народжуєшся та живеш у реальності, яку для тебе підготовлює світ. Проти дійсності людина не піде. Тому важко від усвідомлення тієї істини, що є багато речей, які просто неможливо змінити («Їх безмір тиранічною вагою/ Упав на тропи постаючих доль» [30, с. 166]).

За авторською концепцією, людське горе часто є необґрунтованим, воно – і не просто як плата за злодіяння, і може бути реалізованим у бутті як понаднормоване («Чи диво, що припалих міра бід/ Є більша за твою вину потворно?» [30, с. 166]). Метафорично утверджується думка, що часом людина, нарікаючи на несправедливість долі, може сказати справедливі слова («Що скарга права на жорстокість жорна» [30, с. 166]), та через її власну недолугість людиною можуть оволодіти злі наміри, які ведуть її душу до безодні («Порочних помислів тяжкий похід/ Триває спозадавна» [30, с. 166]). «Порочні помисли» і здатні перетворити зло на поводи́ря світу («...їх жезла/ Знак вибавить міста, знесе святині» [30, с. 166]). Автор констатує істину, записуючи її до сентенцій: від гріховної думки до вчинення злодіяння – лише один крок, проте той крок може стати фатальним («Гріховне, мисль опанувавши нині,/ Гріховні завтра витворить діла» [30, с. 166]). Людська історія зупиняється через гріхопадіння («Стаючим днем правує давнина – / Похмура, ненасичена, невщухла» [30, с. 166]). Однак гріх не зникає. Він розвивається в геометричній прогресії й прагне перейти своїм поганьбленим кроком у грядущі часи («Злочинствами і згубою набухла, В прийдешне проривається вона» [30, с. 166]). Добро, що має спинити рух зла, що творить свою блаженну дійсність, яка приречена потонути в пам'яті поколінь («Тоді/ Добра самозабутній Чин/ Підносить руку в дорогім зусиллі» [30, с. 167]). Розгортаючи цю тему, М. Орест актуалізує опозицію зло/добро як боротьбу двох начал в людині. Ознаки зла – чорнота хвиль, звір, добра – людина, світло («Щоб чорно наростаючої хвилі/ Спинити клекіт і нестямний рин» [30, с. 167]). У цьому зіставленні акцентується думка, що зло саморуйнується, бо на боці добра – люди («Вали відкочуються. Тихне звір. Його жада не нищить і не палить» [30, с. 167]). У такій ситуації доля на деякий час повертається обличчям до людини, і вона бачить свій неповторний шлях до істини («І світло/ Блага можновладно ралить/ Понурих вод подоланий простір» [30, с. 167]). Проте люди продовжують визнавати

спокуси зла за істинність, що дає йому шанс на реванш проти добра («Але підступний потайний бурун/ З-під ніг вихоплюється зголодніло...» [30, с. 167]). Зло продовжує свою лиху діяльність, переслідуючи тих, хто несе у світ правду («...Розстріляного праведника тіло Додолю падає» [30, с.167]). Коли гине добра людина, пекельність святкує, адже зникають перепони на шляху до знищення людства. Зло завжди аплодуватиме людським стражданням стоячи, бо воно живе та насичується бідами («Мільйони лун/ Нестерпним ляском голосно вістять/ Про темну, про пекельну перемогу» [30, с.167]). Воно відчуває, що після зникнення багатьох добрих доль йому розв'язуються руки і з охотою приходить робити людям смерть («Вперед! В дні незахищені! В дорогу Відкриту! Впала ненависна гать!...» [30, с.167]). Отже, М. Орест пов'язує майбутнє зі злом. За його переконанням, зло стрімко летить у майбутнє, руйнуючи на своєму шляху всі перепони для зародження лжеістини («Прийдешнє сталося./ Встає воно,/ Як хмара, розгортається над нами» [30, с. 167]). Майбуття постає в ліриці М. Ореста як жива істота, воно страшить своєю приреченістю. Воно ще не відбулося, але внутрішнє людське ество відчуває страшенну тривогу («Спадає, дише, розсуває брами/ І душам стукає в бліде вікно» [30, с. 167]). Образ майбуття в одній системі з образами тіні, хмари, страху, хаосу – усе те, що породжує зло. Частина людства намагатиметься протистояти воїнам тіні, проте сил забракне і страх увійде у світ («І не скувати молитвам тонким/ Його напругу і огроми зросту» [30, с. 167]). Зло забиратиме в людей найцінніше, знаходячи тропу до їхніх сердець («В дім душ воно іде і по помості Проходить тяжко, кроком громохким» [30, с. 167]). З'явиться усвідомлення, що злу протистояти дуже складно, а спокуса дає шанс на перспективи. Проте спокушені зрадять найсвятіше, і тоді збудеться жах у земному світі («То перша вість: навальне розбиття/ Зв'язків у світі, буряне зступання/ Кіл життьових, хаос...» [30, с. 167]). Таке трагічне передбачення майбутнього світу виокреслено в поезіях М. Ореста збірки «Гість і господа», де й образ мовчання символізує смерть людства за гріхопадіння («І вість остання:/ Беззвучний вітер з лон передбуття» [30, с. 167]).

Михайло Орест, поетично осмислюючи концепцію долі людини, хоче показати людству шлях до істини, закодовує її в образі добра. Проте в його репрезентації переважає відчуття смутку, зумовленого гріховністю людства, що заважає піднятися до найсвятішого. У трактуванні гріха ним названо тяжіння людини до слави, багатства, пишноти – тобто матеріального. А духовне як незриме оку залишається поза увагою. Лірик зображує людину як об'єкт чи добра, чи зла, яка має велику владу у світі, утверджуючи в часовому процесі історії одне з них. В епіцентрі його історіософії, що поетично виражена в поезіях збірки, людина мусить прийняти добро. Інакше чекає безодня. Інакше світло не побачать її стомлені від несправедливості очі. Хто прийде творити добро, той вдатний змінити світ на краще і, реалізуючи благі наміри, наблизитись до розуміння самої природи добра, яке дарує людині все, що їй потрібно на її фрагменті буття.

Список використаних джерел

1. Астаф'єв О. Лірика української еміграції: еволюція стильових систем / О. Астаф'єв. – К.: Либідь, 1998. – 234 с.
2. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.
3. Бахтин М. Эстетика словесного творчества / Сост. С. Бочаров; Текст подгот. Г. Берштейн и Л. Дерюгина; Примеч. С. Аверинцев и С. Бочаров. – 2-е изд. / М. Бахтин. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.
4. Боголюб П. Михайло Орест – великий поет-мислитель (У другу річницю з дня його смерті – 1901 – 12. 3. 1963) / П. Боголюб// Визвольний шлях. – 1965. – № 9. – С. 954–966.
5. Бросаліна О. Поезія Михайла Ореста: проблема рецепції / О. Бросаліна// Вісник Київського національного університету імені Т. Г. Шевченка. Сер. Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика. – 2002. – № 12–13. – С. 90–92.
6. Бросаліна О. Художньо-естетичні засади неокласицизму і творчість Михайла Ореста та Ігоря Качуровського: дис. ... канд. філол. наук: 10. 01. 06 / О. Бросаліна. – К., 2003. – 217 с.
7. Гайдеггер М. Гельдерлін та сутність поезії // Тексти та переклади / Т. Возняк. – Харків, 1998. – С. 345–360.
8. Гайдеггер М. Мова в поезії // Гайдеггер М. Дорогою до мови. – Л.: Літопис, 2007. – С. 41–80.
9. Гинзбург Л. О лирике / Л. Гинзбург. – М.: Советский писатель, 1987. – 358 с.
10. Глазкова О. Висока модерністська генерація. Уоллес Стівенс, Михайло Орест... // Слово і Час. – 1998. – № 3. – С. 24–28.
11. С. Г. [Гординський Святослав] Михайло Орест. Гість і господа. Книга поезій четверта. Накладом прихильників творчості автора // Київ. – 1952. – № 5–6. – С. 310.
12. Гординський С. Чи скоординовано всі координати? // Сучасність. – 1970. – № 5. – С. 40–49.
13. Гадамер Г.-Г. Вірш і розмова // Вірш і розмова: Есе / Г.-Г. Гадамер. – Львів: Незалежний культурологічний журнал «І», 2002. – С. 137–150.
14. Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика: вибрані твори / Г.-Г. Гадамер. – К.: Юніверс, 2001. – 282 с.
15. Гадамер Г.-Г. Я і ти – одна душа // Вірш і розмова. Есе: Пер. з нім. Т. Гаврилів / Г.-Г. Гадамер. – Л.: Бібліотека журналу «І», 2002. – С. 56–61.
16. Державин В. Книга поета-мислителя (Михайло Орест «Гість і господа») / В. Державин // Державницька думка. – 1952. – № 7–8. – С. 88–91.
17. Державин В. Лицар ідеалу // Родинне вогнище Зерових / Ред. рада: В. Шевчук та ін.; вступ. ст. Є. Сверстюка / В. Державин. – К.: Гелікон, 2004. – С. 312–318.

18. Заславський І. «Мислі й чуття небуденні...»: Поезія Михайла Ореста // Слово і Час. – 1996. – № 11–12. – С. 13–17.
19. Заславський І. Поет, брат поета // Дивослово. – 1997. – № 5-6. – С. 12–15.
20. Ільницький М. Замкнене у магії слова // Дзвін. – 1994. – № 4. – С. 21–23.
21. Качуровський І. Творчість Михайла Ореста // Науковий Збірник Українського Вільного Університету. – Мюнхен, 1992. – Т. 15. – С. 147–166.
22. Кирієнко Н. Григорій Сковорода та Михайло Орест: паралелі творчості // Актуальні проблеми сучасної філології : зб. наук. праць. – Рівне, 2005. – Вип.14. – С. 71–79.
23. Кирієнко Н. М. Трагічне світосприйняття в ліриці Михайла Ореста // Питання літературознавства : наук. збірник. – Чернівці, 2005. – Вип. 12 (69). – С. 182–188.
24. Кирієнко Н. «Я вернувся до тебе, отчизно моя...». Естетична система Михайла Ореста / Н. Кирієнко. – Чернівці: Букрек, 2008. – 192 с.
25. Ковалів Ю. Рух естетичної свідомості в українській поезії. Перша половина ХХ століття (генеза, контекст, перспективи): Дис. ... д-ра філол. наук: 10. 01. 02 / Ю. Ковалів. – К. 1995. – 335 с.
26. Костецький І. Антологія піднебесного. До шістдесятиріччя Михайла Ореста // Сучасність. – 1961. – № 12. – С. 44–50.
27. Костецький І. Михайло Орест (50 років життя – 25 років творчості) // Київ. – 1951. – № 6. – С. 285–291.
28. Кошелівець І. Про Михайла Ореста // Сучасність. – 1963. – № 10. – С. 34–42.
29. Лотман Ю. Структура художественного текста / Ю. Лотман. – М.: Искусство, 1970. – 259 с.
30. Орест М. Держава слова: Вірші та переклади / Упор. та авт. передм. С. Павличко / М. Орест. – К.: Основи, 1995. – 526 с.
31. Павличко С. Михайло Орест, поет лісу // Держава слова: Вірші та переклади / Упор. та авт. передм. С. Павличко. – К.: Основи, 1995. – С. 3–12.
32. Ротач П. «Я буду битись за своє письменство...» Михайло Орест: життя і творчість // І слово, і доля, і пам'ять... Статті, дослідження, спогади / П. Ротач. – Полтава: Верстка, 2000. – С. 409–428.
33. Слабошпицький М. «Пройди усі шляхи, що має їх життя...» // Хроніка-2000. – 1993. – № 3–4. – С. 192–202.
34. Славутич Я. Мислитель у поезії: Михайло Орест // Меч і перо: вибрані дослідження, статті та огляди. – К.: Дніпро, 1992. – С. 290–303.
35. Смілянська В. Стиль поезії Шевченка (суб'єктна організація) / В. Смілянська. – К.: Наук. думка, 1981. – 255 с.
36. Соловей Е. Українська філософська лірика: навч. посібник із спецкурсу / Е. Соловей. – К.: Юніверс, 1999. – 386 с.
37. Фролова К. Субстанції незримого вогонь... (Про поетику художнього твору) : літ.-критичний нарис / К. Фролова. – К.: Дніпро, 1983. – 134 с.

38. Хализев В. Теория литературы / В. Хализев. – М.: Высшая школа, 2000. – 398 с.

Annotation

The article deals with Mykhaylo Orest's attitude to a human soul that appears to be an area on which the good and the evil confront each other. He thinks of time and space encountering the fragments of reminiscences of the native land. He is sad. However unintentionally omitting eternally uncured sadness about Ukraine the poet transfers himself to some sober philosophical comprehension both of a human's soul and a human's existence nature that have distinct relationships in the process of historical development. The thoughts that consolidate a human being become crucial in the context of Mykhaylo Orest's philosophy. Mykhaylo Orest in his poetical comprehension of the human destiny wants to point the way to the truth for humanity and code this knowledge in the image of the kindness. But the feeling of sadness caused by the sinfulness of the people that prevent the rising to the holiness prevails in his representation. The sin in the poet's interpretation is the wanting of the material goods - the glory, the wealth and the richness. The spiritual, invisible sides of life have marginal status. Mykhaylo Orest depicts the human as an object of good and evil whose destiny is always determined by his own choice.

Key words: lyrical hero, old age, existential comprehension, thought, destiny, author, truth, world, supernatural objects, law, verity, timeframes, native land, soul, creative imagination, the good, the evil, history, sin, sanctity.

УДК 821.161.2.09 (082)

Н. В. Криворучко, Н. П. Олійник (м. Дніпропетровськ)

СПОСТЕРЕЖЕННЯ НАД МОДИФІКАЦІЄЮ ОБРАЗУ МАЛЬВИ КОЖУШНОЇ В РОМАНІ В. ЗЕМЛЯКА «ЛЕБЕДИНА ЗГРАЯ» І ФІЛЬМІ «ВАВИЛОН-XX» І. МИКОЛАЙЧУКА

У статті на підставі аналізу роману В. Земляка «Лебедина згряя» та фільму І. Миколайчука «Вавилон-XX» здійснена спроба зіставлення модифікацій образу Мальви Кожушної. Розглянуто основні аспекти зміни особистісних рис героїні.

Ключові слова: письменник, роман, екранізація, проблема, фільм, особистість, персонаж, модифікація.

В статтє на основє анализа романа В. Земляка «Лебєдина стая» и фильма «Вавилон-XX» И. Миколайчука совершена попытка сопоставления модификаций образа Мальвы Кожушиной. Рассматриваются основные аспекты изменений личностных качеств героини.

Ключевые слова: писатель, роман, экранизация, проблема, фильм, личность, персонаж, модификация.

У літературному процесі 70-х рр. ХХ ст. значне місце посідає постать Василя Сидоровича Земляка (справжнє ім'я – Вацлав Вацек). Молодий, талановитий, за словами П. Загребельного, «красивий невичерпною, аж до химерності й баламутності уявою» [2, с. 6], він увірвався в літературний вир. В. Земляк почав працювати в таких жанрах літератури, як гумореска, оповідання, новела, пізніше – повість, роман; створив низку сценаріїв, визначених критиками кіноповістями – «Олесь Чоботар», «Новели Красного дому», «Останній патрон» (1956-1963); його перу належать твори «Тихоня» (1954), «Рідна сторона» (1956), «Кам'яний брід» (1957), «Гнівний Стратіон» (1960), «Підполковник Шиманський» (1966), діалогія «Лебєдина зграя» (1971) та «Зелені Млини» (1976), що засвідчують унікальність його тематичної та стильової манери. Загальну характеристику творчого доробку письменника знаходимо в монографії М. Слабошпицького «Василь Земляк: Нарис життя та творчості» [10, с. 2]. У ній використано маловідомі джерела і матеріали, спогади сучасників, що допомагає виразніше окреслити постать письменника, самобутність його творчості. М. Наєнко в розвідці «Художня література України. Від міфів до модерної реальності» [6] звертає увагу на чинники впливу світогляду митця, їхню першооснову, параболу розвитку художнього стилю і форми. Важливим джерелом інформації є також присвяти, відгуки, спогади сучасників, зокрема А. Скрипника, Б. Комара, В. Яворівського, О. Дмитренка, П. Загребельного та інших.

Значне місце у творчому доробку В. Земляка займає роман «Лебєдина зграя» (1971), який від першої публікації в часописі «Дніпро» (1971, № 1-3) [15] не полишають своєю увагою літературознавці та митці: П. Загребельний, Б. Комар, В. Нарівська, О. Лихочова, Р. Семків, Р. Скалій, Г. Ковальова, О. Пуніна. Серед них К. Волинський висловлює окремі критичні зауваження до згаданого твору письменника. Так, він зазначає, що «автор втрачає почуття міри, неодноразово повторюючи та обіграючи тезу про те, що у вавилонського люду змішалася кров різних народів, далеких і близьких», а також, що «йому (авторові) часом бракує ощадливості й такту в користанні якоюсь, нехай і вдало знайденою, деталлю», що наявні в романі «спірні місця

недописаності образів окремих персонажів, сюжетних ліній», проте на захист новатора дослідник висуває тезу про те, «що це – початок широкого епічного полотна», «що цим твором В. Земляк зробив вдалий, багатообіцяючий початок до своєї епопеї про життя народне» [1, с. 21]. Дослідниця В. Солодзько високо оцінює риси стильового новаторства В. Земляка, його дивовижно розмаїтої палітри, яка містить суворий реалізм, філософічність, трагізм розповіді, точність деталей, романтичну піднесеність, фантастику, літературні й міфологічні ремінісценції, щирий народний гумор і створюють неповторну ліричну стихію прози письменника [12, с. 73-74]. Доречно зазначити думку М. Слабошпицького, який вважає, що «роман став в українському письменстві подією майже сенсаційною. Він різко підніс вгору планку художніх критеріїв, являв собою незвичайну реальність, витворену в напродив яскравому й поліфонічному слові» [10, с. 5].

А. Шевченко слушно зауважує, що «понад усе ставлячи прозу, В. Земляк не замикався в одному виді мистецтва. Його з дитинства захоплювало сценічне дійство. Кіно було його музикою і радістю» [13, с. 18]. Можливо, на формування нових рис стилю письменника, зазначених раніше, вплинули його сценарні інтереси. Працюючи на Київській кіностудії ім. О. Довженка, він створює низку сценаріїв (кіноповістей), публікує статтю «Екранові – мову сьогодення» (1971) у газеті «Літературна Україна» (1971, 18 вересня) [3], у якій говорить про розквіт українського кінематографу 30-х років, передумови та причини згасання режисури й кінодраматургії, обмеженість бажаних і потрібних сучасності тем. В. Земляка турбувало те, що «ми якось не вміємо зосередитись на головному, розпилюємося, не наважуємося залучити до цієї теми кращі свої сили» [3, с. 12] і, ніби намагається підготувати читача і глядача до чогось нового, він закликає митців об'єднати зусилля та працювати з найактуальнішим питанням – темою сучасності, її втіленням у літературі та кіно [3, с. 12].

Б. Комар, приятель та колега В. Земляка, у праці «Незабутні побратими» зазначає, що працюючи на кіностудії, письменник «побратався з відомим українським кінорежисером і самобутнім, талановитим актором Іваном Миколайчуком» [5, с. 34]. Разом з ним вони й створюють художній сценарій за мотивами роману «Лебедина зграя» під назвою «Вавилон – ХХ» [14]; «потім, як сценарій було закінчено й подано в якесь там державне кіношне управління, щоб дістати дозвіл на постановку картини, вони вирішили створити за сюжетом робочого сценарію кіноповість «Вавилон – ХХ» (1976)» [5, с. 34]. 1978 року (вже після смерті В. Земляка) І. Миколайчук отримав дозвіл на зйомки фільму «Вавилон – ХХ». «1979 року студія дала «Заключення» на фільм на двох плівках, відзначивши цікаві режисерські знахідки й вирішення, відчуття комедійної деталі, образну метафоричну мову, виразні мізансцени, високо оцінивши зображальну культуру оператора Ю. Гармаша і роботу художника А. Мамонтова» [14]. Екранізація роману В. Земляка «Лебедина зграя» стала дебютом режисера І. Миколайчука.

Значну увагу дослідники приділяли питанню екранізації роману, що засвідчено, зокрема, працями Р. Скалій «Припадаючи до слова: екранізація роману В. Земляка «Лебедина згряя»: здобутки і втрати» [9], О. Пуніної «Лебедина згряя» Василя Земляка та «Вавилон ХХ» Івана Миколайчука: романний гротеск і його модифікація в кіно інтерпретації» [7], Л. Брюховецької «Безсмертний дух народу: історія створення фільму "Вавилон – ХХ"» [14]. М. Стех звертається до теми «Іван Миколайчук і його фільм «Вавилон – ХХ», констатує зв'язок «одного з кращих зразків класичного кінематографу» з українським сьогоденням [16].

На думку О. Пуніної, «тандем «кіно – література» становить на сьогодні чи не найбільш розвинену практику щодо включення «чужорідних» компонентів мистецтва» [8, с. 5]. Тож, як вона вважає, видається доцільним розглянути проблему синтезу художніх реалій роману «Лебедина згряя» та екранізації фільму «Вавилон – ХХ», бо в талановитому художньому творі нічого не існує окремо, а «в кіно все так переплетено, що неможливо говорити про кінодраматургію, не зачепивши питань літератури й режисури» [3, с. 12]. «За екранізацію видатного твору завжди беруться справжні майстри», – справедливо зауважує Р. Скалій [9, с. 8]. Саме такими були «незабутні побратими» В. Земляк та І. Миколайчук – самобутні таланти, філософи, митці. У фільмі «Вавилон – ХХ» простежується нова манера відображення подій і характерів героїв, що «робить твір мистецтва відкритим для варіативного споглядання та переосмислення» [9, с. 8].

У заявці на сценарій «Вавилон – ХХ» В. Земляк пояснював, що «не вдається зберегти всі сюжетні розгалуження роману, а тому слід обрати якусь одну лінію. І такою, на його думку, є лінія Мальви Кожушної» [14]. Також він підкреслював, що найдорожчим і найцікавішим для нього є Фабіян. «Інколи філософ бачиться мені на екрані просто один, можливо, зі своїм немеркнучим цапом, як великий коментатор смислу життя вавилонського, що все в чеканні чогось невідомого й доконче нового. Адже над світом, до якого належить і Вавилон, плинуть буремні тридцять роки, і філософ їх прихід вже ніби передчуває своєю душею» [14].

Ми вважаємо доцільним звернутися в цій статті до питання своєрідності зображення образу Мальви Кожушної в романі «Лебедина згряя» В. Земляка та його рецепції у фільмі «Вавилон – ХХ» І. Миколайчука (роль Мальви виконала Любов Поліщук).

У романі «Лебедина згряя» лінія «гарячої та палкої» Мальви, яка з'явилася «із суміші народів та пристрастей, оте гарне диво – що ось уже котрий годок ніби й безклопітно літає собі над вавилонським світом, бунтуючи душі багатьох чоловіків» [4, с. 105], розкривається завдяки введення героїні до багатого та виразного суспільно-психологічного кола типажів героїв, які самі творять історію свого села Вавилон. Жителі не приймають Мальву як особистість, а лише бачать у ній фізичну красу, безвідповідальність вчинків, розпусний характер, за що й осуджують її. Згідно з авторським задумом, ні тіло Мальви, ні її розум не бажають «знати

меж» у цьому світі: «вигойдувалась над урвищем Мальва... аж поки не вигойдала собі мого дядька Андріяна» [4, с. 20], «сміялась у душі Мальва, вільна, хтива» [4, с. 39], «десятина на самій горі давала не стільки того хліба, як свободи для Мальви» [4, с. 67], «за Мальву б'ються, а нам чуби тріщать» [4, с. 115], а саме вони зумовлюють її невимушену поведінку.

У фільмі ж Мальва, перебуваючи у драматичних, подеколи трагічних ситуаціях, відчайдушно шукає берег для своєї, незрозумілої нікому, душі. Героїня намагається «знайти себе», залишаючись сильною особистістю, поруч із чоловіками, але жоден з них не усвідомлює того, що навіть владна жінка може мати раніше серце – підтвердженням цього стає епізод плачу Мальви під час розмови з Даньком [17]; їй доводиться боротися за право на гідне життя серед примітивно мислячого вавилонського люду.

Можна припустити, що акценти особистісних рис героїні – Мальви – зроблено у такій послідовності: у романі – вільна, безклопітна, хтива, вона та, за яку борються інші, тоді як у фільмі – уособлює силу, а іноді відсутність сили, цілковиту незалежність від оточення, вона та, яка самотійно бореться з обставинами.

Від перших розділів роману «Лебедина згряя» Мальва постає як жінка, яку «вабили невідомі світи» [4, с. 23], і кожен цей новий і «невідомий світ» вона знаходила в новому коханці. Почуття до чоловіків породжували зовсім різні емоції, та, на жаль, героїні доводилося хоронити своїх обранців: «Мальва заплакала лише на кладовищі, коли Фабіян забив першого гвіздка в домовину» [4, с. 31]; « – Ти хоч любила його? – Любила, Климе Івановичу... – А ще писав: «Я все золото своїх пристрастей комуні віддаю!» Доки не з'явилася ти на своєму конику...» [4, с. 139]; «Мальві все ввижався на тому коні поет, чомусь босий, могло бути, що то його душа поверталася додому» [4, с. 139]. Доля відібрала в неї кохання і змусила повернутися до Вавилону, схилитися до Данька (його роль у фільмі виконує Лесь Сердюк), змиритися з обставинами.

У фільмі І. Миколайчука ця сільська красуня під час похорон сповнена розчарування, яке поєднується із задоволенням, адже Мальва, як уособлення нового прототипу героїні в мистецтві, вбачає у смерті не кінець, а початок, поштовх, мотивацію до руху на новому відтинку шляху. Так, після смерті Андріяна вона вирушає до комуні – це стає її нововідкритою дорогою, образ якої суттєво змінює тло для розгортання подій. Після смерті поета Володі Яворського (його роль виконує Анатолій Хостікоєв; картини смерті в романі та у фільмі суттєво відрізняються) Мальва говорить: «Ні! Це не кінець. У нас буде дитина» [17], і задля себе, задля неї героїня має залишатися сильною.

Звідси висновок, що в романі лінію Мальви автор розкриває як констатацію того, що вона не така, як інші, ті, що скрізь; у фільмі ж її образ виокреслюючи, режисер розгортає не лише завдяки акцентуації факту інакшості, а й її протистояння – боротьбі, незламності духу, вірності поклику серця.

Зовнішній образ Мальви Кожушної у фільмі суттєво не відрізняється від поданої в романі її характеристики: «хоча й була не така вже й висока на зріст, та вмiла піднімати себе на каблучках, коли в тому виникала потреба, очі у неї якісь незвичайні, синючі й глибокі, мов Андріянові криниці, хода наче виміряна – то вже суто жіноче надбання...» [4, с. 23]. Значимою є емоційна оцінка кольору очей та погляду героїні. У фільмі він ніби вступає в антонімічні ряди: легкий – важкий, ніжний – суворий, лагідний – різкий, веселий – сумний, добрий – злий. Саме погляд Мальви вказує на її емоційний стан, стає віддзеркаленням думок і душі героїні. У творі В. Земляк уводить яскраву характеристику особистості через її особливе вміння сміятися: «Мальва не належала до реготух вавилонських, але вмiла сміятися на гойдалці так нестримно й заразливо, з такими пустотливими нотками, що незахищені парубки в'янули від самого її сміху» [4, с. 23]. Так, в образі Мальви уособлюється вільна людина, для якої характерне іронічне світосприйняття. Іронія викликає в героїні сміх задля власного задоволення. І в романі В. Земляка, і у фільмі І. Миколайчука основною є гедоністична функція сміху героїні: у першому цей сміх приводить до того, що чарує парубків, у другому ж – вказує на дивакуватість, чужість героїні щодо інших героїв.

Як у романі, так і у фільмі розгорнуто лінію тісного зв'язку між двома непересічними персонажами – Мальвою та філософом Фабіяном (роль останнього у фільмі виконує сам Іван Миколайчук). Фабіян, «ніби модерний Григорій Сковорода» [16], – одна з ключових ланок роману, що веде до висновку про «чужість» вавилонського світу. Глибиною, квітучістю, метафоричним багатством відзначаються в романі роздуми Фабіяна-чоловіка: «лебідки гинуть разом із чоловіками, а вавилонські вдови залишаються для інших» [4, с. 32]; «все, що здатне літати, не може належати комусь одному» [4, с. 48]; «що більше я когось ненавиджу, то меншим ворогом вважаю його для себе» [4, с. 70]. Фабіян, герой роману, вражає фантазією, зачаровує своєю обізнаністю та інтелектуальністю, тоді як у фільмі виділено короткі розмови-сповіді філософа до свого Фабіяна-цапа – зокрема, на початку фільму, в ситуації, коли сп'янілий Фабіян на роздоріжжі звертається до цапа і критикує латиною суворість буденного життя [17]; іноді це звертання до Мальви, що носять дидактичний характер, як їхня бесіда після смерті Андріяна про вірність людей і тварин [17]. Ці сцени побудовані як вияв гармонії, примирення героя зі світом. Образ філософа ніби закодує інформацію, яка має бути зрозумілою лише обраним. І закономірно, що у фільмі Фабіян і Мальва гинуть в останній сцені, адже «для них нема місця в тому глухому до вищих людських почуттів соціумі» [16].

Незважаючи на такі відмінності в романі «Лебедина зграя» і фільмі «Вавилон – ХХ», у виокремленні особливостей поведінки Мальви, опозиції залежність / незалежність характеристики певних осіб та обставин, мотивування дій та вчинків, емоційне навантаження героїні, зовнішні ознаки, світоглядних позицій, у фільмі виразно відчутне, що головною метою

режисера – І. Миколайчука – було бажання зберегти дух роману В. Земляка з його новаторською манерою викладу думок, своєрідно трансформувати його для того, щоб засобами кіно художньо відобразити події та характери, щоб надати реципієнту можливість для варіативного споглядання, переосмислення, переоцінки. Образ Мальви, яка «ставить любов, пошук любові понад усі політичні кон'юнктури», віддається почуттям, намагається відкрити душу – стає новим прототипом героїні в радянському кіномистецтві. Вона бореться з обставинами, вона, як воїн, що не падає духом і не опускає своєї «високо піднятої голівки», вона гордо несе своє право на існування у світі. Мальва, героїня з роману – пристосовується до цих обставин, вона знаходить місце для сумнівів як у своєму серці, так і у своїх вчинках. У фільмі лінія Мальви є центральною, саме в цьому її відмінність як героїні і головна причина іншої її поведінки – вона є більш сильна, ніж у романі, більш впевнена в собі, більш владна та горда.

Список використаних джерел

1. Волинський К. Ще раз про роман «Лебедина згряя» В.Земляка / К. Волинський // Радянське літературознавство. – 1972. – № 7. – С. 13–22.
2. Загребельний П. А. В лебединих сурмах / Павло Архипович Загребельний // Літературна Україна. – 1977. – 9 березня. – С. 6.
3. Земляк В. С. Екранові – мову сьогодення / В.С. Земляк // Літературна Україна. – 1971. – 18 вересня. – С. 12.
4. Земляк В. С. Лебедина згряя / В.С. Земляк. – К.: Махаон-Україна, 2002. – 336 с.
5. Комар Б. Незабутні побратими / Б. Комар // Київ. – 2003. – № 6. – С. 33–34.
6. Наєнко М. Художня література України. Від міфів до модерної реальності / Михайло Наєнко. – К.: ВЦ «Просвіта», 2012. – 1088 с.
7. Пуніна О. «Лебедина згряя» Василя Земляка та «Вавилон ХХ» Івана Миколайчука: романний гротеск і його модифікація в кіно інтерпретації» / О. Пуніна // Слово і Час. – 2013. – № 4. – С. 94–101.
8. Пуніна О. Кінофікація українського літературного дискурсу (20-30-ті роки ХХ століття) / О. Пуніна. – Донецьк: Донецький національний університет, 2012. – 332 с.
9. Скалій Р. Припадаючи до слова: Екранізація роману В. Земляка «Лебедина згряя»: здобутки і втрати / Р. Скалій // Літературна Україна. – 1980. – 12 вересня. – С. 8.
10. Слабошпицький М. Кава у Стокгольмі / М. Слабошпицький // Слабошпицький М. Василь Земляк: Нарис життя і творчості. – К.: Дніпро, 1994. – С. 2–17.
11. Словник української мови: У 11 т. / І. К. Білодід (автор) та ін. – К.: Наук. думка, 1974. – Т. 5. – 839 с.

12. Солодько В. Стильове новаторство діалогії Василя Земляка «Лебедина згряя» та «Зелені млини» / В. Солодько // Жулинський М. Літературознавчі обрії: збірник наукових праць. – К.: Наук. думка, 1984. – С. 65–74.
13. Шевченко А. Вершник: [до 80-річчя від дня народження Василя Земляка] / А. Шевченко // Дивослово. – 2003. – № 4. – С. 17–18.
14. Брюховецька Л. Безсмертний дух народу: історія створення фільму «Вавилон – ХХ»: [Електронний ресурс] // Кіно-Театр. – 2011. – № 3. – С. 13–16. – Режим доступу: http://www.ktm.ukma.kiev.ua/show_content.php?id=1146
15. Земляк Василь Сидорович: [Електронний ресурс] // Вікіпедія. – Режим доступу: http://uk.wikipedia.org/wiki/%C7%E5%EC%EB%FF%EA_%C2%E0%F1%E8%EB%FC_%D1%E8%E4%EE%F0%EE%E2%E8%F7
16. Стех М. Р. Іван Миколайчук і його фільм «Вавилон ХХ»: [Електронний ресурс] // Стех М. Р. Очима культури: телепередача. – 2013. – Вип. 51. – Режим доступу: <http://www.ex.ua/71869250>
17. Фільм «Вавилон – ХХ» (реж. Іван Миколайчук, 1979) [Електронний ресурс] // Режим доступу: <http://www.youtube.com/watch?v=VVAY3DE-o50>

Annotation

In the article on the material of the novel «The Swan Flock» Vasyl Zemliak's a figure of the author was outlined, the list of his publications was adduced, characteristic the most famous of them was presented. The reasons and conditions that influenced on peculiarity of formation the author's outlook were designated and specialties of his literature creative also were designated. The friendship aspect with Ivan Mykolaychuk director was elucidated and the list of crucial sights of researchers about film's adaptation was illuminated. On the basis of the novel's analyze «The Swan Flock» Vasyl Zemliak and of the film's analyze «Babylon-XX» Ivan Mykolaychuk, that was adapted on that's motifs, the tentative of comparing Malva Cojusna character was made. At the inference the differences in depicting process of character on the novel and in the film that based on the list of peculiarities also in character of valiant, on worthy's language, on her appearance, on relationships with surrounding also with men. The problem of modification of Malva Cojusna character on the novel Vasyl Zemliak's «The Swan Flock» and in the film «Babylon-XX» Ivan Mykolaychuk's was ascertained in this article.

Key words: writer, literature process, style, researchers, friend, novel, adaptation, theme, problem, film, person, appearance, characteristic, philosopher, peculiarities, beauty, society, art, comparison, personage, the heart's call, strangeness, modification, the right for life, individuality.

МОТИВ СМЕРТІ В РОМАНІ МАРИНИ ЛЕВИЦЬКОЇ «КОРОТКА ІСТОРІЯ ТРАКТОРІВ ПО-УКРАЇНСЬКИ»

У статті висвітлено специфіку художнього втілення мотиву смерті, символічний зміст образу смерті, їх функціональність та концептуальність в розвитку мотиву в романі Марини Левицької «Коротка історія тракторів по-українськи».

Ключові слова: художня деталь, образ-символ, мотив смерті, художня опозиція, смерть культури.

В статтє освещается специфика художественного воплощения мотива смерти, символическое значение образа смерти, их функциональность и концептуальность в развитии мотива в романе Марины Левицкой «Краткая история тракторов по-украински».

Ключевые слова: художественная деталь, образ-символ, мотив смерти, художественная опозиция, смерть культуры.

Історія літератури будь-якого народу, що твориться за межами етнічного його розселення, завжди є дискусійним питанням, навколо якого постійно точаться суперечки. Сучасна українська закордонна література не є винятком і тепер викликає цілком виправданий інтерес дослідників. Увагу вчених свого часу привернула й «Коротка історія тракторів по-українськи» Марини Левицької, британської письменниці українського походження. Видана 2005 року англійською, книга зібрала чимало схвальних відгуків і рецензій в іноземній періодиці. Частина з них виражала справжній захват романом, який відкривав для них новий, ще не відомий український світ, неполітизований і незаангажований, оскільки поданий очима українки-емігрантки. Це рецензії у таких поважних виданнях, як The Telegraph, The New York Times, The Guardian, The Times, The Independent [7; 8; 9; 10; 11].

Роман починається з розповіді про смерть однієї з головних героїнь твору – Людмили Маєвської: «Вікна відчинені, і вітерець, що теліпає напівзасунуті льняні штори, доносить запах лаванди з моріжка перед будинком. А ще пташиний спів, голоси перехожих з вулиці, грайливу розмову сусідської дівчини з її хлопцем коло воріт. У тьмяній чистій кімнаті моя мати година за годиною хапала ротом повітря, поки з неї вислизало життя, а я годувала її морфієм з ложки» [4, с. 5]. Смертний спокій кімнати, у якій людина проводить останні години свого земного життя,

протиставляється життю, що й далі триває за відчиненим вікном. Відтак реалізується опозиція «життя – смерть», у якій стверджується переможність і тривалість життя, що завжди приходиме на зміну смерті чи супроводжуватиме її. Таким чином, мотив смерті в романі «Коротка історія тракторів по-українськи» представлений передусім на чуттєвому, образно-предметному рівні.

Життя Людмили Маєвської, як акцентовано автором, є мандрівкою, яка закінчується з її смертю. Проте доходить до кінця тільки її земна подорож, її блукання континентом у пошуках справжньої домівки, де в першу чергу було б безпечно і можна було б жити на своїй землі для своїх дітей. Звідси цвинтар – не лише місце, де закінчується життя й починаються володіння смерті, а й хронотопічний образ-символ: темпоральний фінал життя й конкретно означений, замкнутий топос, із якого вже нема виходу. Живі також прив'язані до кладовища через похованих там рідних. Тому подальше продовження шляху видається неможливим, а отже, заперечується імовірність відкриття й освоєння нових просторів.

Опозиція життя – смерть розкривається через протиставлення двох контрастних образів: саду і бур'янів, що несуть додаткове символічне навантаження. Образ саду завжди виступає знаком культури, сакральність якого виводиться з Біблії, де цей образ є символом гармонії світобудови. Образ бур'янів, що з'явилися в саду Маєвських після смерті Людмили, є втіленням занепаду, хаосу, що руйнує гармонію, приходять на зміну впорядкованому космосу родинного буття: «Пройшов дощ, і земля пахне корінням та ростом – диким, буйним ростом. Червоні в'юнки троянди на огорожі між нами й сусідами душить берізка, і кропива зійшла на грядках, де колись росли самосійні кріп та петрушка. Кущі лаванди, посаджені матір'ю при стежці, вирости високі, ріденькі й криві» [4, с. 42]. Сміслову домінантою аналізованого образу саду є не опозиція «людина – природа», а протиборство таких антиномічних понять, як гармонія – дисгармонія, праця – ледарство, творення – занепад.

Символічний образ матиного саду у романі Марини Левицької перегукується з «Вишневим садом» Антона Чехова. В обох творах сад є символом родини, пов'язаний із родинними спогадами, символом домівки.

Сад в українській культурі згідно з християнськими уявленнями завжди був втіленням ідеальної гармонійної світобудови. Відповідно до власних уявлень Людмила Маєвська, переживши голод, почала примножувати дари землі, які ніхто не відбирав, перетворюючи їх на прибуток для своїх доньок. Відтак вона створила власний ідеальний світ, що втілюється в садові. Зі смертю Людмили Маєвської доглянутий нею сад занепадає. Ця ситуація в романі прочитується як провісник подальшого руйнування: у життя Маєвських вривається Валентина, що відображається й на садові як спадщині й символі пам'яті про Людмилу Маєвську: «Я віддаю шану матиному садкові. Стає сумно від хаосу, викликаного чотирма роками недогляду; однак це хаос рясноти й щедрості» [4, с. 230].

Варто згадати й своєрідний урок життя і смерті, який Людмила Маєвська провела для своєї малої ще доньки Надії: вона принесла додому мертвого кроля, оббілувала його, а потім «вставила в трахею соломинку й дмухнула в легені. Я широко розплющеними очима дивилась, як вони здіймаються й опадають» [4, с. 43]. Наступного разу на очах у Надії мати скрутила голову курці: «Оце, Надю, так ми помираємо» [4, с. 43]. У цьому епізоді Людмила продемонструвала доньці постійне перетворення живого, чергування буття – небуття: життя завжди закінчується смертю, але смерть може бути продовженням чийогось життя. Так у простих побутових епізодах, не заглиблюючись у психологію героїв, письменниця торкається онтологічних проблем буття, використовуючи стильовий «прийом айсберга», що його визначив ще Е. Хемінгуей: читач має сам «додумати», зрозуміти, прочитати підтекстові структури, закладені в романну структуру.

Мотив смерті відтворюється також і в уявленнях, специфічних спогадах-фантазіях Миколи Маєвського про Україну: «Така гарна мова, що кожен може стати поетом. Такий краєвид, що кожного зробить митцем. Фарбовані синім дерев'яні хатки, золоті пшеничні поля, срібні березові гаї, широкі й повільні ріки» [4, с. 23], які протиставляються реальному стану речей, що засвідчено в словах його доньки Надії: «Я була в Україні. Бачила бетонні багатоповерхівки та мертву рибу в річках» [4, с. 23]. Ідеалізоване минуле, що існує лише у свідомості Миколи Маєвського, спотворене в нових історичних умовах вкотре за сторіччя. Розпад традиційної системи цінностей розпочався ще за радянських часів (з урахуванням того, що сама радянська система була *de facto* симулякром, порожнім образом, який не мав би за собою жодного оригіналу, а відтак – і змісту [1]) і завершився зі здобуттям Україною незалежності.

На відміну від Людмили (та її чоловіка Миколи), їхні діти Віра й Надія є представниками якісно відмінного типу ідентичності. Сестри реалізувалися як особистості в країні з іншим набором цінностей. Отже, їхня світоглядна система кардинально відрізняється від батьківської. Якщо для Людмили Маєвської головним завданням було вижити, зберегти безумовні елементарні цінності («Мати знала, що таке ідеологія і що таке голод <...>. Вона знала – і знання не покидало її всі п'ятдесят років життя в Англії, а потім просоталося в серця її дітей <...>. Єдиний спосіб перехитрувати голод – заощаджувати й нагромаджувати, щоб завжди було щось заникане, якась дрібниця, щоб од нього відкупитися» [4, с. 17]), то Віра і Надія, попри відносно тяжке дитинство (не в останню чергу зумовлене постійним страхом батьків), є вже носіями постматеріальних цінностей постіндустріального суспільства.

Отже, на прикладі життя однієї родини (двох її поколінь) постає картина історичної зміни суспільних уявлень, покладених в основу світогляду кожної. Для людини в принципі характерна власна система цінностей, своєрідних внутрішніх координат руху, які не в останню чергу сформовані зовнішніми чинниками. Як зазначає відомий сучасний український історик Я. Грицак, для так званих традиційних суспільств

характерна «нічим не обмежена віра в Бога та абсолютні стандарти добра і зла, позитивна постава до сім'ї, гендерна нерівність, нетерпимість до чужаків і порушників сексуальних та інших норм» [2, с. 25]. Антитеза «традиційні – модерні суспільства» сформувалася ще наприкінці ХІХ століття в соціокультурному просторі Західної Європи, відображаючись і в мистецтві модернізму. Традиційні суспільства мало змінилися й у добу постмодернізму за рахунок своєї закритості й небажання до будь-якого роду змін; на протигагу традиційним суспільствам, модерні суспільства як носії «раціоналізму та толерантності» [2, с. 25] в постмодерну епоху стали носіями постматеріалістичних цінностей – «анонімної довіри, самовираження, скепсису до держави і церкви, чутливості до природного середовища, всього, що пов'язане з новою якістю життя» [2, с. 25].

Виходячи з позицій, запропонованих українським вченим, можна стверджувати, що образ Людмили Маєвської – це уособлення рис людини з усталеною системою традиційних цінностей, що зумовлено умовами її життя в СРСР. Тоталітарний режим спотворив первісні, закладені в людині від народження природні потяги й прагнення, залишивши слід у її свідомості. Так, жінка не мала можливості самореалізуватись у професійному плані. Вона постійно перебувала у стані страху, що зумовило її залежність у судженнях і самообмеження у свободі. Тож в образі Людмили Маєвської маємо тип людини зі зруйнованою, неповною традиційною ідентичністю при відсутності такого важливого компонента, як віра.

З історії родини Маєвських постає смерть цілої епохи, а відтак – і смерть культури, що відсилає читача до Шпенглерівської концепції «присмерку Європи» [5] (теорія своєчасного народження, розвитку й закономірної смерті кожної культури). Так, бабуся оповідачки Соня Блажко вінчалася з чоловіком у Михайлівському Золотоверхому соборі: «Материній матері, Соні Блажко, було вісімнадцять, коли вона повінчалася з Митрофаном Очеретьком у Михайлівському золотоверхому соборі Києва. Вона була в білій сукні й фаті, на шії висів гарний золотий медальйон» [4, с. 56]. Образ собору, у свою чергу, виступає символом віри, сакральним, вічним звертанням до Бога цілої української нації. Мати Надії, Людмила (донька Соні Блажко), виходить заміж у стандартному радянському загсі: «Микола Маєвський і Людмила Очеретько розписались у звичайному луганському ЗАГСі восени 1936 року. Не було ні золотих бань, ні дзвонів, ні квітів. Розписала їх дебела чиновниця в костюмі темно-зеленого кольору й несвіжій білій блузці» [4, с. 62]. Така опозиція (загс і Михайлівський собор) також є втіленням образу смерті – відмирання релігії як однієї з фундаментальних цінностей у свідомості українського народу.

Отже, Марина Левицька вписує образ України до загальноєвропейського контексту, вказуючи на спільність історичної долі: на зміну чітко визначеному шляхетському, козацькому космосу з усталеною системою цінностей і релігійних підвалин питомої української культури приходять тоталітарна радянська машина, яка руйнує минуле, знищуючи не

лише людей, а й навіть пам'ять про них, задіявши потужний механізм залякування, причому страх настільки сильний, що здатен передаватися й наступним поколінням. Наприклад, Віра як старша донька знала доволі багато про минуле їхньої родини. Її знання ґрунтувалися не лише на розповідях батьків, а й на особистому досвіді, тому вона оберегала від цього знання Надію, яка жила в іншому світі: «Сестра на десять років старша за мене, і однією ногою вже стояла в дорослому світі. Вона знала таке, чого я не знала, те, про що шепотіли, однак не говорили вголос <...>. Тепер, як наша мати вмерла, Старша Сестричка стала хранителькою сімейного архіву, оповідачкою історій, зберігальницею фактів про те, хто ми такі» [4, с. 44]. Старша сестра, попри ворожнечу з Надією, за будь-яку ціну намагається відгородити молодшу Надію від фатального знання – спершу за батьківською вказівкою, згодом з любові до неї. У випадку з замовчуванням минулого були задіяні підсвідомі уявлення людини про сакральність слова: те, що не було омовлене й перетворене на об'єкт реального матеріального світу, не існує (чи перестає існувати й відтак не може повторитися в майбутньому). Таку позицію стосовно минулого й участі в ньому Віра, вочевидь, успадкувала від свого батька: на розпитування про те, що за історія сталася з Вірою і сигаретами в німецькому трудовому таборі, Микола Маєвський відповідає «Не пам'ятаю» й одразу переводить розмову на іншу тему: «Надю, я розказував тобі про парові котли на кораблях, які вони були здоровенні?» [4, с. 84]. Ця репліка є не просто намаганням уникнути безпосередньої відповіді на поставлене питання, а свідченням захисної реакції людського організму: у момент небезпеки задіюються саме ті спогади, що пов'язані з найважливішим. Маєвський прагнув забути про те, що колись сталося, витіснити жахливі спогади зі своєї пам'яті, відмовившись від них і не називаючи вголос (що можна трактувати і як віру в сакральне значення слова: що не назване, те не існує).

Мотив смерті яскраво виражений у картинах війни, адже саме тоді, у моменти найбільшої загрози людському існуванню, життя й смерть ідуть поруч, супроводжуючи кожну людину. Так, Віра назавжди запам'ятала смерть годинникаревої дочки, вочевидь єврейки, у часи окупації України нацистськими військами: «Якось серед ночі хтось курника підпалив. Ніхто не знає хто. Годинникарева дочка й дві уцілілі курки загинули у вогні» [4, с. 293]. Саме такий відбиток лишився у свідомості Віри, що й було передано її сестрі. Лаконічна деталь – «дві уцілілі курки» й жива людина, яка гине у вогні, лише підкреслюють трагічність зображуваного, даючи читачеві час на роздуми й особистісну оцінку та переживання.

Ідея утвердження життя реалізовується наприкінці роману. Фінал «Короткої історії тракторів по-українськи» виразно сонцепоклонницький, а відтак перегукується з творчістю Коцюбинського: «Він піднімає руки ще раз, робить глибокий вдих.

– Я вітаю сонце!» [4, с. 300].

Сонце як символ життя дає нову надію не лише Миколі Маєвському, а й його доньці Надії, яка врешті-решт примирилася зі своєю сестрою, усвідомивши уроки минулого, яке довгий час від неї приховувалося.

Принагідно, на наш погляд, згадати новелу Михайла Коцюбинського «На острові», у якій, як і в романі, йдеться про вічне відродження, вічну змінність життя й смерті. Так, у творі Коцюбинського стверджується переможна сила життя, яке постає на руїнах, на згарищі. Власне минуле Микола Маєвський намагається забути, викреслити зі своєї пам'яті, а відтак – знищити його. Проте на уламках старого з'являється нове життя: «Дитина Миру народилася в країні, яка щойно перемогла у війні. Хоча часи були тяжкі, люди були сповнені надії» [4, с. 295]. Народження молодшої доньки стало надією на завершення всіх минулих незгод і страждань. Зі смертю дружини Миколи Маєвського Людмили його життя знову починає неухильно руйнуватися: він вважає старшу доньку своїм ворогом, друга дружина виявилася пройдисвіткою, яка майже два роки знущала над ним. І знову поява нового життя – народження Маргаритки, доньки Валентини, – символізує перемогу життя над занепадом і смертю. Отже, авторка наголошує на циклічності життя, на постійному чергуванні життя й смерті.

Загалом роман «Коротка історія тракторів по-українськи» Марини Левицької є утвердженням життя, яке попри смерть продовжується, вічно відроджується, втілюючи основну християнську ідею про вічну людську душу, яка завжди постане з попелу. Відтак роман апофатичним шляхом стверджує торжество життя.

Список використаних джерел

1. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция: [Електронний ресурс] / Ж. Бодрийяр. – Режим доступу: http://lit.lib.ru/k/kachalow_a/simulacres_et_simulation.shtml.
2. Грицак Я. Безпека: [Текст] / Я. Грицак // Грицак Я. Життя, смерть та інші неприємності. – К.: Грані-Т, 2008. – С. 25–36.
3. Коцюбинський М. Вибрані твори: [Текст] / М. Коцюбинський. – К.: Дніпро, 1984. – 505 с.
4. Левицька М. Коротка історія тракторів по-українськи: [Текст] / М. Левицька. – К.: Темпора, 2013. – 304 с.
5. Манн Т. Об учении Шпенглера: [Текст] / Т. Манн // Манн Т. Собрание сочинений: В 10 т. – М.: Гос. из-во худож. лит-ры, 1960. – Т. 9: О себе и собственном творчестве (1906-1954). Статьи 1908-1929. Пер. с нем. – 685 с.
6. Чехов А. Вишневый сад: [Текст] / А. Чехов // Чехов А. Полное собрание сочинений и писем. В 30 т. – Т. 13. – М.: Наука, 1986. – С. 36–42.
7. Brown H. Charming eyes. Superior breasts: [Електронний ресурс] / H. Brown. // The Telegraph. – 2005. – March 13. – Режим доступу:

- <http://www.telegraph.co.uk/culture/books/3638639/Charming-eyes.-Superior-breasts.html>.
8. Fishman B. Bloc Party: [Электронный ресурс] / В. Fishman // The New York Times. – 2005. – May 1. – Режим доступа: http://www.nytimes.com/2005/05/01/books/review/01FISHMAN.html?_r=0.
 9. Kurkov A. Human traffic: [Электронный ресурс] / А. Kurkov // The Guardian. – 2005. – March 19. – Режим доступа: <http://www.theguardian.com/books/2005/mar/19/featuresreviews.guardianreview20>.
 10. Marsh S. A short history of a Ukrainian: [Электронный ресурс] / S. Marsh // The Times. – 2007. – March 19. – Режим доступа: <http://www.thetimes.co.uk/tto/arts/books/article2451393.ece>.
 11. Robshaw B. A Short History of Tractors in Ukrainian, by Marina Lewycka. “Daddy, don't marry the big-breasted gold-digger”: [Электронный ресурс] / B. Robshaw // The Independent. – 2005. – April 17. – Режим доступа: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/a-short-history-of-tractors-in-ukrainian-by-marina-lewycka-6148102.html>.

Annotation

The article highlights the specificity of the artistic embodiment of the motif of death, death symbolic content of the image, their functionality and conceptual development of novel motif in Marina Levytska «A Short History of Tractors in Ukrainian». There is an analysis of the essence of the opposition «life – death», which is revealed both on the figurative and the plot level. The history of the family of Majewski is representation of the death of the whole epoch and a system of values associated with it.

As follows there is a determination of difference between traditional and modern identities defined by modern Ukrainian historian J. Grytsak that are implemented in the image of the main character of the novel. These types of identity are the variation of the opposition «life – death».

In this work there is determined motif of constant renewal of life, as opposed to death, and his eternal cyclicicty. Thus, the novel confirms the idea of the victory of life and its eternal duration.

Key words: artistic detail, symbolical image, motive of death, artistic opposition, the death of culture.

ФУНКЦІЇ ЕПІГРАФА В ПОЕЗІЇ МИХАЙЛА ОРЕСТА

У статті досліджено епіграф як елемент інтертекстуальності, що є одним з основних засобів реалізації стратегії інтелектуалізму, притаманного “високому” модернізму, у поезії Михайла Ореста. Розглянуто використання епіграфів із джерел різного походження (А. Майков, В. Соловийов, український фольклор, “Слово про похід Ігорів”), проаналізовано їхні функції, зорієнтовані на провідні мотиви й проблематику творів, розкриття культурного контексту, визначення асоціативного поля й системи інтерпретацій.

Ключові слова: епіграф, заголовковий комплекс, інтелектуалізм, інтертекстуальність, модернізм, присвята.

В статье исследован эпитафия как элемент интертекстуальности, являющейся одним из основных средств реализации стратегии интеллектуализма, присущего “высокому” модернизму, в поэзии Михаила Ореста. Рассмотрено использование эпитафий из источников различного происхождения (А. Майков, В. Соловьев, украинский фольклор, “Слово о полку Игореве”), проанализированы их функции, ориентированные на основные мотивы и проблематику произведений, раскрытие культурного контекста, определение ассоциативного поля и системы интерпретаций.

Ключевые слова: эпитафия, комплекс заголовка, интеллектуализм, интертекстуальность, модернизм, посвящение.

Знайомство з літературним твором починається з так званого заголовкового комплексу, і саме на цьому рівні передусім реалізується авторська стратегія орієнтації на елітарного читача-інтелектуала. Метою цієї статті є дослідження функцій паратекстуальних елементів, зокрема епіграфа, у творчості Михайла Ореста, “молодшого з покоління неокласиків”. У його поезії власне назви творів досить обмежено виконують функцію маркування елітарності тексту (поет переважно залишає вірші без назви). Маркерами інтелектуалізму можна вважати назви віршів та поетичних циклів латиною (“Anima errans”, “Ta exhata”, “Origo obliterate”, “Ars poetica”, “In natura veritas”, “Contra machinam”, “Autumnus dux meus”, “Aestate A. D. MCMXLVIII”) і назви-посилання на образи літературного й міфологічного походження чи певних письменників (“Петрарка”, “Траль”, “Помона”, “Лоенгрін”, “Зігфрід до Крیمгільди”, “До Орфея”), при цьому назви другої групи одночасно мають

інтертекстуальне навантаження. Ще менше в поезії Михайла Ореста використовується як елемент заголовкового комплексу присвята. Здебільшого для акцентування інтелектуалізму в поезії митця вживається епіграф, пряма цитата з іншого твору, що безпосередньо маркує прототекст і, на відміну від, наприклад, ремінісценції, залишає менше простору для різночитань і варіативних інтерпретацій. У своїй поезії Михайло Орест нечасто вдається до епіграфа як паратекстуального засобу цитації, однак як елемент інтертекстуальності епіграф має у його творчості певні важливі функції.

У ранній поезії Михайла Ореста (збірка “Луни літ”) зафіксовано кілька прикладів використання епіграфів до віршів: один із них, зокрема до поезії “Із райського краю, як радісна птиця...”, є цитатою з розмови автора з невідомим співбесідником (засвідчено самим автором): “Дні довшають, світло прибуває могутнім, але рівним, тріумфально-спокійним прибоєм, на лугах зацвітає шавлія; настає літо, молоде літо, шавлійне літо!” [3, с. 30]. Призначення цього уривку-спогаду – увиразнити зміст образу шавлії, його хронотопічну функцію у вірші. Традиційно цей образ постає символом безсмертя духу, здоров’я, буяння повносилої плоті. Саме такий його зміст у названому вірші асоціюється із початком літа, яке в поезії М. Ореста завжди співвідноситься з раєм: “І сповнилися доли вогнів фіалкових: / То квітла шавлія: а райські фіали / Вгорі, над привітним краєм сіяли” [3, с. 31]. Актуалізована епіграфом значущість образу шавлії увиразнює його символічне звучання, підкреслює багатозначність образів рослин у поетичній моделі світу Михайла Ореста. Образ золотої колісниці у вірші “Із райського краю, як радісна птиця...” за асоціацією перегукується з образом міфологічної колісниці Геліоса, давньогрецького бога сонця (такий зміст відтінено образом “юнака ясноокого”, який править колісницею). Розкодування цієї ремінісценції спрямовує образ до античного міфологічного контексту, що характерно для неокласичної поезії. Крім того, образ колісниці викликає асоціації з образом “золотою колісницею весни” із хрестоматійного вірша російського поета Аполлона Майкова “Уходи, зима седая!”, однак ця ремінісценція може виявитися випадковим збігом. Творчість А. Майкова (1821–1897), вірогідно, була відома Михайлові Оресту з огляду на загальну популярність спадщини поета, визнання його одним із найзначніших поетів післяпушкінського періоду. Крім того, літературні смаки двох митців були схожі (Аполлон Майков здійснив поетичний переклад “Слова про похід Ігорів” російською, як і Михайло Орест, він перекладав А. Міцкевича, Й.В. Гете, Г. Гейне, цікавився античним світом). Порівнюючи вірші Михайла Ореста й Аполлона Майкова видимою є співзвучність центральних образів, зокрема образу вітру, але в Ореста він глобальніший. У Майкова образ вітру персоніфікується і завдяки зменшувально-пестливому суфіксу набуває дещо легковажного, грайливого звучання: “Уходи, Зима седая! / Уж красавицы Весны / Колесница золотая / Мчится с горней вышины! / Старой спорить ли, тщедушной, / С ней – царицею цветов, / С целой армией воздушной/ Благовонных *ветерков!*” [2, с. 112]. У М. Ореста персоніфікований образ вітру виходить за межі окресленого хронотопу, набуває значення рушійної стихійної

сили, протиставляється античному міфологічному образу крилатих коней. Поет досягає такого ефекту за допомогою синекдохи: “Як блискавка мчала дзвінка колісниця, / І гнали її не окрилені коні, а вітру південного пружні долоні” [3, с. 30]. Ремінісценція з А. Майкова одночасно міцніше пов’язує систему образів вірша “Із райського краю, як радісна птиця...” із світовим культурним контекстом й увиразнює тяжіння Михайла Ореста до символізму, до естетичних концепцій попереднього століття на рівні осмислення дійсності. Як бачимо, епіграф зорієнтовує увагу на один з провідних образів, який уже в тексті поезії розгортає зміст метафоричних образів золотої колісниці й вітру, через які оприявлено подвійний асоціативний ланцюжок – із міфологією та російською поезією.

Функції епіграфів до інших поезій збірки “Луни літ” порівняно з попередньою поезією ширші. Зміст епіграфа до поезії “У ложах камінних прозорчості струмені...” – слів зі статті В. Соловйова “Лермонтов” – розкривається в контексті образів, дотичних до артурівського циклу легенд. Призначення цього мотто – не лише в увиразненні ідеї твору (ідеї безсмертя через пізнання світу і єднання із первісною природою), але й у скорельованості рецепції до певного концептуального прототексту – до легенд та казок про Фому Лермонта й королеву фей. Розуміння ідеї вірша “У ложах камінних прозорчості струмені...” неможливе без декодування паратекстуальної цитати, що обрана за епіграф, він поглиблює вагомість висловленого Михайлом Орестом переконання: втаємничення в гармонію природи дарує людині безсмертя.

До поезії “Я пісні отчизни слухаю...”, датованої 1939 роком (написано за часів ув’язнення), Михайло Орест вживає як епіграф перші рядки з народної (козацької) пісні: “Ой з-за гори сніжок летить, / А в долині козак лежить” [3, с. 16]. Потрібно зазначити, що епіграфи, запозичені Михайлом Орестом із народної творчості трапляються нечасто. Фольклорна простота репрезентації почуттів, усталеність символів та інших художніх засобів, схоже, не надто приваблювали митця, який навіть на ранніх етапах свого творчого шляху шукав більш тонких, вишуканих і виважених форм поетичного втілення своїх думок. Сюжет пісні “Ой з-за гори сніжок летить” традиційний для козацького ліро-епічного фольклору: смерть козака, який узяв за дружину “паняночку, в чистім полі земляночку”. Зазвичай рідним про смерть козака дає знати “осиротілий” кінь вбитого, прибившись додому. У різних версіях пісні перший рядок варіюється, “сніжок”, що летить “з-за гори” може бути замінений – на вогні, що на горі запалено: “Ой на горі вогонь горить, / А в долині козак лежить” [1, с. 316]. У такій версії акценти в зображенні події зміщуються, і з безіменного захисника вітчизни герой пісні перетворюється на мужнього вартового, що пожертвував своїм життям, із приходом ворога запаливши для побратимів сигнальні вогні. Михайло Орест не випадково використовує більш “нейтральний” варіант народної пісні: у поезії “Я пісні отчизни слухаю...” немає ні попередження, ні пророцтва, ні пафосу заклику до боротьби, вона наскрізь елегійна, у ній виражено відчуття самозаглиблення ліричного героя,

який, будучи фізично поневоленним, думкою за допомогою художнього слова може подорожувати за межами в'язниці. Туга, якої сповнена народна пісня, знаходить відгомін у душі ліричного героя: “Я пісні отчизни слухаю: / Проста, лагідна, смутна, / Тугою, тихою тугою / Серце поймає вона” [3, с. 16]. Прозора, не перевантажена складними синтаксичними конструкціями чи полісемантичними символами перша строфа перегукується із фольклорним ліро-епосом лише обов'язковим для останнього елементом повтору (“тугою, тихою тугою”), однак у другій строфі, зокрема в перших двох її рядках, за простотою, однозначністю висловленої основної думки поезія щільно наближається до кращих зразків української народнопісенної творчості: “Судилось мені загинути, / В полі скінчити життя” [3, с. 16]. Ліричний герой, який бажає після смерті “душею полинати в тихе пісень забуття” [3, с. 16], ототожнюється з узагальненим образом українського чоловіка-воїна, такого, який часто бере в руки зброю попри власне бажання, але завжди виконує обов'язок сумлінно, навіть ціною життя. При цьому замилювання ліричного героя народною піснею відтінює вираз віри в продовження життя в слові, віднайдення в ньому посмертного спокою й миру як світу, що контрастує з дійсністю, яка оточує поета в час написання вірша. Звернення до фольклору, характерне для українського романтизму, набуває в цьому контексті модерністського значення порятунку душі в мистецтві. Таким чином, епіграф до вірша “Я пісні отчизни слухаю...” розширює асоціативне поле його змісту, скорельованого на біографічний факт.

Джерелом епіграфа вірша “Повниться земля...” у збірці “Луни літ” є “Слово про похід Ігорів”. До використання цитат із цього твору як мотто Михайло Орест звертається неодноразово. Із нього взято епіграфи ще до двох віршів у наступних збірках автора. До поезії “Повниться земля...” залучено уривок із початку опису поразки війська князя Ігоря під час другого бою з половцями: “Что ми шумить, что ми звенить...” [3, с. 17]. Нагадаємо, що в епізоді битви в активній позиції традиційні фольклорні символи (бенкет – символ кривавої битви, вино – крові, споювання сватів – вбивства ворогів) і психологічні паралелізми з персоніфікованою природою: “Что ми шумить, что ми звонить давеча рано предъ зорями? Игорь плькы заворочаетъ: жаль бо ему мила брата Всеволода. Бишася день, бишася другый; третьяго дни къ полуднию падоша стязи Игоревы. Ту ся брата разлучиста на брезѣ быстрой Каялы; ту кроваваго вина не доста; ту пирь докончаша храбрии русичи: сваты попоиша, а сами полегоша за землю Рускую. Ничить трава жалощами, а древо с тугою къ земли преклонилось” [4, с. 15–16]. Аналогічні образи використано й у поезії Михайла Ореста: стан ліричного героя виражено за допомогою метафори, побудованої на паралелізмі із природним явищем: “Серце нам опали / Порохи печалі / Та тумани тужні, / Та вітри потужні” [3, с. 17]. У “Слові про похід...” князь повертає свої війська, щоб прийти на допомогу братові Всеволодові, який зі своїми курянами потрапив у безвихідне становище. У поезії “Повниться земля...” Михайло Орест розгортає картину бою з погляду тих, хто гине, чекаючи на допомогу. Відчуття безнадійності тих, хто терпить поразку,

змінюється великою втомою, що зумовлює єдине бажання – здатися: “Тож навіщо мріє, / Злотом пломеніє / Нам остання милость – Серце утомилось!” [3, с. 17]. Цей вірш не датовано, однак з огляду на те, що він зі збірки “Луни літ” (1944), можна припустити, що написаний він у період, коли автор, переживши репресії, хоча й не був остаточно духовно зломлений, однак мав підстави втратити віру в можливість боротьби із режимом. Цей стан безвиході в абсурдності світу, актуалізований епіграфом, ріднить світовідчуття ліричного героя поезії “Повниться земля...” із модерністським сприйняттям світу. Центральний образ золоченого щита – символ “вищої” допомоги, надії – також рецептивно скерований на текст “Слова про похід Ігорів”. Таким чином, прямо не говорячи про поразку ліричного героя та його побратимів, автор асоціативно зорієнтовує фінал поезії на події, зображені в героїчній поемі, з якої взято мотто. Епіграф є вказівкою на джерело використаних у поезії образів, їх інтерпретації і скорельований на ідею твору.

Епіграфи із “Слова про похід Ігорів” наявні також у поезіях збірок Михайла Ореста “Гість і господя” та “Пізні вруна”. До поезії “Весняним леготом тепло ударений...” автор добирає як епіграф рядки з епізоду втечі Ігоря з полону: “Овлурь свисну за рѣкою” [3, с. 163]. У вірші картина порятунку полоненого аналогічна до зображеної в “Слові про похід...”: сили природи постають учасниками порятунку, помічниками у звільненні. Як і в давньоруській героїчній поемі, у вірші Михайла Ореста “Весняним леготом тепло ударений...” мотив допомоги природи розгортається як метафора ідеї єдності з рідною землею, живлющої, всеперемагаючої сили останньої. У “Слові...” ця допомога більш активна, відтворена динамічно: йдеться про фізичне звільнення, що пов’язане із мотивами боротьби, казкового перевтілення: “Кликну, стукну земля, вѣшумѣ трава, вежи ся половецкии подвизаша. А Игорь князь поскочи горнастаемъ къ тростию и бѣлым гоголемъ на воду, вѣзврѣжеса на брѣзь комонь и скочи съ него босымъ вѣлкомъ, и потече къ луку Донца и полетѣ соколомъ подѣ мъглами, избивая гуси и лебеди завтроку и обѣду и ужинѣ” [4, с. 28]. У вірші Михайла Ореста в епіцентрі – картина весняного пробудження, розквіту степу й лісів, що в нього завжди асоціюється з духовним відродженням, із набуттям людиною нових сил для життя й боротьби із обставинами, часто трагічними. Образ весняного леготу (вітер – символ очищення, руху) є каталізатором перетворень: “Весняним леготом тепло ударений, / Як гуслі, степ зазвучав, / І тут, біля стіп, розплескався розмарений / Лепет і шепіт трав” [3, с. 163]. Перетворення в природі спричинюють пробудження надії в душі ліричного героя – надії на повернення додому з чужини, що сприймається як полон, “зачин”: “Душу твою, що томліла в зачині, / Лісів одчаклує май – / Скорботою років право освячене / Вернеться в пращурів край” [3, с. 163].

Поезію “Весняним леготом тепло ударений...” датовано 1948 роком, відтак, спираючись на факти біографії Михайла Ореста, можна припустити, що тема втечі князя Ігоря з полону, заявлена в епіграфі, зорієнтовує на думку ліричного героя про повернення на Батьківщину, що є виразом почуттів самого

автора – болю й надії, хоч і використано форму оповіді від другої особи (таким чином автор дистанціюється від ліричного героя). У третій строфі звучить переконання в перемозі “могутнього втіленого сну” [3, с. 163] над його безщастям, у цьому теж простежується асоціативний зв'язок із “Словом про похід...”. У “Слові...” читаємо: “Игорь спить, Игорь бдиль, Игорь мыслию поля мѣритъ отъ Великаго Дону до Малаго Донца” [4, с. 28]. Игорів сон наяву здійснюється – до нього приходить очікувана допомога. Ліричний герой Орестової поезії сподівається, що помічником у звільненні для нього стане природа, яка прокинулася від сну: “Твій день не померкне, безщастя даннику, / Його не поглине полон, / Відірве тебе від смертного зникну / Могутній втілений сон...” [3, с. 163]. Використовуючи рідковживану, застарілу лексему “заник” (“вгасання”, від “заникати” – слабнути, згасати), Михайло Орест у своєму вірші актуалізує прототекст із “Слова про похід Ігорів”, генетичний зв'язок з ним. Таку ж роль відіграє лексема “комонь” (давньоруське “кінь”: “А Игорь князь <...> възврѣжеса на брѣзь комонь” [4, с. 28]) в останній, кульмінаційній строфі поезії – “І кличе, як доля, комонь” [3, с. 164], – як і повторна згадка імені Овлура – рятівника Ігоря (“І вабить далекість живучим куривом, / І всіх обіцянь огонь / Хмільно лунає в свисті Овлуровім” [3, с. 164]). Отже, з епіграфом, що взаємодіє з внутрішніми інтертекстуальними елементами, пов'язано літературний контекст поезії, оприявлення міжтекстових зв'язків, інтерпретація ідеї твору, що спирається на ідейно-змістовий рівень джерела цитування.

У збірці “Пізнi вруна” епіграф із “Слова про похід...” використано в сонеті “Стогнала ніч вітрами і грозою...”, перший рядок якого є, власне, рецепцією уривка з героїчної поеми: “Нощь, стонуши ему грозою, / Птичь убуди...” [3, с. 184]. Це рядки з епізоду, в якому йдеться про недобрі знамення, які природа посилає війську Ігоря, пророкуючи невдале завершення його походу проти половців: “Игорь къ Дону вои ведеть. Уже бо бѣды его пасеть птиць по дубию, вльци грозу въсрожать по яругамъ; орли клеткомъ на кости звѣри зовуть, лисици брешуть на чръленья щиты. / О Руская земле! Уже за шеломянемъ еси!” [4, с. 12]. Перша строфа сонета, теза, є поетичною варіацією, навіть своєрідним перекладом уривка зі “Слова про похід...” – передчуття лиха, невідвортної біди: “Стогнала ніч вітрами і грозою – / І птиць пробуджених тривожний крик, / І страхом мученого звіра рик / Лунали в серці провістю лихою” [3, с. 184]. У другій строфі розкривається зміст здійснення пророцтва – загибель “чесної раті на полі бою” [3, с. 184]. Стверджується ідея минулості всього тілесного, суцього в плоті, навіть справи людські трактуються як такі, що неодмінно кануть у забуття: “І порох тіл і діл жорстоко зник” [3, с. 184]. Однак у наступних рядках антитестично виникає образ мистецтва – єдиної, на думку поета, нетлінної пам'яті: “Лишився подвиг твору – і повік / Він житиме нетлінною явою” [3, с. 184]. Отже, у сонеті “Стогнала ніч вітрами і грозою...”, звертаючись до видатної пам'ятки давньоруської літератури, до подій, які в ній оспівуються, Михайло Орест розгортає одну з провідних ідей своєї творчості – ідею креативності слова, вищої сили мистецтва, яке протистоїть безжальному, “холодному” часові, що “засипає” всіх “своїми брилами” [3, с. 184]. У цьому

контексті актуалізовано образ магії слова, яка дає людині можливість продовжити існування в пам'яті, у художньому образі: “Слів магія торкнулась їх: вони / Зостануться, всякчас повторні сни, / В мистецтві: в синій, неоцвітній рані” [3, с. 184]. Концепція порятунку через мистецтво, його сакральності, поета як теурга типова для символістської світоглядно-естетичної позиції, однак цікаво, що проблема сили художнього слова цікавить й автора “Слова про похід Ігорів”, який багато уваги у своїй поемі приділяє ідеї необхідності возвеличення подвигу воїнів у слові. Таким чином, у сонеті “Стогнала ніч...” епіграф функційно й концептуально навантажений і вияскравлюється у художньому розвитку ідеї твору.

Таким чином, епіграф, будучи одним із перших, найпомітніших маркерів інтертекстуальності в тексті, посідає значне місце в поезії Михайла Ореста. Епіграфи виконують різноманітні функції: зорієнтованість на провідні образи й проблеми твору, його ідейне навантаження, що розкривається в літературному контексті, визначає ключ до асоціативного поля, системи інтерпретацій.

Список використаних джерел

1. Закувала зозуленька. Антологія української народної творчості: Пісні, прислів'я, приказки, загадки, скоромовки: [упор., передм. та прим. Н. С. Шумади]. – К.: Веселка, 1989. – 606 с.
2. Майков А. Н. Сочинения: [в 2-х т.] / Аполлон Майков; [под общ. ред. Ф. Я. Приймы]. – М.: Правда, 1984. – Т. 1. – 576 с.
3. Орест М. Держава слова: [вірші та переклади] / Михайло Орест; [упор. та авт. передм. С. Павличко]. – К.: Основи, 1995. – 526 с.
4. Слово о полку Игореве / [под ред. В. П. Адриановой-Перетц]. – Москва – Ленинград: Издательство Академии наук СССР, 1950. – 560 с.

Annotation

The title complex is the first thing the reader notice in the text, so the researching of it is very important for the understanding of writer's intentions and the worldview. The motto as an intertextual element of the title complex, one of the main ways of realization of intellectualism strategy inherent to “high” modernism in Mykhaylo Orest's poetry, is investigated in the article. The mottos from the collections of poems “The echos of years”, “Late growth” and “The guest and the adobe” are investigated. The examples of usage of mottos from different sources (Apollon Maykov, Vladimir Solovyov, Ukrainian folk historical songs, “The Tale of Igor's Campaign”) are researched, their functions are compared to each other. It is investigated that the main functions are the reader-orientation to the most important motives and problems of the texts, the actualization of cultural context, the determination associative fields and the system of interpretations. The modernistic

conception of saving in sacral art represented in researched Mychailo Orest's poems are analyzed.

Key words: motto, title complex, intellectualism, intertextuality, modernism, dedication.

УДК 821. 161. 2 – 3. 09

В.Ф. Подлесна (м.Дніпропетровськ)

ДО ПИТАННЯ ПРО КАЗКОТВОРЧІСТЬ ІВАНА НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО

Досліджено казки І. Нечуя-Левицького «Запорожці», «Скривджені й нескривджені», «Два брати», які розглянуто в аспекті їхньої жанрової приналежності та утворення на їх основі жанрових модифікацій української літературної казки: «Запорожці» – історична патріотична казка, «Скривджені й нескривджені» – космологічна казка, «Два брати» – соціально-побутова казка з фольклорною основою.

Ключові слова: жанр, фольклор, легенда, літературна казка, казкотворчість.

Исследованы сказки И. Нечуя-Левицкого «Запорожцы», «Обиженные и необиженные», «Два брата», которые рассмотрено в аспекте их жанровой принадлежности и образования жанровых модификаций украинской литературной сказки: «Запорожцы» – историческая патриотическая сказка, «Обиженные и необиженные» – космологическая сказка, «Два брата» – социально-бытовая сказка с фольклорной основой.

Ключевые слова: жанр, фольклор, легенда, литературная сказка, сказочное творчество.

Літературна спадщина І.С. Нечуя-Левицького досить велика і жанрово різноманітна: романи, повісті, оповідання, нариси (художні, історичні та етнографічні), новели, гуморески, драми, літературно-критичні та мистецтвознавчі статті. Незважаючи на те, що письменник входив у літературу, коли за Валуєвським циркуляром (1863) здійснювалися широкі заходи з русифікації українського населення – заборона книжок та навчання рідною мовою, йому вдалося розширити жанрові межі української літератури, що стало неоціненним внеском у розвиток останньої. Пізніше

тема постійного нагляду цензури над письменником і бажання всебічного розвитку українців постане в його полемічній праці «Українство на літературних позвах з Московщиною» (1891).

Як зазначає дослідниця творчості письменника Н.Є. Крутікова, «Заслугою Нечуя-Левицького є розширення жанрових меж української літератури <...> Новаторство Нечуя-Левицького полягало й у тому, що він, з одного боку, створив чудові зразки «оповідного» стилю, розширюючи й збагачуючи попередні форми, а з іншого – здійснив перехід (що вже мав початок, зокрема в творчості А. Свидницького) до форм об'єктивно-епічного повістування, відкривши значні можливості для детальних характеристик персонажів, яскравих реалістичних описів соціального побуту, інтер'єру й пейзажу, для авторських ліричних, публіцистичних і філософських відступів та коментарів...» [7, с. 382–383].

Не одне покоління літературознавців ретельно досліджувало спадщину І. Нечуя-Левицького, серед них, І. Франко, С. Єфремов, Є. Кирилук, М. Возняк, Н. Крутікова, В. Власенко, Р. Міщук, М. Жулинський, А. Погрібний, Т. Гундорова, І. Бабенко, О. Вертій, М. Мандрика, В. Мелешко, Н. Побірченко, І. Приходько, М. Чорнопиский та інші. Але не всі твори письменника вивчалися з належною глибиною. Наприклад, більше уваги приділялося розгляду творів письменника, що ввійшли до шкільної програми («Микола Джеря», «Кайдашева сім'я»). На сьогодні майже не дослідженою є проза письменника для дітей. Побіжно до неї зверталися Т. Гундорова («Утопія “характерника” Нечуя (Левицького)», 1992), І. Бабенко («Поетика жанрового різновиду історичного оповідання-казки», 2002), І. Приходько («Іван Нечуй-Левицький проти «обрусення» народів», 1997-1998).

У цій статті ми спробуємо детально розглянути творчу спадщину І. Нечуя-Левицького для дітей, акцентуючи на літературних казках «Запорожці» (1873), «Скривджені й нескривджені» (1874), «Два брати» (1885).

Найбільш вивченою є казка «Запорожці», що належить до прози письменника, у якій відображено драматичні сторінки української історії (романи «Князь Єремія Вишневецький» (1897), «Гетьман Іван Виговський» (1899), науково-популярні нариси «Перші київські князі», «Український гетьман Богдан Хмельницький і козаччина»). Уперше казка була надрукована у Львові 1873 року, потім у 1874 році в Києві у зб. «Повісті Нечуя-Левицького». «Запорожці» – це літературна казка, у якій поєдналося реальне (зображено небезпечну роботу лоцманів на Дніпрових порогах; становище українців у ХІХ ст., життя козаків-запорожців) і фантастичне (образ зачарованої Запорозької Січі, що перебуває під водами Дніпра, характерництво тощо). Головний герой твору – лоцман Карпо Летючий, нащадок славних запорожців, гарний сміливий парубок, постає на тлі саме того зачарованого світу. Перепливаючи Дніпрові пороги, він потрапляє в чарівне місце. Серед дивовижної природи живуть козаки. Вони побудували

курені, церкву, мають свого гетьмана. Автор розповідає про їхній побут, культуру, спосіб життя, висловлює жаль з приводу того, що все це минуло, що реальна Україна поневолена. Письменник репрезентує лицарство, гуманність, патріотизм, сміливість і відвагу козаків.

Твір «Запорожці» розглядали в різних аспектах такі дослідники, як Т. Гундорова, І.Бабенко, В. Мелешко, І. Приходько та інші, зокрема звертали увагу на визначення жанру. І. Бабенко вважає цей твір І. Нечуя-Левицького історичним оповіданням-казкою, що подібне до «Невільнички» Марка Вовчка. Дослідниця наголошує: «Особлива специфіка художнього вимислу (домислу) в “гібридній” формі історичного оповідання-казки спрямована на посилення його естетичної функції, що виявляється в динамічному моделюванні подій, гіперболізації фізичних і духовних якостей персонажів, у психологізмі тексту» [1, с. 5]. І. Приходько називає «Запорожців» казкою-легендою, що «прозвучала як величний хорал козацтву і як щемкий реквієм водночас, як нагадування тодішньому читачеві (чи й тільки тодішньому!) про “козацьких гетьманів, про славні давні діла на Україні”» [12, с. 173]. Т. Гундорова розглядає «Запорожці» як казку й зараховує її до найціннішої частини творів письменника, написаних у період так званого пізнього українського романтизму, що зливався з етнографічним реалізмом. Дослідниця нагадує, що «Велася запекла суперечка про тип самої літератури – національно своєрідної, етнографічної чи європеїзованої, космополітичної. Нігілізм модерної доби лякав Нечуя-Левицького. Отож, перевтілюючись у козака-характерника, Нечуй-Левицький знову і знову повертається до етнографізму, старовини, народного обрядового побуту, національних типів і характерів, розкриваючи таємничу красу старої України» [5, с. 30-31]. Інші літературознавці, навпаки, вважають етнографізм недоліком стилю І. Нечуя-Левицького. Наприклад, І. Безпечний наголошує, що письменник «переобтяжував свої твори етнографізмом, через що його стиль набув назву етнографічно-побутового реалізму» [2, с. 362]. Та не дивлячись на такі окремі полярно протилежні судження щодо стилю письменника, дослідники визнають безперечний вагомий внесок І. Нечуя-Левицького у створення підґрунтя для розвитку української літературної казки в подальшому. Казка «Запорожці» написана на інтуїтивному, підсвідомому рівні. Як зазначає Т. Гундорова, «цей твір має на собі виразний знак імпровізаційності, відзначається вільним і розкутим стилістичним рядом. Напрошується думка, що ми дотикаємося до сокровенного, інтимного джерела митця. Можна припустити, що казка саме й виявляє певне несвідоме (можливо, навіть підсвідоме) поривання до ідеалу» [5, с. 30]. У цілому ж «Запорожців» науковці не аналізували комплексно, лише в контексті якоїсь певної проблеми, зокрема жанрово-композиційної організації.

Грунтовний аналіз твору зробила у 2011 році В. Мелешко у зв'язку з уведенням казки до шкільної програми. У праці «Казка “Запорожці” Івана Нечуя-Левицького: формально-змістові чинники» [8] авторка намагалася виокремити складники змісту та форми й аргументувати жанрову його

приналежність до «літературної фантастичної казки» [8, с. 3]. На користь цієї думки В.Мелешко наводить такі жанровизначальні ознаки твору: «1) час умовний; 2) герої сталого віку (юнак, дівчина, старі й молоді козаки); 3) простір поділено на два виміри (цей світ і той світ. Цей світ – життя на землі, Україна ХІХ ст., той світ – зачарована Запорізька Січ під водами Дніпра. Межа між світами плинна: Карпо потрапляє до підводної Січі; козак, перетворений на орла, виносить його назад тощо); 4) є незвичайність описуваного, чудесність, динамічність перебігу подій; 5) персонажі типові. Їх змальовано загальними рисами, вони ідеалізовані; 6) наявна гіперболізація (у зачарованій Січі козаки та гетьман моляться за Україну; гетьман такий сильний, що не наважується обійняти Карпа); 7) зустрічається явище метаморфози (дівчина Маруся перетворюється на калину; старий запорожець на орла)» [8, с. 3–4].

Уважно ознайомившись з напрацюваннями науковців у ракурсі проблеми жанру, ми спробуємо висловити свої судження. Враховуючи несприятливі умови для розвитку української літератури, можемо припустити, що до жанру казки І. Нечуй-Левицький звернувся, маючи намір створити історичне чи політичне оповідання або повість про козацтво. Та в процесі написання додав до тексту фантастики, своєрідно «замаскувавши» твір під казку. Адже за циркуляром російського уряду не вільно було ні в друку, ні усно вживати слова «козак», «козацький», «Запорізька Січ», «Україна», «український» (натомість – «Юго-Западный край», «Южная Русь», «Малороссия», «Полуденная Русь»). Автор звернувся до жанру казки як до «рятівного». Сміливим є епізод, де письменник подає збірний образ гетьмана: «високий, як Палій, гарний, як Мазепа, сміливий, як Богдан Хмельницький» [10, с. 348]. «Писати отак тоді, коли Мазепі проголошували анафему, а про Січ не велено згадувати, писати отак було архісміливо» [12, с. 173], – слушно зауважує І. Приходько

У відгуку ж цензора на твір «Запорожці» того ж 1886 року читаємо: «...вся повесть проникнута такими намеками, которые возбуждают в читателе сожаление об уничтожении казачества и запорожцев, Сечи» [9, с. 385]. А ще пізніше, у кінці 90-х рр. ХІХ ст. цензурний комітет знову доповідав Головному управлінню у справах друку, що в казці – «українофільське забарвлення» і що цей твір «шкідливий» ще й тим, що невеликий за обсягом і може бути легко поширеним. І пропонував заборонити твір до друку. У радянські часи казку «Запорожці» теж не популяризували, а коли й видавали – то з великими купюрами. Це підтверджують текстологічні зіставлення публікації казки у другому томі 10-томного видання творів І. Нечуя-Левицького (К., Наукова думка, 1965) та повного тексту львівського видання 1873 року., здійснені І. Приходько. Вона, зокрема, наголошує, що «Опущено ті місця, у яких ідеться про безчинства московського війська в Україні, криваві екзекуції, грабунки тощо» [12, с. 175]. Повного видання твору український читач так і не бачив.

Відомі нам видання казки (1994, 2007 «Школа», 2012 «Фоліо») ідентичні до тексту в згаданому 10-томнику.

Ураховуючи сказане, визначаємо жанр «Запорожців» як історичну патріотичну казку. Цим твором І. Нечуй-Левицький зробив значний внесок у розвиток жанру української літературної казки, зокрема її жанрового різновиду – патріотичної. Пізніше зразки такого жанру зустрічаємо у творчому доробку І. Франка («Свиня», (1890), «Звірячий бюджет», (1897) та інші його казки, що мають сатирично викривальний характер і політичний підтекст), М. Коцюбинського («Хо», 1894), О. Василенка («Казка про трьох братів-орлів і четверту сестричку Любку», 1896), Д. Лепкого («Русалка», 1904), І. Липи («Гомін по діброві», 1912), В. Корнієнка («Запорозький клад», 1918), С. Васильченка («Ось та Ась», 1919), В. Пачовського («Про князя Коріятовича і жовтого змія Веремія», 1920), В. Королева-Старого («Нечиста сила», 1923).

Казка «Запорожці» Нечуя-Левицького є справжнім гімном волі, вона нагадує сучасникам автора про героїку минулих днів. Але крім славного козацького минулого, письменника цікавили проблеми сучасного йому суспільства, зокрема проблема соціальної нерівності. У казці «Скривджені й нескривджені» (1886) І. Нечуй-Левицький реалізує цю проблему за допомогою космологічних образів. В основу твору покладено сюжет давньоіндійської легенди про життя небесних світил і природних стихій. Сам автор у маленькій примітці визначає його жанр як індуську легенду про кохання заможного хлопця, сина раджі Саїба та бідної дівчини Паміри. Казка має дві сюжетні лінії, тісно переплетені між собою. Перша – розвиток теми родинного життя космологічних образів (Сонця, Місяця, Зірниці, Івана Громовика), де сонце виступає молодою, вродливою й суворою царицею неба, і дружиною місяця – старого, забудькуватого дідугана, який любить «закласти за комір» і пожартувати з молодими русалками: «Місяць лигнув добру квартиру горілки, і його вид та кирпатий ніс почервонів» [11, с. 105]; «Одже введуть (русалки) у гріх мене, старого! Та позаслоняйте хоч плечі туманом, капосні дівчата! Через ваші сині очі та білі щоки втрачу памороки! – гомонів Місяць» [11, с. 106]. До того ж місяць зображений нерухливим і ледачим на вдачу, який не любить своєї «нічної» роботи й виглядає на зміну свою дружину, яку дещо побоюється: «І надав же мені біс роздявить рота та позіхнути! Овва! та й довго ж моя жінка вбирається... От уже надав дідько взяти молоду жінку, та ще й гарну! Як почне прибиратись, то аж нудно стає...» [11, с. 107]. Зірниця – дочка сонця та місяця, дівчина на виданні, до якої залицяється Громовик. Сонце-матір і Місяць-батько не схвалюють такої доччиної поведінки й починають всіляко впливати на неї «Знаю, знаю! все знаю! Мені батько сказав. Не сором тобі цілуватися з парубком перед усім небом та усією землею? Потривай же! прийдеш ти додому!» [11, с. 108]. Оскільки суперечки трапилися між небесними силами, то страждають люди на землі. Сонце, яке наділене життєдайною силою, розгнівалося й почало випалювати все живе на землі. Зірниця була доброю дівчиною і хвилювалася

за людей, а тут ще й Громовик розгулявся й також нашкодів людям, убивши раджу Ахмата.

Ця ситуація пов'язана з другою сюжетною лінією, що відображає родинні стосунки та місце людини в суспільстві, характерною рисою якого є взаємозв'язки між різними верствами населення. У її епіцентрі життя заможної і впливової родини раджі Ахмата Вішни, народження спадкоємця Саїба його дружиною Фатьмою. У народження дитини втрутилися небесні сили – грім і блискавка: «Вдарив страшний грім над самим палацом. Блискавка змією впала в одчинене вікно. Ахмат Вішна впав мертвий... В той час цариця породила сина. Син був неживий. Золота блискавка впала на дитину, дитина ожила і заплакала, то Громовик упав блискавкою, дав живоття синові і, перелетом, жартуючи, вбив батька» [11, с. 110–111]. Відтоді хлопчика виховували мати й наставник Гарун-паша. Дитина росла кмітливою, допитливою і справедливою, тому оточення боялося того, щоб хлопчик не дізнався, як бідно живуть селяни. Якщо Громовик вдихнув життя в Саїба, то Зірниця почала своє земне життя в образі Паміри – дочки бідного селянина Чонгара та його дружини Зінаїди. Тут автор використовує найпоширеніший казковий прийом перетворення. Зірниця, перетворившись на вродливу мудру дівчину, має виконати на землі певну місію – допомогти пригніченому народові, переконати Саїба стати на бік скривджених, але він виявляється слабким перед обставинами: « – Дай права тим, [що] мруть од чуми й голоду! Стань за народ! – Не можу! – крикнув Саїб, ламаючи руки» [11, с. 136]. Молодий Раджа не витримав і з розпуки помер, а Паміра, перекинувшись на зірницю, повернулася на небо, де на неї чекали батько, мати і коханий Громовик. Казка закінчується весіллям, але кінець твору не можна вважати щасливим, бо автор не стільки змальовував щасливе кохання Зірниці і Громовика, стільки показував безвихідь, безсилля молодого раджі проти суспільного лиха – соціальної нерівності. Безперечно, заслуговує на увагу майстерність автора в обробці легенди давньоіндійського фольклору й адаптація його для сприймання українським читачем. Автор уводить у твір характерний для казкового жанру чарівний предмет – вінок з барвінку, рути і павиноного пір'я, від якого йде чарівне світло. У казці вінок має магічну функцію – перетворення дівчини Паміри на Зірницю й повернення її в небесне царство: «Дивний світ од її вінка лився зверху. Вона піднімалась вгору і все співала. Паміра все йшла на захід сонця і заблищала на небі вечірньою зорею» [11, с. 136]. Звичайно, павине пір'я не має прямого відношення до українського фольклору, а от барвінок і рута, як відомо, це давні українські символи, де барвінок утілює дівоцтво, молодість, єднання вічного життя з небесним царством предків [4, с. 428], рута – тугу та гірке життя, а також дівоцтво [4, с.443], а павине пір'я – розквітлу молодість. Образ вінка є своєрідним символом Матері-Землі, її життєдайної сили. Таким чином, семантична навантаженість чарівного предмета характеризує Зірницю-Паміру як добру небесну силу. Якби казка не була авторською й не відображала певних настроїв автора, кінець мав би бути щасливим.

Суто українським образом-символом у казці «Скривджені й нескривджені» є образ річки Дніпра. В інтерпретації автора Дніпро – це дзеркало для сонця: «Вода в Дніпрі засяла од берега до берега, неначе в йогому лилося розтоплене золото. Сонце сиділо коло здорового на всю стіну дзеркала» [11, с. 107]. У казці згадано магічне число – дванадцять («Дванадцять служниць в срібній одежі вбирали Сонце» [11, с. 107]), що проектується на біблійну символіку – дванадцять апостолів було коло Ісуса Христа. Але, крім цього, число дванадцять означає вселенський і одночасно духовний лад. Це число знаків Зодіаку і місяців у році (шість чоловічих і шість жіночих). У культурі Мокоші-П'ятниці – це віра в існування 12-ти п'ятниць у році й особливого п'ятницького календаря. Щоб розвести священний вогонь і приготувати трапезу для Святої вечері, був звичай заздалегідь заготовляти «з доброго дерева» 12 полін. Страв, які готували на це свято, також було дванадцять. Це число є символічним для новорічної обрядовості: дванадцять «старців», які керують ритуалом, дванадцять снопів, за якими гадають про майбутній врожай, вода із дванадцяти колодязів для гадань, священний вогонь «баняк» горить дванадцять днів.

Беручи до уваги існування солярного культу як однієї з давніх форм релігії, можемо розглядати образ сонця у творі як уособлення божественного, зокрема жіночого начала. Згадаймо пантеон давньослов'янських богів, де, крім чоловічих божеств (Сварог, Світовид, Дажбог, Хорс, Стрибог, Велес, Ярило, Перун, Триглав, Білобог, Симаргл, Числобог), були й жіночі (Мокоша, Лада-Жива, Лель-Леля-Вода, Дана, Марена, Рожаниці). Отже, можемо припустити, що в казці І. Нечуя-Левицького Сонце виступає жіночим антропоморфним божеством. Воно дає початок життю природи: «Цариця неба вийшла з палати й засяла на все небо, на землю, на море та ріки. Защебетали соловейки в садках, защебетали всі пташки в гаях. Все прокинулось на світі» [11, с. 108] або розсердившись, знищує все живе: «Розсердилась цариця неба й землі і впустила довгий поділ широкого золотого убрання... Пішла тихою ходою цариця над Поліссям, – болота й мочарі висихали; йшла вона понад степами, – сохла трава в степах» [11, с. 108]. Пшениці та жита вяли й жовкли. <...> То був страшний день спеки. Крім того, звертаючись до космологічних стихій за допомогою, Саїб називає сонце святом: «Синє небо з ясними зорями! святе сонце! допоможіть мені! Що мені вчинити? – крикнув несамовито Саїб» [11, с. 135].

Таким чином, твір І. Нечуя-Левицького «Скривджені й нескривджені» є літературним експериментом, варіацією на тему індійського міфу про виникнення дощу, грому та блискавиці, зразком адаптації іноземного фольклору для сприймання українським читачем. Тут відображено давні язичницькі вірування українців, зокрема поклоніння сонцю. Це зразок космологічної казки, що репрезентована також творами Дніпрові Чайки («Краплі-мандрівниці», «Казка про Сонце та його сина», 1891), Василя Гнилосоира («Вербя», 1895), Панаса Мирного («Казка про Правду та Кривду», 1902), Михайла Жука («Правда і Неправда», 1908). Але провідною в ньому є

тема соціальної нерівності, на чому свого часу наголошував В. Власенко, зазначаючи, що «алегорія казки «Скривджені й нескривджені» досить прозора. Письменник показує соціальну революцію – єдиний шлях до визволення народу від тиранії» [3, с. 170–171].

До казкової спадщини письменника зараховуємо казку «Два брати», в основу якої покладено популярний сюжет про двох братів Аноубісі та Баті, це «...найдавніша з відомих казок, а саме єгипетська, розповідає про них (XIII ст. до н. е., папірус зберігається у Британському музеї). Сюжет укорінився на всіх континентах, підраховано, що існує понад 770 варіантів казки» [13, с. 126]. Казка «Два брати» є найбільшою у творчому доробку Братів Грімм. Майже в кожному збірнику українських народних казок знаходимо різні варіанти такої казки. Цікавою є інтерпретація згаданого сюжету в єврейському фольклорі. У збірнику єврейських народних казок, зібраних Є. Райзе [6], представлено різні варіанти казок з подібним сюжетом, які класифікуються як чарівні («Сказка о двух братьях», «Два брата, богатый и бедный»), казки і легенди про Іллю-пророка («Сказка о двух братьях»). Майже в усіх казках брати уособлюють протиставлення добра і зла; можливо, цей сюжет пов'язаний із біблійною легендою про Каїна та Авеля. Як правило, один брат багатий, а інший – бідний.

«Два брати» І. Нечуя-Левицького – це соціально-побутова казка, головні герої якої два рідних брати Улас та Юрко, після сварки з батьками мандрують світом у пошуках роботи. В образі Уласа втілено найкращі людські риси – скромність, відданість, працьовитість, чесність, Юрко – повний антипод брата, він – ледачий підлабузник, брехливий, жадібний, жорстокий і мстивий. Велику увагу в змалюванні героїв автор приділяє портретній характеристиці: «Юрко був такий гарний, як і Улас; і на вид, і на зріст достоту такий, як і брат: такий високий, рівний та кучерявий; тільки в Уласа очі були темно-карі, ясні та привітні, як весняна ніч, а Юрко мав ясні сірі очі, розумні, але хитрі, злі й мстиві» [10, с. 36]. Сюжет казки динамічний: братів чекає безліч пригод, у яких Юрко намагається якнайбільше нашкодити братові Уласу, але кінець твору щасливий і справедливий. Твір «Два брати» І. Нечуя-Левицького – яскравий приклад адаптації світового сюжету на українському ґрунті – автор дає братам слов'янські імена, змальовує українські пейзажі, зі значною долею іронії відтворює родинні й міжособистісні стосунки.

Отже, аналіз літературних казок І. Нечуя-Левицького дає змогу зробити висновок про значний внесок письменника в розвиток української дитячої літератури. Казкотворчість митця не надто багата, але продуктивна у створенні жанрових модифікацій літературної казки – перша політична історична казка «Запорожці», космологічна «Скривджені й нескривджені» та соціально-побутова з фольклорною основою «Два брати». Ґрунтовне вивчення цих творів є, безперечно, перспективним для подальшого дослідження розвитку української літературної казки та її жанрових модифікацій на межі XIX-XX століть.

Список використаних джерел

1. Бабенко І. Поетика жанрового різновиду історичного оповідання-казки / І. Бабенко // Актуальні проблеми літературознавства. – Т. 14: Зб. наук. праць/ Наук. ред. проф. Н.І. Заверталюк. – Дніпропетровськ: Навчальна книга, 2002. – С. 5–11.
2. Безпечний І. Теорія літератури / Іван Безпечний. – К.: Смолоскип, 2009. – 388 с.
3. Власенко В. Художня майстерність І.С. Нечуя-Левицького / Василь Власенко. – К.: Радянська школа, 1969. – 184 с.
4. Войтович В. Українська міфологія / Валерій Войтович. – К.: Либідь, 2005. – 664 с.
5. Гундорова Т. Утопія «характерника» Нечуя (Левицького) / Тамара Гундорова // Київська старовина. – 1992. – № 4. – С. 30–31.
6. Еврейские народные сказки, предания, былички, рассказы, анекдоты, собранные Е.С. Райзе / Составление и предисловие В. Дымшица. – СПб.: Симпозиум, 2010. – 568 с.
7. Історія української літератури ХІХ століття: У 2 кн. Кн. 2: Підручник / За ред. акад. М.Г. Жулинського. – К.: Либідь, 2006. – 712 с.
8. Мелешко В. Казка «Запорожці» Івана Нечуя-Левицького: формально-змістові чинники / Віра Мелешко // Філологічні науки. Зб. наук. праць. – Полтава, 2011. – № 1 (7). – С. 3–10.
9. Нечуй-Левицький І. Запорожці / Іван Нечуй-Левицький // Зібр. тв.: У 10-ти т. – Т. 2. – К.: Наукова думка, 1965. – С. 338–358.
10. Нечуй-Левицький І. Два брати / Іван Нечуй-Левицький // Зібр. тв.: У 10-ти т. Т. 5. – К.: Наукова думка, 1966. – С. 28–45.
11. Нечуй-Левицький І. Скривджені й нескривджені / Іван Нечуй-Левицький // Зібр. тв.: У 10-ти т. – Т. 6. – К.: Наукова думка, 1966. – С. 101–139.
12. Приходько І. Іван Нечуй-Левицький проти «обрусення» народів / Інна Приходько // Березіль. – 1998. – № 5–6. – С. 170–187.
13. Сказочная энциклопедия / Составитель Н.В. Будур. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2005. – 608 с.

Annotation

The article examines tales I. Nechuy-Levitsky "the Cossacks", "Offended and description" (Hindu Legend), "Two brothers", which have the artistic reflection of the culture, customs and life of the Ukrainian people throughout its history. Explained the influence of these works on the further development of Ukrainian children's literature in General. Carried out a review of studies of creativity I. Nechuy-Levitsky in the field of children's literature Ukrainian literary critics and teachers (B. Vlasenko, T. Gundorova, I. Babenko, V. Meleshko, I. Prykhodko and others). Studied the works considered in terms of their genre and education genre

modifications Ukrainian literary tales: "the Cossacks" - historical Patriotic tale, "Offended and description" - cosmological tale, Two brothers - social-life tale with a strong folkloric basis. Studied the history of the creation and printing of tales "the Cossacks". Considered cosmological images in the tale "Offended and description", namely the Sun, Moon, Lightning and Ivan Thunderer. On the material of tales "Offended and description" studied the ancient pagan beliefs of Ukrainians, in particular the worship of the sun; on the copyright material of fairy tales, which focused on cultural enrichment and spiritual potential reader, clarified the Ukrainian historical and social realities.

Key words: genre, folklore, legend, literary fairy tale, Kazkommerts, historical, Patriotic tale, the cosmological tale, socio-life tale.

УДК 821.161.2.09

С. В. Полякова (м. Дніпропетровськ)

ОБРАЗ СОНЦЯ ЯК СИМВОЛ ВСЕВИДУЮЩОГО БОЖЕСТВА У ТВОРАХ БОРИСА ХАРЧУКА

У статті на матеріалі романів Бориса Харчука «Волинь», «Майдан», «Кревняки», «Хліб насущний» розкривається своєрідність художнього вираження образу-символу-сонця у філософському та психологічному аспектах. Розглядається міфологічний образ світу, побудований за триєдиним принципом «небо – земля – підземне царство». Аналізується концепція світу у творах Б. Харчука що реалізується через світосприйняття героїв. На матеріалі творів письменника осмислюється емоційно-оцінне навантаження образів-архетипів, символізація предметних реалій, сюжетних ситуацій та універсалізація зображення.

Ключові слова: тема, проблема, пізнання, образи-символи, міфологічна система, художнє вираження, фольклорні сюжети.

В статье на материале романов Бориса Харчука «Волинь», «Майдан», «Кревняки», «Хлеб насущный» раскрывается специфика художественного осмысления образа-символа-солнца в философском и психологическом аспектах. Модель действительности в романах Бориса Харчука создается через мифологизацию картины мира, которая строится за триединым принципом «небо – земля – подземное царство». Анализируется концепция мира в произведениях Б. Харчука которая реализуется через мировосприятие персонажей. На материале произведений писателя осмысливается эмоционально-оценочная нагрузка образов-архетипов,

символизиция предметных реалий, сюжетных ситуаций и универсализация изображения.

Ключевые слова: тема, проблема, осмысление, образы-символы, мифологическая система, художественное выражение, фольклорные сюжеты.

Системний аналіз романів Бориса Харчука засвідчує, що в його творах репрезентовано міфологічний образ світу, побудований за триєдиним принципом «небо – земля – підземне царство». Картина світу у творах Б. Харчука реалізується через світосприйняття героїв і витворюється із суми їх суб'єктивних образів та сприйнятів. Автор не виявляє безпосередньо своєї присутності у творах, намагаючись дивитися на світ очима персонажів, використовуючи в нарації їхні голоси – зовнішнє мовлення у формі діалогу і внутрішні роздуми.

Як слушно зауважує Л. Тарнашинська, простір у творах Б. Харчука організовано за принципом універсальної картини світу, макрокосму, де небо – це ірреальний світ Бога, земля – реальний світ людей, підземний світ – світ темних демонічних сил. Відповідно до цієї космогонічної моделі в образній системі прозопису письменника належне місце займають архетипи первісних стихій або чотирьох космічних елементів – землі, води, повітря й вогню – тих сил природи, іманентні енергії яких проявляються в навколишньому середовищі та формують внутрішню сутність людини як мікрокосму. При цьому дослідниця наголошує: «В ієрархії простору бінарні опозиції земля/небо творять ту гармонію, яка уможлиблює людське побутування на грішній землі й одночасно людські поривання від профанного до небесного, сакрального» [5, с. 233].

Верхня частина світу в романах Б. Харчука представлена образами неба і небесними світилами. У центрі неба, як і всієї світобудови в романістиці майстра слова, знаходиться персоніфікований *образ сонця*, яке в уяві його героїв постає як око Всесвіту, символ всевидючого божества. Л. Тарнашинська переконана, що Б. Харчук є справжнім сонцепоклонником: «Художня картина його прози буквально пронизана сонячним промінням <...> Водночас сонце у Бориса Харчука – досить індивідуалізоване, «вписане» у конкретний географічний простір і в конкретну людську душу. Хоч воно й «голова цього світу» – одне на всіх – кожен має своє власне відчуття того, що можна було б означити як «взаємоприсутність» людини в просторі сонця і сонця в просторі людського побутування й світовідчуття» [5, с. 234].

Образ сонця, як відомо, посідає центральне місце в етнокартині світу українців, які здавна вірили: сонце не любить крові, сонце бачить усі гріхи, від нього не можна сховати неправди; гріх спати вдень, не працювати, бо сонце в цей час не спочиває; не можна обробляти землю при заході. На думку Л. Горболіс, культ сонця сформував в українців систему норм, де

синтезовано релігійні, моральні, трудові, загальнолюдські аспекти. «Феномен національного світорозуміння, особливості народнорелігійної моралі, актуалізовані й трансформовані в часі в первісні звичаї пошанування сонця, що засвідчено творчістю Б.-І. Антонича, В. Винниченка, О. Довженка, О. Кобилянської М. Коцюбинського, Б. Лепкого, І. Франка, М. Черемшини. Письменники майстерно відтворюють логічний зв'язок первісного ритуалу поклоніння сонцю з етикетом, мораллю, внутрішньою культурою героїв. Усвідомлення героями глибинного зв'язку з сонцем і прямої залежності людського життя від могутності світила координує їх поведінку та індивідуальну культуру» [1, с. 116-117]. Безперечно, до цієї низки письменників варто долучити й Б. Харчука.

За наративною стратегією в картині світу епічної прози Б. Харчука *образ сонця* символізує насамперед чоловіче начало, тоді як земля – жіноче, не випадково його герої, осмислюючи стосунки в сім'ї, порівнюють шлюб між чоловіком і жінкою із шлюбом між небом і землею: «Вона лежала на землі й приймала його, як земля приймає сонце. А він відчував її, як сонце відчуває землю» [7, с. 100]. Персоніфікація образу сонця як чоловіка в романах Б. Харчука пов'язана з прадавніми віруваннями слов'ян у живу природу сонця, його подібність до людської істоти, у творення світу з поєднання світла й води: світло проходить коло життя – ніби виходить з води, поринає в неї, піднімається в небо, щоб дарувати світло землі й людям («Горинь ще купала сонце, і воно пливло собі на хвилях, байдуже, ніби втомлене» [6, с. 317] («Волинь»); «Золотою тасьмою – останніми променями червоними сонце вишивало верхи лісу, широку сіножать і, шубовснувши в ставок, викупалось після роботи цілоденної та й сіло за гору» [6, с. 502] («Волинь»); «Сонце сп'ялося на лікті, витерлося хмаркою та й закинуло її, червону, собі на плечі, щоб сушилася. Хмарка поблідла і розтанула в синьому небі» [6, с. 149] («Волинь»); «Сонце лилося, своїми краплями скроплювало долину, пагорби і висвітлювало зелену, в мовчазній, ледве рухливій позолоті тишу» [10, с. 236] («Хліб насущний»); «Сонце швидко заходило. <...> Воно не пустило по небу вогняні стріли, над червоною півполовиною-скибкою кавуна – стояло вишневе, синювато-сизе по краях» [6, с. 51] («Майдан»); «І здавалося, що сонце, перекинувшись невидимо через Татарку, виходить із води, ніби не ночувало на небі, а там, у воді, була його хата. Воно вийшло, вмивається, купається, щоб згодом піти собі на небо й світити світові» [7, с. 132] («Майдан»).

Як справедливо зауважив Г. Клочек, однією з найсуттєвіших характеристик світу в художньому творі є «ступінь та особливості візуалізації, його ейдетичність, яку розуміємо як тривкість та яскравість внутрішнього зорового бачення того, що зображено у творі» [2, с. 12]. На думку літературознавця, окремі художні світи наділені виразною кольоровою атмосферою, яка сама по собі може бути «потужним чинником художнього впливу <...>, кольористика внутрішнього світу літературного твору є

вагомими чинниками художнього враження, які потребують розгадки як «таємниці» художності» [2, с. 12].

Як оповідний прийом в епічній прозі Б. Харчука виступає психологізація кольору. Наприклад, кольорову палітру сонця найчастіше використано для вираження психологічного стану героїв. Для замордованого тортурями комуніста Антона Чорнобая («Волинь») сонце стає символом повернення до життя, заклик до нових дій, активності, рішучих вчинків, що підкреслено зокрема через окличні речення: «Я є і буду!» На восьмий день камера відчиняється. Світло ріже очі. – Ти будеш жити! – Ти мусиш жити!» [7, с. 136]. Кольоровим пейзажем сходу сонця виражено оптимізм і віру селян у нове життя в радянській державі в романі «Хліб насущний»: «Сходило сонце. Зарожевіли поля, заблищали роси. Всі поставали й дивились, як воно підіймається. І коні в плужку теж дивилися на сонце. Довге червоне проміння лягало їм під копита. Коні ступили й пішли по ньому, і воно розтеклося полем, залило борозну. Скиба привалювала його, а проміння виблискувало поверх розсипчастої скиби, невловиме, палахке і радісне» [7, с. 209].

Прийоми психологізації і символізації предметних реалій мають чітко виражену функцію організації емоційно-інтелектуального впливу на читача, сприяють виникненню читацької емпатії. Через сприйняття *сонця* відтворено розчарування Грицька Гнатюка, якому здається, що «сонце ще чипить на небі, але гасне» [6, с. 278]. У контексті роздумів героя про примусове усупільнення землі, деморалізацію лозівчан *образи «високого сонця»* і «високого неба», що «дратують своєю недоступністю», виникає відчуття алюзії з недосяжністю мрій героя про створення щасливого світу, що поглиблюється через деталі його фізичного стану: «черствий перелог у голові», «серце завмерло і не б'ється» [6, с. 278].

У романі «Межі і безмежжя» образ *сонця* виступає як уособлення свідка і судді людського вчинку – братовбивства: «Радіон заступив собою сонце, молоде, ясне. Воно викотилося із-за Татарки, йшло по небу і било його в голову. <...> Сонце підбивалося, світило травам і людям. Бачивши здавен, як Каїн вбив Авеля, пустивши кривцю першого братовбивства, воно облизувало серпа і косу, пило липкі Лук'янові груди, його склеплені очі, розтулені губи, які ще були теплими. Воно голубило Радіона, а йому здавалося, що над ним у небі не сонце – чорне гніздо, і що звідти вишугують круки, розпускають крила. В'ються над ним круки-сонце, а він розчісує братові чуба» [7, с. 367]. Антонімічний світлому (золотому) *кольору сонця* чорний – колір гріховності, кари, смерті, печалі, введений у картину братовбивства, виражає психічний стан Радіона й передає усвідомлення ним скоєного злочину, пробудження його сумління, яке символізує *сонце*, а також докорів та жаху, символами яких виступають образи чорних круків.

Образ сонця в романах Б. Харчука пов'язаний і з образом бога-роботи (один із героїв роману «Кревніяки» говорить: «Не шукай ні бога, ні чорта – шукай роботу»), а наскрізною в романах Б. Харчука є ідея «все підвладне

праці», що найчіткіше простежується в романі «Майдан»: «Тут жив живий бог, ніким не вигаданий і ніким не даний. <...> Він пророкував себе сонцем. <...> Він нікому не заслоняв сонця, бо, якби заслонив, змізерніла б земля. <...> Той бог – робота, вічна, тяжка, яка не знає ні меж, ні втоми. Робота добра й краси...» [7, с. 133].

Концептуально спорідненими з образами сонця і неба виступають у наративах романів Б. Харчука образи зірок та місяця, які за давніми віруваннями, уявлялися дітьми неба й землі та несли світло неба й родючу силу землі. Отже, аналіз епічних творів Бориса Харчука дає можливість визначити таку домінуючу оповіді його романістики, як художня реалізація ідеї про єдність світу природи, світу людини і Всесвіту, де знищення одного елемента призводить до руйнування всієї цілісності.

Список використаних джерел

1. Горболіс Л. Парадигма народнорелігійної моралі в прозі українських письменників кінця ХІХ – початку ХХ ст. / Лариса Горболіс – Суми: ВАТ «СОД», Вид-во «Козацький вал», 2004. – 200 с. – Бібліогр. в кінці кожного розділу: С. 52–58, 107–112, 151–155, 184–187.
2. Клочек Г. «Художній світ» як категоріальне поняття. Матеріали до спецкурсу «Теорія літературного твору та мистецтво його аналізу» / Григорій Клочек – Кіровоград: РВВ КДПУ, 2007. – 24 с.
3. Полякова С. Специфіка кольорової палітри у прозі Б. Харчука // Література. Фольклор. Проблеми поетики: зб. наук. пр. –/ Редкол.: А. В. Козлов (відповід. ред.) [та ін.] – К.: Акцент, 2007. – Вип. 27, ч. 2 – С.446–456.
4. Тарнашинська Л. Організація художнього простору: ритм та архетипи // «Найголовніше... – момент істини». Пам'яті Леоніда Новиченка. – К.: ПЦ «Фоліант», 2004. – С. 230–245.
5. Харчук Б. Волинь: Роман. Кн. 1-2. / Борис Харчук – К.: Дніпро, 1988. – 567 с.
6. Харчук Б. Волинь: Роман. Кн. 3-4. / Борис Харчук – К.: Дніпро, 1988. – 751 с.
7. Харчук Б. Твори: в 4 т. / Борис Харчук – К.: Дніпро, 1991. – Т. 2: Кривняки: Роман. – 575 с.

Annotation

The article based on the novel of B. Kharchyk «Volyn», «Maydan», «Krevnyaky», «Hleb nasysnyi» open the specific artistic expression on the image-symbol of the sun, philosophical and psychological aspects. The fabulous aspect of the World, represented in novels of the writer, is built up on the “sky – earth – subjective images and perceptions. The top piece of the world is presented by the sky and stars images. In works of the Master of the word, in the center of the sky, underground kingdom” triune principle. The picture of the World in Kharchyk

novels is implemented through heroes' views and formed from an extent of their as a whole universe, the personified image of the Sun is situated, which is appeared as an eye of the World, the symbol of all-seeing God in the fancy of the characters. In Kharchuk epic prose, the Sun image symbolizes Yang, whilst the Earth symbolizes Yin. It is no coincidence the central characters, thinking about the relationships in families, compare a man and a woman marriage with the sky and the earth marriage .

In Kharchuk novels the personification of the Sun as a man is connected with the ancient beliefs of Slavs in living nature of the Sun, its similarity to human one, creation of the world after unification of light and water. That means the light goes the life circle as if it leaves the water then dives into it, and goes up to the sky to give the earth and its people the Light.

Symbols of stars and the Moon, which were imagined as the sky and the earth children and gave the light of the sky and fertile power of the earth are appeared in narrative novels by Kharchuk, conceptually connected with images of the Sun and the Sky.

Key words: subject, problem, understanding, manner-simbol, mythological system, artistic expression, folklore plot.

УДК 821.161.2.09 (082)

Ю.В. Савенко, Н.П. Олійник (м. Дніпропетровськ)

ОБРАЗИ-АРХЕТИПИ В ПОЕЗИЯХ ЗБІРКИ ІГОРЯ ПАВЛЮКА «МАГМА»

У статті розкривається поняття архетипу, на основі проаналізованих наукових праць наголошується на відмінності між архетипом з погляду психології та архетипом як літературознавчим терміном. Архетип розуміється як образ, символ, що виник в соціально-історичних, духовних і культурних процесах кожної епохи, і переданий до наступного покоління. Виявлено національні образи-архетипи (раю, смерті, часу, землі, хати). Досліджено специфіку їх функціонування в поезії І. Павлюка. Подано короткий огляд творчого доробку поета. Розкрито поетику назви збірки.

Ключові слова: архетип, образ, символ, національне, поетика назви.

В статье раскрывается понятие образа-архетипа, на основе проанализированных научных трудов были отмечены отличия между

архетипом с точки зрения психологии и архетипом как литературоведческим термином. Архетип понимается как образ, символ, возникший в социально-исторических, духовных и культурных процессах каждой эпохи, и передан следующему поколению. Выявлены национальные архетипы (рая, смерти, земли, времени, хаты). Исследована специфика их функционирования в поэзии И. Павлюка. Подан краткий обзор творчества поэта. Раскрыта поэтика названия сборника.

Ключевые слова: архетип, образ, символ, национальное, поэтика названия.

Ігор Павлюк – український поет за природою мислення, «національний митець за сутністю й поставою слова», за характером проблематики й лейтмотивів, «український художник за порухами думки», ліризмом манери, епічністю погляду, духом світовідчуття [3, с. 60]. Він один із репрезентантів літературно-культурного явища в Україні наприкінці 1990-х рр. під назвою «позадесятництво». Останнє означення було запропоновано 1997 року Б. Чепурком і Б. Смоляком у Львові, де під такою назвою пройшли п'ять поетичних вечорів львівських поетів [10, с. 210].

Творчість І. Павлюка сформувалася в останньому десятилітті ХХ ст. Після виходу у світ у видавництві «Каменярь» його першої поетичної книжки «Острови юності» (1990) ім'я її автора стало відомим поціновувачам поезії. Перу І. Павлюка належать і наступні збірки: «Неутішний вітер» (1993), «Голос денного Місяця» (1994), «Скляна корчма» (1995), «Алергія на вічність» (1999), «Стихія» (2002), «Чоловіче ворожіння» (2002), «Бунт свяченої води» (2005), «Магма» (2005), «Камертон» (2007), «Україна в диму» (2009), «Стратосфера» (2010).

У монографії (єдиній на сьогодні) «Творчість Ігоря Павлюка: проблематика та тропіка» (2010) О. Пухонської зроблено спробу проаналізувати творчий доробок поета та з'ясувати його феномен. Дослідниця торкнулася питань проблематики поетичної творчості І. Павлюка, своєрідності її художньої мови, акцентувавши на особливостях використання поетом тропіки. Узагалі ж творчість І. Павлюка представлена у літературознавстві та критиці численними рецензіями на окремі його твори та книги, відгуками, передмовами та спробою окреслити літературний портрет її автора. Назвемо хоча б ґрунтовну статтю Я. Голобородька «Між українністю та українськістю: ніша Ігоря Павлюка» (2007), в якій на прикладі збірок «Магма» та «Бунт свяченої води» розглянуто метафоричні побудови, які використовує автор [3]; штрихи до літературного портрета поета, окреслені М. Якубовською у статті «Світло високої зорі» (2005), де акцентована концептуальна сутність творчості І. Павлюка, визначені основні мотиви та образи його творів [15].

Книга «Магма» побачила світ у Львові у 2005 році й здобула Народну Шевченківську премію. Основу збірки становить лірика та драмопоеми (їх

автор називає не «драматичними», а «драматизованими», підкреслюючи приналежність цих творів більш до поезії, аніж до драматургії) [11, с. 10].

Поетика назви аналізованої збірки І. Павлюка торкається багатьох аспектів поетичного світосприйняття. Лексемою «магма» означають «розтоплену силікатну масу високої температури, що виникає в глибині земної кори, а після виверження на поверхню у вигляді вулканічної лави застигає, утворюючи деякі гірські породи» [13, с. 590]. Це значення можна спроектувати на вираження душі ліричного героя, яка переживає глибокі емоційні почуття, що, вивільняючись, творять справжнє мистецтво. М. Малахута говорить про магму як про «кров землі, яка від напруги, котру вже не втримати, виривається з її грудей і прагне до сонця, яке її породило» [9, с. 11].

Р. Лубківський у свою чергу так інтерпретує поетику назви: «„Магма” – то не лише метафора, символ. Це категорія духовна, космічна, вселенська. Продовжуючи справу шістдесятників, Павлюк українізує космос, олюднює, одомашнює його. Отже, поет готовий поділитися з читачами своїм розумінням таємниць Битія, підняти нас над щоденністю, прилучити до гармонії Світопорядку» [8, с. 6].

Як бачимо, сама назва промовисто свідчить про національну специфіку поезії І. Павлюка, адже творами збірки притаманне загострене відчуття Вітчизни, глибоке усвідомлення відповідальності митця перед Богом і народом, трепетне, ледь не пантеїстичне ставлення до природи, гранична щирість і ліризм у віршах про кохання [11, с. 10]. П. Іванишин слушно зазначає, що «магма» – це поетичний архетип, що стає наскрізним у збірці митця і є архіважливим способом існування ліричного героя [5, с. 116].

Отже, дослідники зосереджували увагу на поетиці назви збірки «Магма», проблемно-тематичному рівні поезій, з'ясовували окремі поетикальні елементи, але образи-архетипи ще не стали предметом наукових зацікавлень літературознавців. Останнє й зумовило мету нашої статті – дослідження образів-архетипів у поезіях І. Павлюка збірки «Магма».

Як відомо, архетип – це праобраз, первісний образ, ідея. Він актуалізується й виявляється в різних сферах духовного життя і поведінки людини через символи, образи уяви, які мають прихований сенс і потребують відповідного тлумачення. Особливого значення термін набув завдяки аналітичній психології К.-Г. Юнга, за якою архетип закладений в основу чуттєво-настрєвих комплексів, визначає їхню автономію, найяскравіше постає в міфах, фантазіях, снах, галюцинаціях, художній творчості тощо у вигляді справдана стійких мотивів та асоціацій, названих Юнгом архетипічними ідеями, що існують поряд з інстинктами. Це вроджені психічні структури, зосереджені в глибинах «колективного несвідомого», які закладають підвалини як специфічно національної, так і загальнолюдської символіки [7, с. 64].

Суперечливість та неоднозначність деяких моментів теорії Юнга відбилася на сукупності визначень поняття «архетип» у психології та

літературознавстві, з'явилися різні тлумачення архетипів відповідно до вимог тієї чи іншої галузі науки. Так, з погляду психології, архетипи – «це несвідомі первинні, історично початкові образи та ідеї з життя, культури, поведінки і діяльності первісного життя наших предків, «психоїди», які єднають матерію і психіку» [2, с. 49]. Вагому роль в усвідомленні й розумінні поняття «архетип», хоч і опосередковано, відіграв погляд О. Потебні. Відповідно до його теорії слово постає як образ, міф, троп, що має звукову оболонку та глибинне значення, з яких реконструюється його первісний зміст. Міф не потребував доведення, сприймався як аксіома, оскільки міфічний образ дійсності тісно співіснував із самою дійсністю [13, с. 39].

На думку В. Даниленка, сучасного літературознавця і письменника, архетипи допомагають виявити родові ознаки свідомості людини, характеризуючи не так загальнолюдський, як етнічний досвід виживання та базові для нації категорії духовної культури. Він виділяє в сучасній українській поезії архетипи раю, ворога, героя, смерті, часу [4, с. 138]. Літературознавець С. Коршунова підкреслює, що термін «архетип» не тільки надійно закріпився в сучасному літературознавстві, але й набуває все більшого застосування і змістовного наповнення. Відзначивши, що моделі літературного архетипу ще визначаються як «мандрівні» сюжети й образи. Вона наголошує, що варто розрізняти юнгівську психологічну концепцію архетипу як відтворення позасвідомого первообразу індивідуальною свідомістю від власне літературного поняття архетипу, який формується в надрах світової чи національної літератури у формі образу-архетипу, сюжету-архетипу, мотиву-архетипу тощо [6, с. 3].

Отже, архетипи в літературі заявляють про себе певними образами, символами, що виникають відповідно до суспільно-історичних та духовно-культурних процесів кожної епохи і передаються в наступні покоління; можна стверджувати, що архетипи містять у собі інформацію про духовно-культурне начало, яке зберігається в генетичній національній пам'яті народу і поширюється в українській літературі. Система архетипів кожного народу є основою національного в літературі. Таким чином, знання про архетипи, принцип їхньої дії в художньому творі формує в читача певне уявлення про українську ментальність, особливості української душі, ставлення до історичних подій [1, с. 12]. Свідченням цього є й поезія І. Павлюка, в якій наявні національні архетипи раю, смерті, часу, землі, хати.

У поезії І. Павлюка з образом раю розгорнуто тему заповітної мрії української душі, яка бажає мати сім'ю, власний будинок, сад, бути незалежною від інших. Психологічно розуміється рай як місце, де людина почувається особливо затишно, комфортно, де вона може бути собою [4, с. 138]. Архетип раю в поезії І. Павлюка репрезентований спогадами про дитинство ліричного героя, у якому відчутний зв'язок поколінь і вкоріненість традицій: «Пригадуєш сосну, хатину престару / І в бабиних очах колосся і колиску. / Дід димив самосад. / Він згадував, де був. / Від шрамів і доріг йому було неважко» [12, с. 231].

Раєм постає рідна земля, де ліричний герой відчуває себе комфортно: «Будем до раю звикати знов – / До батьківщини щастя» [12, с. 45]. «Архетип землі, як відомо, є найхарактернішим для української літератури. Для нашого народу земля – це життя і смерть, сила і слабкість, багатство і бідність, слава і ганьба. Це колективне несвідоме, яке віками закарбувалося у свідомості хліборобського народу» [1, с. 13]. Земля в поезіях Ігоря Павлюка традиційно ототожнюється з Батьківщиною предків: «Земля моїх дідів – / Мов правди чорний хліб» [12, с. 59]. «Я мав твій хліб і пив твоє вино... / Тебе я вибрав генами, / Вкраїно» [12, с. 120]. Батьківщині протиставляється чужина, життя в якій сприймається як зрада: «Легше вмерти тепер, аніж якимось не вдома жити – Чистим покручем, що пнеться, преться в липкі пани» [12, с. 119].

Для ліричного героя раєм є хата, свій дім, домівка. Хата для українців – не лише житлова будівля, а й надійний сімейний затишок, родинне гніздо, яке дбайливо і любовно доглядають, куди завжди прагнуть повернутися з далеких життєвих доріг [1, с. 13]: «Спокійно собі тут, багато. Біла-біла, мов сало в калині, / Прабатьківська хата крилата» [12, с. 238].

Для ліричного героя рай – це й земне щастя, яке створюють не лише дитячі спогади, а й кохана людина, яка підтримує його все своє життя: «Пережили долину й далину. / Перебули і першу ніч, і другу... / Просили на весілля й на війну. / Була сестрою, матір'ю і другом» [12, с. 65]. «Ріднішого й ближчого / Більше нікого немов... / Нелегко жилося. / Були порожнечі і прощі, / І щастя нестерпне – Любов» [8, с. 66]. В. Даниленко справедливо стверджує, що коли для жінки рай – це щастя бути з коханим чоловіком у цьому світі й після смерті, то для чоловіка-поета – це дорога, яку він обов'язково має пройти до кінця [4, с. 149]. Про це свідчать такі рядки поезії І. Павлюка: «Люблю тебе... / Та не зраджу річку оцю – Дорогу» [12, с. 66].

Отже, рай в аналізованих творах І. Павлюка – це насамперед внутрішній стан ліричного героя, якого він досягає в гармонії між людьми та навколишнім світом.

У поезіях І. Павлюка чільне місце посідає архетип часу, який проявляється як в історичному аспекті сприйняття, так і в індивідуальному. Історичний образ часу сприймається як портрети конкретних епох, які нашаровуються одна на одну: «Коні вірять у Бога, а люди у короля, / В повний місяць, в якій зажирила козацька шабля... Порох зоряних війн – опадає тремтливий сніг. З тридцять третього року курличуть голодні діти» [8, с. 76]. «З варяг – у греки. З церкви – в козаки. / Повстання, бунти, крики революцій!...» [12, с. 120]. Часи змінюються, змінюються цінності, втрачаються національні основи, ліричний герой переживає сильні емоції: «Наше щастя пахло апельсинами: / Склянка рому з небесами синіми / І кохання, й батьківщина, степ... Друзі ще не скурвилися золотом, / Гострий біль зробив нас всіх сильнішими, / Вільними, як вітер перед сном... / Щастя уже пахне полином» [12, с. 34].

У внутрішньому світі поезії швидкість протікання часу залежить від психоемоційної напруги автора та ліричного героя. Чим старша людина, тим

швидше в її сприйнятті спливає час [4, с. 200]. Ліричний герой поезії І. Павлюка особливо гостро реагує на приход осені, адже він переживає вікову кризу: «Як пора року – літо – молодість продзвеніла. / Осінь фальшиво злата – неначе спів уві сні. І, як пташка у вирій, душа збирається з тіла. / Порожньо й тяжко якимось без неї мені» [12, с. 264]. Час стає категорією невловимою та швидкоплинною, за порогом якої неминуче буде смерть: «Все відпливе... Так швидко, так безшрамно, як ріка... / Церковний дзвін останнього трамвая / І той ліричний напис на вінках» [12, с. 33]. Смерть як неминуча подія сприймається ліричним героєм з гідністю, у відповідності до давньої української мудрості про те, що не слід боятися смерті, коли вона прийде в дім: «Як перший сніг – таке мені світання. / Нажився вже. / І поле перейшов. / Оце помру – відважусь на повстання. / Воно завжди останнє – як любов» [12, с. 53]. «Вже і життя кінчається, а мало, / Мало надивився на судьбу... / Рання смерть – заслуга, не провина, / Доки ще любов твоя жива!» [12, с. 70].

Отже, в поезії І. Павлюка збірки «Магма», можна зробити висновок про те, що всі образи-архетипи тісно пов'язані між собою, яскраво відображають українське національне світосприйняття, репрезентують традицію їх осмислення в національному письменстві. Їхня специфіка визначається особливостями світогляду та світовідчуття людини сучасної доби.

Список використаних джерел

1. Бійчук Г. Актуалізація архетипів національного підсвідомого засобами художнього слова / Г. Бійчук // Дивослово. – 2005. – № 1. – С. 13–18.
2. Варій М. Загальна психологія / М. Варій. – К.: Центр учбової літератури, 2007. – 968 с.
3. Голобородько Я. Між українністю та українськістю: ніша Ігоря Павлюка / Я. Голобородько // Слово і Час. – 2007. – № 12. – С. 60–65.
4. Даниленко В. Лісоруб у пустелі: Письменник і літературний процес / В. Даниленко. – К.: Академвидав, 2008. – 352 с.
5. Іванишин П. Модус національної боротьби у ліриці Ігоря Павлюка // Іванишин П. Критика і метакритика як осмислення літературності. – К.: Академія, 2012. – С. 115–124.
6. Коршунова С. Літературний архетип як спосіб пізнання тексту / С. Коршунова // Зарубіжна література в навчальних закладах. – 2004. – № 6. – С. 3–4.
7. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю.І. Коваліва, В. І. Теремка. – К.: Академія, 2007. – 752 с.
8. Лубківський Р. Душа на виріст: Вступна стаття // Павлюк І. Магма. – Львів: Світ, 2005. – С. 5–6.
9. Малахута М. Серце, пронизане словом поезії, або ж Хода по лезу блискавиці (Роздуми над книгою І. Павлюка «Магма») / М. Малахута // Українська літературна газета. – 2007. – № 2. – С. 11.

10. Могильний А. Пасовиська міфів І. Павлюка / А. Могильний // Кур'єр Кривбасу. – 2001. – № 143. – С. 210–211.
11. Ольшевський І. «Магму» читають у Луцьку / І. Ольшевський // Літературна Україна. – 2007. – 15 лют. – С. 10.
12. Павлюк І. Магма / І. Павлюк. – Львів: Світ, 2005. – 280 с.
13. Потебня А. О некоторых символах в славянской народной поэзии // Потебня А. Слово и миф. – М.: Правда, 1989. – С. 285–378.
14. Словник української мови в 11-ти томах / Уклад. В. Винник, В. Градова та ін. – Т. IV. – К.: Наук. думка, 1973. – 830 с.
15. Якубовська М. У світлі високої зорі (штрихи до літературного портрета Ігоря Павлюка) / М. Якубовська // Слово і Час. – 2005. – № 5. – С. 52–59.

Annotation

The article deals with the history of development of image-archetype. The state of scientific study of the issue was outlined. The difference between archetype in terms of psychology and literary archetype as a term has been defined on the basis of reviewed papers. The poetical archetypes were outlined as basis of national in literature. Archetypes in poetry discussed as certain images, symbols, that arised under the socio-historical, spiritual and cultural processes of each era and transmitted to the next generation. The national image-archetypes, that explained the national understanding of the world, were considered in the poetry of I. Pavlyuk. The national archetypes in the poetry of I. Pavlyuk were divided into images: paradise, death, time, earth, house, given characteristics used images. The functioning of the image-archetypes as an integrated system was investigated. The features of using image-archetypes in the poetry of I. Pavlyuk were specified. Their specificity determined by the characteristics worldview and attitude of the modern human. The image-archetypes analyzed through the internal states of the lyrical hero in the poetry of I. Pavlyuk. Problem functioning archetype in the literary text the author may be a promising area for further research. Short review of his art was submitted. The poetics of the name and the composition of the collected volume were revealed.

Key words: archetype, image, symbol, national, poetics of the name.

МОТИВИ САМОТНОСТІ В ПОЕЗІЇ С. ЙОВЕНКО

У статті розглядається характер поетичного вираження стану самотності героїні С. Йовенко. Виокремлено стан самотності як творчого усамітнення, самотності простої людини і відчуження. Проаналізовано екзистенційне переживання свого життя героїнею. Оприямлено, що переживання героїнею самотності як втрати конкретної людини набуває більш емоційного наповнення, ніж просто відмежування від людей.

Ключові слова: образ, мотив, тип, самотність, екзистенційний.

В статье рассматривается характер поэтического выражения состояния одиночества героини С. Йовенко. Выделено состояние одиночества как творческого уединения, одиночества простого человека и отчуждения. Проанализировано экзистенциальное переживание своей жизни героиней. Выявлено, что переживание героиней одиночества как потери конкретного человека получает более эмоциональное наполнение, чем просто отделение от людей.

Ключевые слова: образ, мотив, тип, одиночество, экзистенциальный.

У художньому світі С. Йовенко особливе місце посідає людина з її свідомістю, почуттями й думками. Репрезентація людської свідомості поеткою включає до своєї системи поняття самотності. У статтях «Туга за досконалістю», «Щоденний труд подвижництва» С. Йовенко зазначає невід'ємність творчого шляху митця й самотності. Наслідуючи екзистенціалістів, С. Йовенко говорить про самотність, з якої все починається і закінчується: «Людина приходить на світ одна і йде з нього зі своїм потаємним світом самотньою» [1, с. 6]. Незважаючи на постійну присутність мотиву самотності у статтях і поезії С. Йовенко, тема залишається недослідженою і знаходиться на рівні поодиноких згадок в інтерв'ю з Л. Таран і М. Вишневською, у монографії Л. Кулакевич «Концепція людини і світу у творчості С. Йовенко». Аналіз мотиву самотності в контексті людської свідомості, виокремлення типів самотності в поезії С. Йовенко є метою даної розвідки.

Модифікація самотності у творчості С. Йовенко унаочнена типами творчого усамітнення, людської самотності й відчуження. Праця в царині літератури у свідомості С. Йовенко сформувала чітко окреслений образ митця, однією із домінант якого є самотність. Однією з домінант мотиву

самотності в поезії С. Йовенко є усамітнення для творчості. У цьому оприявнюється її суголосність із поетами «срібного віку», зокрема з М. Цветаєвою та з українськими класиками Г. Сковородою, І. Франком, Лесею Українкою. Творче усамітнення поетка «розуміє не як зречення світу, а як духовне, творче усамітнення митця, який відійшов від світу, щоб завершити творіння. Самотність, за С. Йовенко, креативна», – зазначає дослідниця її творчості Л. Кулакевич [5, с. 77].

У вірші «Невчута музика» ідея самотності пов'язана із внутрішньою природною потребою відпочити, відійти від спілкування, змінити життя. Порівнюючи душу людини-митця з крихким склом, авторка акцентує увагу на почутті втоми, що може зашкодити розвитку її творчості. Образ «крихкого скла» підкреслює, що свідомість митця настільки відрізняється від свідомості його оточення, що він відчувається самотньо. Саме на це звертає увагу С. Йовенко: «Насправді мені моє літературне життя чогось здавалося завжди значно сумнішим, хоч оточене було просто сонмом більш чи менш яскравих зірок. Не таким однозначним воно мені бачиться: доволі складним і самотнім. Парадоксально? Може, це й природно для митців. Принаймні я і в житті, і в літературі відчуваюся черницею. У своїй келії, зі своїми думками, наодинці з Богом» [3, с. 10].

Розглядаючи типи самотності, дослідник психологічних станів М. Мовчан визначає один із них «позитивним, творчим, бажаним, необхідним і виховним» усамітненням для повноцінної особистості [6, с. 144]. Із добровільним усамітненням, що бере початок із релігійного аскетизму, пов'язували «надлюдські, надособистісні здібності певних людей» [6, с. 144]. Торкаючись життя й творчості Г. Торо, Г. Маркеса, А. Ейнштейна, Д. Селінджера, В. Брюсова, М. Мовчан наголошує: «Самота творчості є не просто умовою зібраності і концентрації, а найімовірніше – необхідною ланкою в осмисленні світу і себе в ньому» [6, с. 150]. Творча самотність митця, необхідна для більш повного самовираження і прислухання до «внутрішнього голосу», відрізняється від самотності звичайної, не творчої людини.

Психологічна колізія ліричної героїні С. Йовенко – це стан балансування між конструктивною, органічною самотністю, яку героїня сприймає як необхідну, і деструктивною, що пов'язана з фрустраційними процесами у свідомості. Інтерпретаційне поле органічної самотності есплікується поезіями «Де той час золотий, коли в серці на дні», «Я так люблю години самоти», «Заосеніє... Смеркне на душі», «Такий холодний вересень», «Ця жінка», «Лише дивитися, як пада сніг», «Елегія осіннього простору». Концепт самотності в них тотожний внутрішній самотності, описаній М. Мовчаном, як такий, що «виходить з глибин людської екзистенції» [6, с. 174].

У поезіях С. Йовенко з образом ліричної героїні пов'язано мотиви спокою, самодостатності. Її лірична героїня «сильна» жінка, яку самотність не лякає. Порівняння героїні з риссю, а світу – з хижими хашами в поезії «Ця

жінка» скорельовує на тему природної самотності сильної істоти (як відомо, представники родини котячих переважно живуть самотньо). Але символічний діапазон образу самотності, представлений порівняльними константами лози, ночі, рисі й зорі, трансформується у фіналі поезії в образ «височині» жінки, яка «в багатті серця сиротинно світить», отже, трансформація стану героїні відбувається від сильної особистості до сироти [4, с. 555]. У самотності в поезії «Елегія осіннього простору» заковано особливий стан ліричної героїні, коли з'являються й реалізуються таємні, приховані думки:

У холодному лузі,
де пожухла трава,
де сріблиться роса
й ні душі вже довкола,
в туманці вечоровім
і душа, і слова
ладні мовити Вам,
що нікому
й ніколи [4, с. 594].

У віршах «Елегія осіннього простору» і «Такий холодний вересень» рефлексія органічної самотності асоціативно узгоджується з мотивом осені. За словами С. Йовенко, осінь – її улюблена пора року. Вона неодноразово наголошує на цьому в назвах поезій, зокрема циклу «Душа восени» збірки «Любов і Смерть». Самотність і медитативність є традиційними сателітами осені, що доповнюють один одного у свідомості героїні: «задумою спокійною, крутою / яких глибин торкається вона, / вся стишена, / далека, вереснева...» [4, с. 554]. Образ органічного продовження природного циклу – зими – увиразнюється почуттям самотності героїні, яка споглядає, «як пада сніг, / віч-на-віч із собою, із зимою...» («Лише дивитися, як пада сніг») [4, с. 587]. Вираз усвідомлення органічності й необхідності самотності героїнею є у віршах С. Йовенко мінорну тональність, зумовлені здебільшого втомою, ніж бажанням бути на самоті.

Деструктивна самотність художньо реалізується в поезіях С. Йовенко «Мені сниться і сниться», «Пташко – райдуги скалка», «Царський світ», «Фрази», «Лист із лікарні», «Я тихо там стою», «Докір із Вічності», «Елегія осінньої стежки», «Нащо тобі знать», «На глибині, де правди дно тверде», «Автопортрет осені з кошеням», «Лялька». Ціннісні пріоритети ліричного «я» можна пояснити часом написання цих поезій: кінець ХХ – початок ХХІ століття, які характеризуються кризою суспільних і особистісних цінностей, нівелюванням «живих» людських стосунків і, як наслідок, наростанням самотності. М. Мовчан акцентує на негативній самотності, особливо актуальній в ХХ столітті, що спричинене нерозумінням і розривом між поколіннями. Самотність, на його думку, виникає не лише через ізоляцію від інших, але і в присутності людей, отже, має особистісні властивості [6, с. 153].

Самотність ліричної героїні С. Йовенко подекуди виокремлюється через образ-символ. У вірші «Пташко – райдуги скалка» це образ пташки, в «Автопортреті осені з кошеням» – кошеня, у «Мені сниться і сниться» – Вічність. У першій поезії стан самотності трактується як наслідок неволі, втрачених надій і невідповідності свідомості ліричної героїні і її оточення, що підкреслено образами клітки для пташки і світлиці для жінки. В образі ліричної героїні наголошено риси жінки із «зором погаслим», що «крижаніє»: її самотність інтерпретується як стан, коли «Тоскно задумі пізній – / слів після, сліз після...» [4, с. 210]. Порівняння з кошеням, яке «самотне й нещасливе» («Автопортрет осені з кошеням»), – це пряма вказівка на стан ліричної героїні [4, с. 596]. Деталі емоційного стану героїні в поезії «Мені сниться і сниться» скорельовують на образи Вічності і самотньої душі. Епітети «тоскна», «вічно-блукальна» акцентують розуміння самотності душі як тягара, покарання. Сугестивне наповнення вірша досягається за допомогою християнських символів церкви, «якої давно вже нема» [4, с. 175], німої молитви, Андрія Первозванного, який відпускає душу «із печалі в прочани» [4, с. 176].

Відчуття внутрішньої самотності у віршах С. Йовенко увиразнюється й модифікується через зовнішні пейзажні ознаки: «святий цей пракиївський круг» [4, с. 175], «змаліє царський світ, / до безміру Землі» [4, с. 339], «акація цвіте / так очманіло, як востаннє...» [4, с. 494], «листочок полину – / сумний, тривожний знак безсмертя...» [4, с. 494], «клаптик землі» [4, с. 501], «самотня стежка», «шурхіт мертвий», «день невтішний» [4, с. 584], «слова піском скриплять мертвозяико» [4, с. 592], «озера вечірнього більмо» [4, с. 596]; а також через опис оточення: «рідної – ані душі» [4, с. 81], «транзитні пасажири, / уривчастість розмов» [4, с. 338], «жоден погляд / ні, не проводить» [4, с. 501], «ні душі вже довкола» [4, с. 594].

У вірші «Царський світ» самотність як переживання Вічності є духовно-аксіологічною константою. Стан самотності героїні, що їде в потязі, оточена іншими пасажирами, інтерпретовано як екзистенційне переживання власного життя, яке свідомістю героїні сприймається метафорично: «Я впізнаю свій сум / в свинцевій тьмі свічад / і Вічності печать / тамую одиноко» [4, с. 338]. Стан героїні відтворено через своєрідний звукопис – ритм потягу й розмови пасажирів. Згідно з теорією Б. Успенського про передавання автором точок зору і руху в тексті, можна стверджувати, що в названій поезії зорова картина трансльована від ліричного «я», фокус зору якого схоплює внутрішнє приміщення вагону й рух за вікном. Червоне сонце, що мчить за вагонами, передає швидкий рух потягу, що згідно з Б. Успенським, типово для поетів, зокрема «Пастернака, який, як і Гоголь, нерідко передає рух спостерігача через рух об'єктів, які спостерігає» [7, с. 111]. На противагу байдужості пасажирів, акцентованої в поезії «Царський світ», ставлення оточуючих до героїні поезії «Лялька» трактується як жорстоке. Антропоморфний образ ляльки, поширений у багатьох культурах світу, в авторському переосмисленні С. Йовенко є не

традиційним символом гарної, але нерозумної жінки, а уособленням самотньої жінки. Лялька і манекени належать до однієї буттєвої площини, але вони не співіснують через глибоке метафізичне наповнення першої. Усвідомлення своєї несхожості з оточуючими призводить до думки, що «ляльці не хочеться жити», а ворожість навколишнього світу поглиблює це почуття, у вираження якого особливої ваги набуває гіпербола:

Скільки вже літ жартома, жартома, жартома,
наче в мішень, у самотність її поціляли.

Між манекенів невже вона рідного ждала?

Так серед літа спостигла наївну зима» [4, с. 600].

На відміну від екзистенційної самотності в натовпі, що актуалізована у вище аналізованих поезіях, у віршах «Фрази», «Елегія осінньої стежки», «Нащо тобі знать» переживання героїнею самотності як втрати конкретної людини набуває більш інтимного, емоційного наповнення. Домінуючими концептами при цьому постають самотність, непотрібність і покинутість: «Дивитись в очі, де тебе немає, – / це мука. Треба йти. Самій йти – / у нього ж взимку снігу не вблагати!..» [4, с. 379]. Вираз самотності, зумовленої ситуацією, розставання з коханою чи близькою людиною, інтимізується зверненням до спогадів про щастя, радість і любов у минулому.

Самотність як наслідок розставання з близькими є темою поезії «Лист із лікарні», героїня якої, констатує, що для неї існує «лиш кінцева самота / і світло серця помарніле», задає риторичне питання: «А ті, кого люблю я, де?!» [4, с. 494]. Цим самим підкреслено байдужість суспільства до хворих, які, опинившись на лікарняному ліжку, випадають зі звичного циклу життя. Для сучасного суспільства світ речей і їх споживання вийшов на перший план, відтіснивши людину й намагання її зрозуміти, тобто, за словами М. Мовчана, «відчувати світ її переживань» [6, с. 154]. У вірші «Лист із лікарні» втілено трансформований авторською свідомістю життєвий досвід С. Йовенко, яка часто потрапляла до лікарні, що згадано і в її інтерв'ю з М. Вишневською («Щоденний труд подвижництва», «Туга за досконалістю»), і у статті («Кілька зауважень до бібліографії чорнобильської теми»).

Для героїні вірша «Я тихо там стою» (цикл «Усім – бо смертні») єдиний спосіб подолати самотність – прийти до могили коханого. Не фізично: вона подумки знаходиться біля могили, тим самим намагаючись подолати тугу самотності. Усвідомлення, що насправді її немає «над клаптиком землі», є актом розщеплення свідомості [4, с. 502]. Тема цієї поезії знаходить відгук і у статті С. Йовенко, присвяченої пам'яті Володимира Маняка. Осмислюючи його життєвий і творчий шлях, поетка закликає не забувати його «у ті незатишні, самотні дні і ночі, коли жодна душа не стоїть над його могилою, коли холод поруч і холод навкруги» [3, с. 130]. Психологічна колізія смерті-прощання знаходить подальший розвиток у поезії «Докір із Вічності», яка викликана реальною подією в житті С. Йовенко – її свідомості останніх днів В. Коптілова, які «впали нестерпною

мукою безпорадного свідка його самотності» [4, с. 521]. Страждання земного чоловіка в цій поезії дорівнюють до образу «Ісуса на плащаниці», який, незважаючи на присутність багатьох людей під час його страти, був самотнім [4, с. 521]. Наративна лінія у творі охоплює домінуючу самотності помираючої людини, що виникає незалежно від її вікової чи духовної спадщини. Лейтмотивом поезії «Докір із Вічності» є образ Ісуса як символу сумління з метою привернення уваги до проблеми самотності вмираючих, з його проекцією на мотив спокути:

Для тих, хто зневажить
страждання зчорнілого крик
в розверзнуту темінь
самотності
в камені й криці,
цей докір із Вічності
буде являться повік
Ісусом на плащаниці [4, с. 522].

Екзистенційний смисловий зміст має вірш «На глибині, де правди дно тверде», у якому відчуття самотності набуває відтінків до депресивного стану ліричної героїні. Вона себе називає «мертвою», життя порівнює з рікою, відсутність любові і дружби – з нестачею повітря. Зображення самотності в цій поезії набуває нових відтінків через змістовий зсув від описово-роздумливого з обов'язковими елементами соціуму, прихильного чи байдужого, до філософсько-схоластичного, що актуалізує мотив відчуження, зумовленого усвідомленням винятково своїх переживань ліричним «я», сприйняттям нею світу як «театру абсурду»: «В театрі фальшу / плавати не вмю» [4, с. 592]. Небажання жити ліричної героїні є вказівкою на руйнівний характер самотності.

Тема самотності посідає чільне місце в художньому світі С. Йовенко. Наслідуючи європейські й українські традиції зображення самотності, авторка творчо трансформує цю тему. Подекуди С. Йовенко протиставляє самотність як відпочинок і самотність як тягар. Інтерпретація мотиву самотності набуває мінорно забарвлених тонів у зображенні самотності героїні після втрати близької людини. Сприйняття героїнею дійсності часто не збігаються із прийняттям оточуючих людей, що створює навколо неї вакуум відчуження, непорозуміння, і надає її самотності екзистенційних ознак.

Список використаних джерел

1. Йовенко С. Туга за досконалістю / Світлана Йовенко, Л. Таран // Літературна Україна. – 1991. – 18 березня.
2. Йовенко С. Шукай мене серед живих (штрихи до портрета Володимира Маняка) / Світлана Йовенко // Вітчизна. – 1995. – №7 – 8. – С.120–138.
3. Йовенко С. Щоденний труд подвижництва / Світлана Йовенко, М. Вишневська // Слово Просвіти. – 2001. – 19 жовтня. – С.10–11.

4. Йовенко С. Любов і смерть / Світлана Йовенко. – К.: Ярославів Вал, 2010. – 720 с.
5. Кулакевич Л. Концепція світу і людини в системі художніх координат ліричної та епічної творчості Світлани Йовенко: монографія / Людмила Кулакевич. – Д. : СПД Маковецький Ю. В., 2008. – 190 с.
6. Мовчан М.М. Самотність як феномен буття особистості: монографія / Михайло Мовчан. – Полтава: РВВ ПУСКУ, 2009. – 265 с.
7. Успенский Б. Поэтика композиции / Борис Успенский. – СПб.: Азбука, 2000. – 352 с.

Annotation

In the article discusses the character of poetic expression of loneliness posture by S.Yovenko's heroine. Loneliness posture was allocated as a creative solitude, loneliness of the common man and estrangement. Heroine's existential experience of her life was analyzed. Was revealed, that psychological conflict of S. Yovenko's lyric heroine is a state of balance between, that is associate with frustration processes in her mind. Was revealed, that experience loneliness by heroine as loss of a particular person receives more emotional content, than just separation from people.

The feeling of loneliness is distinct by space-time coordinates. With images of nature, buildings, individual parts amplifies heroine's minor tonality. There are year cycles autumn, winter, day-night. Loneliness by S.Yovenko's heroine sometimes singled out by image-symbol: bird, kitten, eternity. State of loneliness is the cause of lyric heroine split consciousness, as shown in poetry. Image of loneliness in poetry acquire the new shades through semantic shift from descriptive meditative with the mandatory elements of society to the philosophy, that was dued by lyric "I" experiences, and lyric heroine perception the world as the "theatre of the absurd". The lyric "I" priorities can be attributed to the time of writing these poems: end of XX - beginning of XXI century, characterized by the crisis of social and personal values and loneliness increase.

Key words: image, motive, style, loneliness, existential

ОБРАЗ БАТЬКА ТА МОДЕЛЬ РОДИННИХ СТОСУНКІВ У ПОЕЗІЇ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

У статті з психоаналітичних та гендерних засад розглянута змістовна та функційна специфіка образу батька, особливості поетичного втілення моделі родинних стосунків (добрий батько – дитина; лихий батько – добра мати – дитина (донька); батько-мати – неслухняна донька; старий батько (дід) – молода мати (його донька) – дитина) у творчості Тараса Шевченка у зв'язку із засадами художньої реалізації авторської свідомості.

Ключові слова: поезія Тараса Шевченка, образ батька, Едипів комплекс, авторська свідомість.

В статье с психоаналитических и гендерных позиций рассмотрена содержательная и функциональная специфика образа отца, особенности модели семейных отношений (добрый отец – ребенок; злой отец – добрая мать – ребенок (дочь); отец и мать – непослушная дочь; старый отец (дед) – молодая мать (его дочь) – ребенок) в поэзии Тараса Шевченко в связи с закономерностями художественной реализации авторского сознания.

Ключевые слова: поэзия Тараса Шевченко, образ отца, Эдипов комплекс, авторское сознание.

Образ родини посідає провідне місце у творчості Кобзаря, що зауважено багатьма шевченкознавцями, серед яких Ю. Гончар, Г. Грабович, В. Пахаренко, Вал. Шевчук та ін. «Матріархальність української родини (з певними виходами на патріархальність)» акцентує в художньому світі Шевченкової поезії Вал. Шевчук [5, с.213], приділяючи увагу й специфіці фігури батька в ній, його ролі, функціям у родинному житті. Учений стверджує, що в системі родинних зв'язків образ батька водночас добро- і лихотворний, у відтвореній поетом родині він – «носій і оберігач честі родини, тобто морально-звичаєвого укладу нації», «забезпечує матеріальні гаразди», як «гарант» родини батько, який не може її зберегти, відповідальний за її руйнацію [5, с.213]. Ю. Гончар стверджує, що батько в поезії Т. Шевченка, з одного боку, може бути не біологічним, бо виховує чужу дитину як рідну, а з іншого – заперечує свою батьківську роль через відмову від дорослої дитини або новонародженої [1, с.88]. Амбівалентність образу батька, як, до речі, і матері, у творах Кобзаря, ще потребує уточнення

й з'ясування її світоглядних підвалин. Хоч за критерієм частотності образ матері переважає батьківський, останній є важливим для розуміння психологічних механізмів творчості митця, тих гендерно-рольових моделей, які активізовані в його текстах.

У поемі «Катерина» Т. Шевченка в епізоді вигнання доньки батько постає «оберігачем честі родини», але вся відповідальність за «погане виховання» покритки цілком покладена на матір, тому саме її роль, її слова й позиція важливіші в цій сцені, однак слова батька – є остаточним присудом. Епізодично згадується батько як годувальник, голова родини в поемі Т. Шевченка «Сова»: матір після смерті батька «осталася удовою, / Хоч і молодою / І не одна... Та все ж тяжко...» [4, с.85], змушена йти в найми й працювати «день і ніч», щоб прогодувати себе та сина. Отже, роль батька для родини досить вагома, без нього докорінно змінюється родинне життя.

Батькові в поезіях Т. Шевченка не чуже почуття обов'язку перед дітьми. У поемі «Сліпий» старий батько, «мов убитий», «під хатою сидить», коли нездужає його дочка, і він, молячись, благає щастя для доньки. Закатований Титар в «Гайдамаках» останнім словом прощається з донькою: «Оксано, дочко!». Покинутий батько Лукії в поемі «Відьма», умираючи в хаті, що «пусткою смерділа», вимовляє блудній доньці у відповідь на її тривожне: «Тату, це я прийшла!», – слова прощення їй. Отже, у Шевченковому художньому світі батько в спілкуванні з дітьми, як і мати, може виявляти турботу й любов до них, хоч в такій ролі він постає набагато рідше, ніж мати. Батько, як і мати, у поезії Т. Шевченка в царині родини постає амбівалентним – і люблячим, турботливим, і байдужим та лихим у ставленні до своєї дитини, що, звичайно, не дає змоги провести однозначний гендерний маркер патріархально-матріархальних пріоритетів митця.

Коли родина заснована на любові, то між чоловіком і жінкою панує гармонія. Це підтверджується тим, що у всіх важливих справах подружжя радиться між собою, спільно доходить рішення, як-от усиновити дитину в поемі «Наймичка», що засвідчує, зокрема, уявлення автора про рівноправність родинних ролей в українському тогочасному суспільстві як про норму. Але така родинна гармонія, як помічено ще Г. Грабовичем, є винятковою в художньому світі митця, крім того є ущербною, бо родинне «раювання» старого подружжя в цій поемі було знещасливлено бездітністю [2, с.86]. Якщо відсутня злагода між батьком та матір'ю, тоді опіка над дитиною переходить до останньої. Але, як слушно зауважує Вал. Шевчук, злочинність батька зумовлює безповоротний розвал родини, тоді як добродійність і княгині, і княжни зупинити його не можуть [5, с.223]. Протилежно до образу «патріархального» батька як оберігача родини в активній позиції в поемі «Княжна» – образ аморально-лихотворного батька, який її руйнує. Патріархальна влада й відповідальність за родину, що традиційно корелюють із батьківським началом, у творі не закріплені ні за ким, бо батько не спроможний їх (владу й відповідальність) мати, а його донька – морально ідеалізований образ жінки-мучениці, ґрунтований на

архетипі Великої Матері – теж їх немає, бо інакше така гендерна роль дисонувала б з типом суспільства, зображеним у поемі. У ній конфлікт «батько» – «донька» поглиблено опозицією патріархальне – матріархальне, де останнє попри очевидні для поета моральні переваги не здобуває владу, а приречене на роль жертви. Аналогічний образ батька виписаний у поемі «Слепая», але проблемне поле в ній, на наш погляд, простіше. В обох творах актуальний конфліктний «трикутник»: батько – його жінка – їхня донька, де чоловіче та жіноче є опозиційними. При цьому жінка-мати зображена в ситуації боротьби з чоловіком пасивнішою: Слепая покірно віддає доньку панові, сподіваючись на його батьківську любов, а Княгиня чинить пасивний опір, виховуючи доньку осібно, виключаючи з її духовного світовиду батька («...вчила «тільки «мамо» вимовляти, / А «тато» не вчила...») («Княжна») [4, с.144]) (різна поведінкова стратегія зумовлена статусом героїнь), а донька постає активнішою (особливо в поемі «Слепая», де Оксана спалює панський маєток разом із батьком; до такого ж акту – батьковбивства – закликає ліричний оповідач і Княжну, якій загрожує згвалтування). Функційність мотиву інцесту в художньому тексті розглянута детальніше в статті О. Шаф «Мотив руйнації родинних стосунків у поезії Тараса Шевченка в гендерному ракурсі», де зацентровано, зокрема, зумовленість повторюваного «сценарію» гвалту доньки батьком активізацією Едипового комплексу, що постає його тінювим, викривленим варіантом [3, с.107]. У поезії «У Вільні, городі преславнім...» донька вбиває батька, бо мститься за смерть коханого. Попри сюжетну та ідейну відмінність конфлікт аналогічний: вбиваючи коханого дочки, батько позбавляє її жіночої реалізації, отже, батькоборство спровоковане психологічним конфліктом поколінь. У поезії «У Вільні, городі преславнім...» він поглиблюється й національно-конфесійним конфліктом: батько, запобігаючи шлюбу доньки з іновірцем, оберігає етнічну ідентичність родини. Потрібно зауважити, що авторська оцінка ситуації в цій поезії максимально прихована, чим підкреслена тупиковість проблем родинної руйнації, батьківсько-дочірніх непорозумінь.

Поряд з батьковбивством, що зазвичай переслідує каральну мету, тому виправдовується ліричним наратором, у поезіях Т. Шевченка актуальний мотив убивства дітей батьком. Він розгортається в поемі «Гайдамаки», де за «ідеологічним» роз'ясненням Гонти вбиває своїх двох синів через те, що їхня матір була полькою й католичкою, глибинно ж – смерть синів інтерпретується як символічне їх очищення від наруги, «повернення» до «батьківського світу» – православного козацтва, України. У такому випадку синовбивство означає не руйнацію родини, а навпаки – ініціаційну спробу її відтворення. Мотив батькового дітовбивства семантично відчутний у поемі «Титарівна». Убивство свого сина – помста батька-байстрюка матері за її презирство до нього. Образ батька змальовано в ній у дусі фольклорних мотивів про грішника-мандрівника, дітовбивцю, «сатану-чоловіка».

Однією з причин руйнування родини в поезії Т. Шевченка є примушений шлюб дівчини з (багатим) нелюбом. Активною стороною

примусу є зазвичай мати, що зумовлено традиційним для українського суспільства розподілом гендерних ролей, де мати відповідала за матримоніальну сторону життя своїх дітей. Про участь в особистому житті дитини обох батьків у творчості Т. Шевченка є лише поодинокі випадки: («І багата я»: «Батько-мати не сплять, / На сторожі стоять» [4, с.177], щоб донька ходила лише до «нелюба багатого»). Пасивність батька можна пояснити й меншим зв'язком із донькою, бо зазвичай матір більше хвилюється за її подальшу долю. Також присутній мотив непослуху доньки. У «Катерині» дівчина не слухала «ні батька, ні неньки», у «Княжні» – майбутня княгиня сама втекла з дому й повінчалася з князем всупереч забороні батьків: «І батько й мати не пускали, / Казали: вгору не залазь...» [4, с.143]. Уживання поряд лексем «і батько, і ненька», «батько-мати» є, вважаємо, даниною фольклорній традиції, яка проте може витікати з прадавнього гендерного паритету.

У зображенні у творах Т. Шевченка батьківської постаті привертає увагу постійний народнопісенний епітет «старий» (рідше сивий) до лексеми батько, який не лише вказує на його вік, а є маркером життєвого досвіду, «старшинства». Фігура досвідченого, поважного роками батька виявляє патріархальність мислення автора, утілює архетип Верховного Отця. У небагатьох творах зафіксований образ батька в такій іпостасі, найпоказовіший з них – ідилія «І досі сниться...»: «Біленька хаточка. Сидить / Неначе й досі сивий дід / Коло хатиночки і бавить / Хорошее та кучеряве / Своє маленькеє внуча. / І досі сниться, вийшла з хати / Веселая, сміючись, мати, / Цілує діда і дитя...» [5, с.210]. У моделі родини в процитованих словах (як і в поемах «Наймичка» (після смерті бабусі), «Сліпий», «Марія») прочитується алюзія на Святе Сімейство у варіанті Бог-Отець – Богородиця – Христос. Тиражованість такої моделі родини, де її голова не є чоловіком матері дитини, а є старшим за віком і духовним досвідом (у поезії «І досі сниться...»: старий «нишечком читає, / Перехрестившись, *Отче наш*»), дає змогу припустити її статус як родинного ідеалу. Зауважимо, що фіксація митця на материнському, особливості додання ним Едипового комплексу, відзначені ще С. Балеєм, що, імовірно, і провокують специфіку художньої презентації образу батька в поезії, зумовлюють його амбівалентність (водночас ідеалізацію та ворожість), вирішуються в компромісній родинній моделі, де батько – не чоловік матері, а статусно вищий духовний очільник сімейства, тобто духовний, а не фізичний батько.

Усі біографи Т. Шевченка стверджують, що в 9 років Тарас утратив матір, а в 12 – батька. Проте сам митець ці трагічні перипетії об'єднує в одну: «лишившись отця и матери на осьмом году жизни, приютился я в школе у приходського дьячка ...» [4, с.761], тобто він, за власним спогадом, став круглою сиротою у 8 років, що засвідчує пріоритетність для нього матері й другорядність батька. Попри його участь у вихованні Тараса (намагаючись оберегти сина від лихого мачухи, двічі брав його в чумацькі походи),

майбутній поет не прагнув наслідувати його спосіб життя, тобто ідентифікація з батьківським протікала, якщо йти за автобіографічними матеріалами, украй уповільнено. Отже, в осмисленні специфіки образу батька в поезії Кобзаря потрібно враховувати не лише культурно-соціальний, а й психобіографічний чинник. Фігура батька, що в психічному становленні особистості корелює з розвитком Над-Я як вищої психічної «інстанції» й уособлює закон, порядок, владу й авторитет, витісняючи материнське, у поетичному космосі Т. Шевченка присутня, але амбівалентність її осмислення, поширення переживань ворожості щодо батьківського, образу батька-лиходія, інцестуозних і батько-, дітовбивчих мотивів свідчать про ускладнення (на підсвідомому психічному рівні) стосунків митця з батьком. (Компромісом є пошук Т. Шевченком батьківського начала в старшому поколінні, зокрема, його приязнь до діда Івана, бо саме його з теплотою він згадує в «Гайдамаках», а батька не згадує ніде). Психічною причиною таких ускладнень може бути фіксація на материнському під час долання Т. Шевченком Едипового комплексу. Імовірна й біографічна причина – образа на батька за «зраду» матері через його швидке одруження. Не виключені й культурно-естетичні передумови маргіналізації батьківського начала, а саме панування романтизму як фемінінної стихії, колоніальність літератури, перервність її традицій, що ускладнювала пошук духовних авторитетів, асоційованих із батьківським началом. Образ батька в поезії Кобзаря є, отже, «індикатором» ставлення митця до світу, його ключових цінностей та орієнтирів.

Список використаних джерел

1. Гончар Ю. Сердечний рай (Гендерні аспекти художнього світу Тараса Шевченка): монографія / Юлія Гончар; наук. ред. В. Пахаренко; Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка, Черкаський нац. ун-т ім. Б. Хмельницького. – Черкаси: Брама-Україна, 2010. – 188 с.
2. Грабович Гр. Шевченко як міфотворець / Григорій Грабович. – К.: Радян. письм., 1991. – 211 с.
3. Шаф О. Мотив руйнації родинних стосунків у поезії Тараса Шевченка в гендерному ракурсі / Ольга Шаф // Шевченкознавчі студії. – К.: Вид.-поліграф. центр «Київський університет», 2013. – Вип. 16. – С. 103–109.
4. Шевченко Тарас: Усі твори в одному томі / Тарас Шевченко. – К.: Ірпінь: ВТФ «Перун», 2007. – 824 с.
5. Шевчук В. Родина // Темі і мотиви поезії Тараса Шевченка / Упоряд., наук. ред. Н. Чамата / Інститут літератури ім. Т. Шевченка. – К.: Наук. думка, 2008. – С. 213–232.

Annotation

In the article with psychoanalytic and gender positions the content and functional specific of the father's image according to the author's consciousness in

the Taras Shevchenko's poems is looked. The family's image is wide spread in his poetry. The father's image there is seldom in it, but it is impotent for the investigation the psychological factors of the author's style.

Though the mother's role is more impotent in the family's life pictured in the Taras Shevchenko's poems, the father fights the family's honor, is the chief in the family. Without father the family's life is often destroyed. In the Taras Shevchenko's poems both the father and mother are pictured ambivalently as carrier and danger. In many poems by Taras Shevchenko the image of the amoral and angry father is presented as a factor of the destroying of the patriarchic world. Contrastly the his daughter' image is pictured according to the archetype of Great Mother, but it can not be in the center of the patriarchic world. As a result the family's life extrapolated on the whole world receives the apocalyptical features in the Taras Shevchenko's poems.

According to the father's image the same-sense motives of the incest and child killing by the father there is in the Taras Shevchenko's poems. They connect with the sphere of the evil, wide spread in his poetry. Only in the poem "Gaydamaky" the function of the father's image is the punishing for the "betrayal" his suns-catholics.

Key words: the poetry by Taras Shevchenko, the father's image, the Oedipus complex, the author's consciousness.

УДК 821.161.2 – 1.09

О. В. Шаф (м. Дніпропетровськ) [□]

ПОЕЗІЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА ЯК ВЕРСІЯ СТАНОВЛЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОГО МАСКУЛІННОГО

У статті з психоаналітичних позицій розглянута гендерна специфіка ліричної свідомості й зумовлених нею стильових засад поезії Тараса Шевченка в їхній еволюції від інфантильного, що визначає особливості його художнього мислення в ранній період творчості й проектується на незрілу колоніальну романтичну національну свідомість, до маскулінного, що формується в період «трьох літ» і стимулює розвиток національного маскулінного як антиколоніального.

Ключові слова: поезія Тараса Шевченка, фемінінне, маскулінне, інфантильне, гендерна свідомість.

В статье с психоаналитических позиций рассмотрена гендерная специфика лирического сознания и обусловленных им стилистических основ поэзии Тараса Шевченко в их эволюции от инфантильного, которое определяет особенности его художественного мышления в ранний период творчества и проектируется на незрелое колониальное романтическое национальное сознание, до маскулинного. Которое формируется в период «трех лет» и стимулирует развитие национального маскулинного как антиколониального.

Ключевые слова: поэзия Тараса Шевченка, фемининное, маскулинное, инфантильное, гендерное сознание.

Здобутки шевченкознавства в різних методологічних та інтерпретаційних царинах дають змогу осмислити творчість Кобзаря достатньо повно, але не вичерпно, залишаючи простір для наукових пошуків. Ефективним і новаторським на вітчизняних теренах є гендерний підхід до осмислення феномену творчості Т. Шевченка, доречність застосування якого Ю. Гончар обґрунтувала більш широкими можливостями вивчення художнього світу автора [4, с. 14]. Художній світ митця, як відомо, формується не лише соціально-історичними, естетико-художніми, етноментальними, а й внутрішніми – особистісно-психологічними чинниками. Вагомою особистісно-психологічною константою є гендерна свідомість, механізми формування якої доречно визначати з психоаналітичного ракурсу, а саме з огляду на специфіку психічного онтогенезу особистості. Спробу застосувати психоаналіз до осмислення творчості Т. Шевченка здійснювали в різний час С. Балей (1916), А. Халецький (1926), Я. Ярема (1932), висліди їхніх студій варіюються і в сучасних дослідженнях (М. Кашуба, Т. Шелег). Опосередковано торкаються вияву колективного підсвідомого в поезії Кобзаря науковці, які інтерпретують її крізь призму міфопоетики (передусім Г. Грабович, О. Забужко) та психоісторії (Н. Зборовська). Багато дослідників (Ю. Барабаш, І. Дзюба, Ю. Ковалів, Є. Маланюк, Є. Нахлік, В. Пахаренко, Н. Слухай, І. Франко та ін.), осмислюючи чільну тему жіночої долі (яку шевченкознавцю оминати неможливо), а також образи пророка, родини, так чи так звертаються до психоаналітичних та гендерних аспектів творчості Т. Шевченка. Юлія Гончар у студії «Сердечний рай (Гендерні аспекти художнього світу Тараса Шевченка)» (2009) включила знахідки шевченкознавства в системне гендерне дослідження поетичної та прозової творчості Кобзаря. Однак ця робота, попри очевидні досягнення, містить і чимало дискусійних тверджень, передусім через сумнівну ефективність обраних науковцем методологічних засад. Продукуючи більше питань, ніж відповідей, концепція Ю. Гончар спонукає продовжити осмислення

маскулінних / фемінінних⁹ констант і творчої особистості, і власне письма Тараса Шевченка з метою глибше осягнути природу їхньої феноменальності, віднайти нові грані літературознавчого прочитання його творчості.

Необхідно чітко окреслити сфери вияву маскулінності та фемінінності в літературному (ліричному) творі: гендерна свідомість ліричного Я (гендерна ідентифікація, система цінностей і уявлень, досвід, ставлення до представників іншої статі й себе, уявлення про власну статеву роль, сексуальна орієнтація, гендерлект тощо); картина світу («інструментальні» чи «експресивні» доміанти в ній, образи і взаємодія представників різних статей); специфіка психоемоційної рефлексії світу й себе (вияв страхів, бажань, комплексів); письмо як сукупність форм і засобів фіксації ліричної рефлексії, які є матеріальним відображенням гендерної природи як ліричної свідомості, так і витвореної нею картини світу. Отже, при гендерному розгляді ліричної творчості потрібно фокусувати увагу на трьох сферах: Я, світ та письмо (як матеріалізація перших двох у слові). Під час висвітлення гендерної свідомості (і особистості митця, і ліричного Я) варто враховувати всі складники антропологічного (а не лише соціокультурного) феномена – гендеру: психосоматику, сексуальність, соціальні очікування та стереотипи, ментальність та культурне тло.

У шевченкознавчому дискурсі побутує міф про «фемінність» (навіть – «фемінізм») Т. Шевченка та його творів, поштовх до творення якого дав, зокрема, І. Франко, акцентуючи емоційну суб'єктивність творчості Кобзаря [6, с. 8]. «Фемінізм» Т. Шевченка обстоює і С. Балеї [1, с.53–58]. Підставою для подібних тверджень є факт а) поширення теми жіночої недолі; б) наявності жіночих ліричних персонажів; в) співчуття героя жіноцтву впритул до самоототожнення з ним; г) підвищеної емоційності, емпатичності, афективності його поезії. Пояснення цьому дослідник шукає за допомогою психоаналізу в ексквізитних ситуаціях поетового дитинства, головна з яких – втрата матері, що провокує загострення Едипового, Евдіміонового комплексів (про це йдеться, зокрема, у його відомій розвідці «З психології творчості Шевченка» [1]). Герменевтичні пояснення щодо «фемінності» Т. Шевченка відштовхуються від національного характеру та народної культури, для якої важливим є матриархальний первень, що зумовлює сакралізацію жіночого у світовідчутті митця, провокує проекцію жіночого на національне.

Семіосфера жіночого дійсно є однією з художніх доміант поезії Кобзаря, яка ще не означає «фемінності» його письма чи особистості.

⁹ Варто розмежувати поняття «фемінінний», «фемінінний», що в академічній та довідниковій літературі здебільшого сплутані. Вважаємо доречним використовувати лексичні пари «чоловік» / «жінка» на позначення біологічної статі, «чоловічий» / «жіночий» (як і їхні латиномовні аналоги «маскулінний» / «фемінінний») – ознак чоловіків і жінок у широкому смисловому спектрі (похідні поняття – «маскулінність», «фемінінність»), «маскулінний» / «фемінінний» – як терміни на позначення якостей, базованих на природних характерних рисах чоловіків та жінок, але історично, культурно, соціально скорегованих (похідні поняття «маскулінність», «фемінінність» доречно вживати щодо антропологічних типів, що відбивають комплекс усталених маскулінних / фемінінних якостей.

Наведені вище пояснення цього явища видаються непереконливими, бо увага, симпатія, емпатія, навіть мімікрія до жіночого, виявлена у творчості Т. Шевченка, була б характерна для всіх митців, хто рано втратив матір, для всіх носіїв української ментальності. У сучасному Т. Шевченку літературному дискурсі (з домінантами сентименталізму, романтизму), сильно залежному від фольклору (часто створюваного жінками), справді посилюється фемінінний первень (що зумовлено не в останню чергу й колоніально-провінційним статусом літератури I пол. XIX ст., не сприятливим для розвитку в ній маскулітних тенденцій). Однак не йдеться про фемінітність Л. Боровиковського, Г. Квітки-Основ'яненка, Є. Гребінки, які, як і Т. Шевченко, зображують у своїх творах жінку-героїню з симпатією та співчуттям, намагаються ретранслювати жіночу свідомість, хоч і з різною глибиною проникнення. Принципово розрізнити «зовнішню» імітацію чоловіком-автором жіночої свідомості (моделювання поведінки героїні й домислювання її ймовірної психологічної мотивації) та «внутрішню» (глибинне проникнення в психічні підвалини жіночої свідомості через свідоме знання або підсвідоме відчуття особливостей її психічного онтогенезу). В останньому випадку можна говорити про мімікрію жіночої психіки, фемінітної свідомості в цілому, що при поверховому аналізі може здатися виявом «фемінітності» самого автора-чоловіка, що часом є небезпідставним, бо імітація «глибинної» фемінітної свідомості повинна мати сублімативну мотивацію.

Мімікрія фемінітної свідомості особливо помітна в ранній творчості Т. Шевченка (1838 – 1842). У цей період у ній урівноважені маскулітні й фемінітні світовідчуттєві елементи, виявлені, зокрема, в експонованих «чоловічій» та «жіночій» версіях Едипового конфлікту, що, як відомо, є визначальним рушієм формування гендерної свідомості. Специфіка «чоловічого» варіанта його розв'язання в поезії Кобзаря цих років – гальмування розідентифікації з материнським і переходу до сфери батьківського, що свідчить про перверсивну фіксацію на материнському. Останнє пояснює й домінування образу матері та її жертвовної любові до сина, і ситуацію безбатьківства (раціоналізовану через соціальний статус матері як покритки або удови), і «приміряння» ліричним суб'єктом ролі наставника дівчат, знавця жіночої (!) долі, зокрема, у «Катерині», «Тополі», «Гайдамаках», у «Мар'яні-черниці» він порівнює себе з матір'ю: «Минуло, дівчата! / Серце не заснуло, я вас не забув. / Люблю вас і досі, як діточок мати, / Буду вам співати, поки не засну» ([7, с. 59]. Однозначно вказує на фіксацію на материнському виявлений у Шевченковій творчості ще С. Балієм Евдіміонів комплекс з характерним регресом до інфантильної еротичності, пов'язаної з материнським образом. У творчості Т. Шевченка цей регрес виявляється в мотиві закоханості старшої дівчини, жінки в юнака (хлопчика), розгорнутий, зокрема, у вірші «Мені тринадцятий минало», поемі «Петрусь» Т. Шевченка.

Факт співіснування в ранній творчості Кобзаря елементів як маскулінного, так і фемінного психічного досвіду долання Едипового комплексу за умови відчутної фіксації на материнському дає змогу припустити домінування в ній не фемінної, не маскулінной, а до-гендерної – інфантильної – свідомості. Вона передусім виявляється в культурі матері, точніше у виразі трагедії її відсутності й зумовленому нею автопозиціонуванні суб'єктом себе як сироти (цей маркер актуальний лише у сфері інфантильного), наприклад, як у вірші «На вічну пам'ять Котляревському»:

Чи сирота, що до світа
Встає працювати,
Опиниться, послухає.
Мов батько та мати
Розпитують, розмовляють [7, с. 14].

І хоч мотив сирітства як варіація мотиву відчуження, самотності властивий вітчизняній романтичній поезії, у творчості Т. Шевченка самохарактеристика ліричного героя як сироти оприявнює не лише його належність до соціального маргінесу, а і його «недорослість», «немаскулінність», що дозволяє йому прояв бурхливих емоцій, почуттів жалю, суму, болю, співчуття, часто жалості до себе: «Я сирота, мій голубе, / Як і на чужині. / Чого ж серце б'ється, рветься? / Я там одинокий» («Н. Маркевичу») [7, с. 29]. «Недорослість» ліричного героя виявляється і в применшенні ним своїх здібностей і можливостей, передусім у царині Слова:

Кобзарі співають,
Все співають, як діялось,
Сліпі небораки,
Бо дотепні... А я... А я
Тільки вмю плакати,
Тільки сльози за Україну...
А слова немає... («Думи мої, думи мої») [7, с. 29],

а також у самоприниженні (не без мазохістичних відтінків): «Ви розумні люди – / А я дурень; один собі / У моїй хатині / Заспіваю, заридаю, / Як мала дитина» («Гайдамаки») [7, с. 31]. Домінування мотивів плачу, ридань у поезії Т. Шевченка цього періоду є, звичайно, наслідком гіперемоційності його поетичного стилю та тогочасної літературної традиції, але й свідчить про пасивну, «експресивну», «жертвенну» позицію героя щодо світу, властиву фемінній та інфантильній свідомості. Мімікрія фемінного в ранній поезії Кобзаря не гальмується, отже, внаслідок несформованої маскуліності. Невипадковою є ідентифікація оповідача з образом старого кобзаря у творчості раннього періоду: маргінальність і безсилість (кобзар сліпий) старості і дитинності далекі від маскулінного ідеалу, тому в гендерному плані рівнозначні. Г. Грабович помічає специфіку виражених у Шевченкових творах уявлень про ідеальний шлюб [5, с. 87 – 88] як наївну, щиру дружбу, позбавлену еротизму на кшталт «як діточок двоє / усюди обоє»

(«Наймичка»), що теж можна вважати проявом гендерного інфантилізму. Інфантильна підсвідома установка виявилася й у фактах життя молодого Т. Шевченка (зокрема, його потязі до одружених жінок, яких легше ідентифікувати з матір'ю).

На наступному етапі творчості Т. Шевченка (період «трьох літ») підсвідома інфантильна установка долається. Висунемо гіпотезу, що поштовхом до цього стала низка біографічних подій: здобуття митцем волі, професійного статусу, творчого визнання, повернення на Батьківщину, що стимулювали рух до маскулінної ідентифікації. У творчості переломною на цьому етапі стала поема «Тризна», де автобіографічний головний герой, представлений як пророк, месія, претендує на гегемонну маскулінність («И мир пророка потерял, / И слава сына потеряла» [7, с. 82]). Не випадково в період «трьох літ» творчість Т. Шевченка набуває маскулітного, гнівно-викривального звучання, з інтимно-приватної, лірично-романтичної царини переорієнтовується на загальнонародську, націєсофську, а ліричний суб'єкт відчуває себе компетентним оцінювати сучасне і сучасників: «За що ж боролись ми з ляхами? / За що ж ми різались з ордами? / За що скородили списками / Московські ребра?! Засівали, / І рудою поливали...<...> Що ж на ниві уродилось?! / Уродила рута... рута... / Волі нашої отрута» («Чигирине, Чигирине») [7, с. 83]. Виражена в займеннику «ми» ідея національної спільності вказує на набуту маскулітну ідентифікацію. Водночас тяжкий душевно-психічний надлом, помічений у поезії цього періоду багатьма шевченкознавцями, сконцентрований у поезії «Три літа», зміст якої опосередковано вказує на перехід від інфантильно-фемінних емоцій жалості та пасивного суму до маскулінної люти («Опустошили убоге / моє серце тихе / Погасили усе добре, / Запалили лихо, / Висушили чадом-димом / Тії добрі сльози, / Що лилися з Катрусею / В московській дорозі» [7, с. 128]). У цій поезії можна прочитати й гіпотетичну причину психічного дискомфорту – біль і гнів від власної вимушеної безсилості перед колоніальною наругою над Україною, усвідомлену завдяки активізованій маскулінності. Вона метафорично виражена в словах: «Тяжке лихо, та не таке, / Як тому дурному, / Що полюбить, побереться, / А вона другому / За три шага продається» [7, с. 128]. (Діагностику кризи маскулінності творця колоніальної літератури, де ставлення до символічно «погвалтованої» країни як уособлення фемінного (материнського) є своєрідним «тестом» на маскулінність колонізованого чоловіка-поета, подала О. Забужко в статті «Гендерна структура української колоніальної свідомості: щодо формулювання питання» (2002)). Природною реакцією на безсилість і національну (а на підсвідомому рівні – маскулітну) образу є гнів, нищівний сарказм, що вибухає в поезіях цього періоду на адресу як зовнішніх, так і внутрішніх ворогів України, яка тепер уособлює в собі слабке й понівечене ворогом фемінне.

Лише ситуація поетового заслання несе психічну розрядку цього конфлікту. З біографічних свідчень В. Репніної, М. Білозерського про

поведінку поета під час арешту [3, с. 128 – 129] видно, що поет підсвідомо був готовий, навіть прагнув принести своє життя на національний оltар. Попри тяжкі переживання в його поезії періоду заслання образ України здобуває історіософічно вираженої, екзистенційно-релігійної інтерпретації [2, с. 24]. Позиція Т. Г. Шевченка щодо України, виражена в його поезії 50 – 60-х років, активна, критична, раціональна, експресивна, але **вчинок** ним уже зроблено, що дає психічну врівноваженість. У зазначений період він продовжує розробляти тему материнства, розгортаючи Едипів мотив матері та сина, але зображений ним син (Алкід у «Неофітах», Син у «Марії») не просто досяг маскулітної зрілості, а здійснив відповідний своєму обов'язку вчинок, який найвище оцінений саме матір'ю, бо вона продовжує його справу. Зрозуміло, що повторюваність мотиву дає підстави трактувати його і як вияв підсвідомого прагнення поета визнання Україною його подвигу, і набагато глибше – як прагнення материнської оцінки його здобутої маскулітності. У період заслання Т. Шевченко пише прозові твори, кваліфіковані Ю. Гончар як маскулітні [4, с. 99 – 108]. Їхня поява є, отже, цілком природною з огляду на дозрілу маскулітність митця. Остання підтверджена й біографічними фактами: батьківською любов'ю до Наталочки Ускової, сватанням до набагато молодших дівчат (К. Піунової, Л. Полусмакової), які за віком або соціальним станом підтримували б модель «батько – донька». Розчарування в бажаному батьківстві, підсилене самотністю, пережитим засланням, зрештою старінням, зумовили повернення в поезію останніх років Кобзаря тужливих інтонацій, мотивів сирітства, фантазій про інфантильне («Росли укупочці, зросли»).

Варто зауважити, що на рівні письма від періоду «трьох літ» і далі домінують маскулітні елементи, передусім рішуче утвердження власної позиції, емпатичність поступається місцем агресивності, виявом якої є, зокрема, зла іронія та сарказм, проблематика переорієнтовується не загальнолюдську, загальнонаціональну, на рівні риторики замість пасивної експресивності звучать заклики до рішучих дій, інвективні інтонації («Поховайте та вставайте, / Кайдани порвіть / І вражою злою кров'ю / Волю окропите» («Заповіт») [7, с. 129]), оцінка сучасного та минулого, що засвідчує упевненість у власній компетентності й належності до національного (дорослого, маскулітного) буття, тобто у власній суб'єктності (жіноче в його творчості всіх періодів мало статус об'єкта маніпуляцій – фатуму, чоловіків, народної моралі). Така специфіка письма дає підстави твердити про домітанти маскулітного в багатьох його творах.

Вихідним принципом гендерного розгляду творчості Т. Г. Шевченка, отже, є врахування еволюції гендерної свідомості автора й ліричного Я, що відбита передусім у зміні етапів його творчості. Визначальною для становлення гендерної свідомості в поетичному просторі Т. Шевченка є фіксація на материнському, що наснажує його тематично, образно, емоційно, сублімує переживання Едипової ситуації, що в маскулітному варіанті передбачає єднання матері та сина за умови усунення батька. У ранньому

періоді творчості Т. Шевченка гальмування ідентифікації з батьківським, мімікрія фемінного свідчать про інфантильність трансльованої гендерної свідомості, що текстуально виражається в мотивах сирітства, неповноцінності, емоційності, пасивній позиції. Від періоду «трьох літ» відбувається розвиток маскулінних тенденцій у творчості Т. Шевченка, що досягли вивершення лише після символічного порятунку України-жертви покараного засланням поета, що означає успішно пройдений «тест» на маскулінність. Маскулінна гендерна свідомість текстуально виявляється в переорієнтації проблематики на громадсько-історіософську, у зміні автопозиціонування – із мазохістичного сироти – до лідера, навіть героя нації, у риторичній «агресії» (інвективи, сарказм). Переорієнтована з інфантильного на маскулінне творчість Т. Шевченка, започатковуючи, як відомо, національний літературний канон, програмує його як антиколоніальний, такий, що здатний чинити опір, водночас опосередковано сигналізує про активізацію національного маскулінного – як гегемонної маскулінної моделі в суспільній свідомості модерної України. Отже, у гендерному плані поезія Тараса Шевченка є версією індивідуального й національного становлення маскулінного, що постало об'єктивно необхідним для розбудови національного життя.

Список використаних джерел

1. Балеї С. З психології творчості Шевченка / Степан Балеї / передм. В. Пахаренка. – Черкаси: Брама, 2001. – 80 с.
2. Барабаш Ю. Україна // Темі і мотиви поезії Тараса Шевченка / Упоряд., наук. ред. Н. Чамата / Інститут літератури ім. Т. Шевченка. – К. Наукова думка, 2008. – С.7 – 50.
3. Біографія Т. Г. Шевченка за спогадами сучасників / Відпов. ред. К. Дорошенко / Академія наук Української РСР. – К.: Вид-во Академії наук Української РСР, 1958. – 438 с.
4. Гончар Ю. Сердечний рай (Гендерні аспекти художнього світу Тараса Шевченка): монографія / Юлія Гончар. – Черкаси: Брама–Україна, 2009. – 186 с.
5. Грабович Гр. Шевченко як міфотворець / Григорій Грабович. – К.: Радян. письм., 1991. – 211 с.
6. Франко І. Шевченкознавчі студії / Упор. М. Гнатюк. – Львів: Світ, 2005. – 472 с.
7. Шевченко Т. Усі твори в одному томі / Тарас Шевченко. – К.: Ірпінь, ВТФ «Перун», 2006. – 824 с.

Annotation

In the article with psychoanalytic position the gender specific of the lyric consciousness and the style of the Taras Shevchenko's poems are looked. Gender studies become more and more popular in the Ukrainian literary study and also in

the Taras Shevchenko's art discourse. The main investigation object is the author's gender consciousness as the agent of the artistic world's constructing. The specificity of the gender consciousness determines by the correlation of the features of the masculinity and the femininity in it. The specificity of the author's gender consciousness involves to writer's poetic style. The gender investigation of the lyric poetry (also by Taras Shevchenko) needs the concentration on such spheres as I (Ego), the world and the poetic style. When we define the Taras Shevchenko's gender consciousness, we must observe all its ingredients: psychosomatics, sexuality, social stereotypes, mental and cultural contexts.

In our investigation the myth about the femininity (or feminism) Taras Shevchenko's outlook and the artistic world in his poems is disclaimed, though the female's sphere in there is wide spread. The fixing on the feminine intrinsic mainly in the poet's early creations is the feature of the masculine psychic ontogenesis, especially its deviation during the overcoming of the Oedipus complex. The fixing on the mother, her absence as the spread motive in the Shevchenko's poems signifies his toward-gender infantile consciousness, expressed by his lyric hero's self-presentation as orphan. In the Taras Shevchenko's poetry his outlook and style are change: gender consciousness is evaluated from the infant to masculine signifies by the appearing social problems, lyric hero's self-presentation as *lieder*.

Key words: the poetry by Taras Shevchenko, the femininity, the masculinity, infantile, the gender consciousness.

УДК 821.161.2–31.09

К. І. Шахова (м. Дніпропетровськ)

МЕТАФОРИЧНЕ ОСМИСЛЕННЯ ДІЙСНОСТІ В РОМАНІ ЛІНИ КОСТЕНКО «ЗАПИСКИ УКРАЇНСЬКОГО САМАШЕДШОГО»

У статті розглядається емоційність та аксіологічність семантики метафоричних виразів у прозовому романі Л. Костенко «Записки українського самашедшого»; аналізується функційна й концептуальна специфіка метафорики, яка є ключем до розуміння світосприйняття головного героя твору.

Ключові слова: роман, записки, метафора, оповідач.

В статье рассматривается эмоциональность и аксиологичность семантики метафорических выражений в прозаическом романе Л. Костенко «Записки украинского самашедшего»; анализируется функциональная и

концептуальна специфіка метафорики, которая является ключом к пониманию мировосприятия главного героя произведения.

Ключевые слова: роман, записки, метафора, рассказчик.

Прозовий роман Ліни Костенко «Записки українського самашедшого» зробив гучний резонанс у колі сучасних літературознавців. Перші відгуки на цей твір були опубліковані в літературно-критичних статтях О. Галича, Ю. Горблянського та М. Кульчицької, П. Іванишина, Г. Левченко, Н. Нікітіної, Я. Поліщука та інших. Увага дослідників була зосереджена на розкритті ідейного-тематичного й жанрово-стильового аспектів, аналізі образної структури та проблематики твору. Г. Левченко наголосила на тому, що прозовий роман письменниці написано «лаконічною, яскраво метафоричною, а подекуди й афористичною мовою», що передбачає «багату емоційну гаму з боку реципієнта» [5, с. 88].

Як зазначає С. Єрмоленко, українці вже понад півстоліття «живуть у силовому полі естетики поетичного слова Ліни Костенко» [1, с. 6]. Одним із ключових компонентів цієї естетики є метафора. Вона займає важливе місце у відтворенні індивідуально-авторського сприйняття і творчого осмислення дійсності письменницею. Роль метафорики в поетичних творах Ліни Костенко Л. Кравець характеризує як «один із основних засобів трансформації буденних понять у високу інтелектуальну поезію, у світ культури, упорядкований, організований та інтерпретований відповідно до духовних потреб нації. У них виявляються такі риси мовотворчості письменниці, як шляхетна простота й інтелектуалізм, емоційність і філософічність, поетична віртуозність і висока естетичність» [3, с. 49].

Довершені поетичні метафори Ліни Костенко розглянуто в лінгвістичних і літературознавчих працях О. Акастьолової, Н. Ашиток, Л. Кравець, Л. Краснової, Л. Пустовіт, Н. Слободи та інших. Але розвідки, яка була б присвячена аналізу метафорики роману «Записки українського самашедшого» ще не існує. Це спонукало звернутися до заявленої у статті теми. Метою дослідження є розкрити функційну й концептуальну специфіку метафор Ліни Костенко у прозі.

Як відзначає Т. Пемпусь: «Метафора в художньому тексті несе великий заряд суб'єктивного сприйняття, індивідуального світовідчуття, особистої системи цінностей митця» [7]. Досліджуючи роль метафори в системно-цілісній організації художнього твору, Ю. Тимошенко виявляє її безпосередню залежність від типу авторської свідомості. Літературознавець також наголосує на стилістичній маркованості метафоричних виразів, адже «той чи той стиль актуалізує в метафорі якусь певну грань її внутрішньої структури — те, що потрібне йому як репрезентанту цілісної світоглядно-естетичної системи» [10].

Традиційно прийнято вважати, що метафора «тяжіє до поезії, ліризує зображально-виражальні можливості мови» [6, с. 35]. Разом з тим,

метафоричні вирази є одним із засобів створення експресивності в прозі, поряд із порівняннями, епітетами, антитезами тощо. Відмінності між поетичною та прозовою метафорою Л. Пустовіт визначила через специфічне завдання метафори в прозовому тексті, спрямоване на «відображення суті конфлікту», адже «завдяки метафоричності точніше вимальовуються деталі загальної дії» [9, с. 40]. Крім того, метафора в прозовому творі концентрує більший заряд експресивності, порівняно з іншими тропами, і дає здатність для розвою сміливих авторських асоціацій, що підсилюють інформативну складову художнього тексту.

Особливістю метафорики роману Ліни Костенко «Записки українського самашедшого» є потужний емоційний та аксіологічний потенціал, який використовується для активізації інтелектуальної діяльності реципієнта, змушує замислитися над актуальними й злободенними проблемами сьогодення сучасників. Роман написано від імені 35-річного київського програміста, який глибоко й болісно сприймає всі вади і трагедії сучасності, пропускаючи їх через власну душу. Його, ніби хвилиною, накриває величезною кількістю інформації, у хаотичному напливі якої звичайна людина губиться. Як наслідок, особистість зазнає тотального відчуження рідних і знайомих, переростаючи у відчуження від усього світу. Домінантою вираження світосприйняття оповідача є влучні, експресивні метафори, які є маркером внутрішнього стану героя, реакцією на події, що відбуваються як в особистому житті так й у світі. Як справедливо відзначав О. Потебня, «необхідність метафори (або метафоричного порівняння) виявляється особливо промовисто в тих випадках, коли нею виражені складні, розмиті ряди думок, породжені багатьма діями, словами тощо» [8, с. 205].

У романі умовно можна виокремити дві групи метафор: перша пов'язана з вираженням «Я» (або мікрокосму, внутрішнього світу головного героя); друга група об'єднує метафори на позначення макрокосму (все те, що оточує «Я»: родина, друзі, робота, події в Україні та світі тощо). Смісловий і психологічний зв'язок мікрокосму особистості з макрокосмом навколишнього світу схематично відтворимо як колову діаграму, де «Я» знаходиться в центрі кількох кіл: «Сім'я та оточення», «Київ. Майдан», «Україна» та «Світ». Фактично, вони взаємодіють в одному напрямі – життя оповідача з родиною, як і багатьох киян, обертається у вирі потужних світових змін. Як на українській, так і на глобальній світовій арені, пересічна особистість відчуває себе мізерною піщинкою, нездатною впливати на перебіг подій.

Внутрішній світ головного героя є основним об'єктом метафоризації, «коли весь огром людських думок, переживань уконкретнюється в одній особистості, коли й історія подається через душу однієї конкретної людини, олюднюється, інтимізується» [1, с. 8]. Індивідуалізація образу оповідача зумовлена введенням у метафору специфічної термінологічної лексики зі сфери програмістики, що створює асоціативну свіжість, новизну, інтелектуальну семантичну домінанту: «Я системний програміст. У мене в

голові добрий процесор» [2, с. 67], «Мегабайти моєї пам'яті привалила інформація» [2, с. 13], «Файли моєї пам'яті хочуть струснути всі ці кошмари. На моніторі свідомості хочу намалювати щось красиве і добре» [2, с. 105].

Семантичне ядро багатьох метафор містить концепт «інформація» або «інформаційний», навколо яких розгортається низка асоціацій, зумовлених реагуванням свідомості наратора на вплив інформаційного потоку: «Гортаю стоси газет, заходжу на сайти, читаю інтернет-видання, купую часом навіть якусь жовту пресу – просію, прошерету, може, й добуду з того інформаційного мотлоху якийсь об'єктивний факт» [2, с. 85]. Вони характеризуються негативним емоційним забарвленням, зумовлені переконанням героя в продукуванні ЗМІ «духовного канібалізму» [2, с. 66]: «Ось ви думаєте, що ви люди, а щомиті вас можуть підсмажити. Кого чуткою, кого пліткою – крутнуть рожен компромату, і зашкварчить чорний піар» [2, с. 66]. Оповідач метафорично сприймає вплив інформації з теле- і радіоновин, газет, журналів, Інтернету як «кліп одного дня» [2, с. 86], який складають «дублі денних кошмарів» [2, с. 28]. Це створює відчуття катастрофізму, апокаліптичності, приреченості буття людини в сучасному світі на страждання.

Свідомість «Я» не встигає систематизувати й перетравлювати такий величезний струмінь новин. Використання в метафоричних виразах концепту «абсурд» сигналізує про втрату оповідачем надії, поглиблення психологічної кризи, що виникла як наслідок розчарування в абсурдності сьогоденного існування людства: «Обростаєм абсурдом» [2, с. 12], «Я проламуюсь крізь абсурд» [2, с. 85]. Для того, щоб бодай частково «розвантажити психіку» [2, с. 16], головний герой пише щоденник, щоб у суцільному хаосі створити хистку, але більш-менш сталу систему цінностей та орієнтирів, знайти себе у світовому просторі, подолати комунікативну прірву в особистих стосунках з дружиною, сином, батьком, друзями, прірву між Україною і світом, подолати відчуження між внутрішнім мікрокосмом і глобальним зовнішнім макрокосмом: «З проєкції Космосу я землянин... Щодо мого батька, я його син. Щодо сина, я його батько. Щодо жінки, ніби я мужчина. Така система координат робить мене стереоскопічним, багатовимірним і органічно вписаним у світовий, ба навіть у космічний контекст» [2, с. 165].

Ліна Костенко нерідко акцентує увагу читача на метафоричному стилі сприйняття дійсності свідомістю головного героя – це є його індивідуальною особливістю, що водночас перетворюється в художню «родзинку» всього твору. Отже, саме слово «метафора» вживається в тексті як концепт, оголює художній засіб з метою більш експресивного впливу на почуття реципієнта: «В Іспанії у містечку Памплони фестиваль Сан-Ферміо. Випускають биків у вузькі вулиці... Головне – коли тебе збили, намагайся відкотитися вбік... Якщо сприймати це як метафору, то я відкотився вбік. І лежу на узбіччі сучасності, а вона двиготить далі з налятими кров'ю очима. За нею женуться, штрикають ножами й дрюччям, вона відчайдушно відбивається, мотає головою, когось уже підняла на роги, а вони її б'ють, підривають

бомбами, роз'ятрюють, провокують. І вона реве, і мчить, і вибухає люттю, і розтопані люди й народи стогнуть, і нема Гемінгвея, що написав би цю криваву фієсту сучасності» [2, с.163]. У такі емоційно напружені моменти метафора переростає обсяг словосполучення і речення, розгортається в абзац або декілька абзаців.

Інколи цілий фрагмент тексту пронизаний метафоричними вставками, що є варіаціями думок головного героя на певну тему: «...Метафори кульгають. А надто, коли йдеться про світову шахівницю... / ...Ти ж на цій шахівниці пішак, завжди над тобою нависають чийсь пазурі й клішні, хочуть тебе переставити згідно своєї гри... / ...Хто ті гросмейстери, що переставляють фігурки на шахівниці планети Земля?» [2, с.315–316]. Такі метафоричні конструкції вирізняються свіжістю семантичного наповнення й своєрідністю розкриття авторської манери. Вони вдало відтворюють потік людської думки, де ідея формується шляхом сплетення різнорідних за змістом асоціацій.

Функційно важливим у романі є співвідношення метафор сім'я / оточення, яке відзначається виразною ліричністю через передачу емоції головного героя у стосунках з дружиною, сином, батьком, тещею. У поетичних образах відтворено почуття оповідача, викликані кризою у подружніх стосунках або ж відновлення взаєморозуміння у родині: «...я щоразу пізніше лягаю спати, щоб не зустрітися з нею в Льодовому океані простирадл» [2, с.108]; «Зійдемося ввечері, не наговоримось, новини дивимося разом... і настає мить, коли я не витримую, несучи її на руках до канапи, і ми любимося у відсвітах світових катаклізмів, у стрілянині, зойках і вибухах – якимось особливо жагуче відчуваєш жінку на цій фонограмі світового безумства...» [2, с.190]. У свідомості головного героя прокидаються високі й небуденні думки, коли «кохання вдаряє в душу» [2, с.157]. За допомогою метафор письменниця досягає багатогранності образу самашедшого, підкреслюючи додаткові емоційні відтінки – ніжності, любові, вдячності, відданості, жертвовності тощо.

Метафора відіграє важливу роль у характеристиці оповідачем українського соціуму та світової громадської спільноти. Думки головного героя зосереджені на викритті гострих соціальних, культурних, політичних, економічних, екологічних проблем. У цих метафоричних виразах домінують декілька провідних концептів: «українське суспільство», «людство», «історія», «політика» тощо. Вони тісно пов'язані між собою за змістом.

Оповідач стурбований культурним і морально-етичним занепадом українського суспільства, на що вказує низка метафор: «Живемо у липкій атмосфері звироднілого суспільства. Моральний лепрозорій розповсюджує коросту слів» [2, с. 290]; «Шизоїдний сіль свідомості заливає суспільство» [2, с. 105]. Зниження ролі патріотизму в житті сучасної людини, втрата історичних коренів через процес суцільної глобалізації, зумовлює нехтування національною культурою на противагу нав'язаній, модній масовій культурі Заходу: «Культура буде блювати кров'ю, літати на крилах скандальних

сенсацій...» [2, с.63]. На цьому тлі головний герой порушує одну з найболючіших проблем – мовну: «Зникає наш горизонт. Всихають наші джерела. ...мову заносять піски духовних пустель. Нема України в душах» [2, с. 221–222].

Метафори, що розкривають семантику концепту «історія» в романі, характеризуються досить складним полем асоціацій. Наприклад, проблема, що розгортається в реченні чи абзаці, завершується експресивним і влучним метафоричним висловом, який акумулює виразну авторську оцінку. Таким є запис оповідача про проведення в Києві військового параду на честь визволення України від фашистських загарбників: «Вгорі на трибуні їх вітають достойники, дехто з яких і в армії не служив. Вони усміхаються, перемовляються, провладний кандидат пригощає соратників карамельками. Один охоче посмоктує, але президент Росії заперечливо хитає головою. Він не якийсь, щоб на параді в честь перемоги над фашизмом смоктати карамельки. Народ дивиться, народ фіксує, карамелька падає на терези Історії» [2, с. 381]. Саме індивідуально-авторська метафора «концентрує і узгоджує у своєму семантичному полі найвіддаленіші та найнесумісніші асоціації, а тому постає суцільним нечленованим тропом, якому властиве... відносно декодування, можливість розгортатись у внутрішній сюжет, не доступний для раціонального тлумачення» [6, с. 35].

Критична оцінка оповідачем сучасного стану політичного життя в країні знаходить вираження в метафоричних конструкціях, семантика яких базується на концепті «політика», «політичний»: «Відчутно міняється політичний клімат» [2, с. 384]; «...цілковитий політичний галлюциноз» [2, с. 398]; «...у політичному закуліссі ведуться якісь змови і перемови...» [2, с. 397]; «От і опустилася перед нами ще одна завіса. Тільки та була залізна, а ця прозора, Шенгенська. Весь наш політичний хорор буде видно, як у кіно» [2, с. 340]; «Великий народ обирає карликів, маріонеток, і що цікаво, – не він їх, а вони його сіпають за мотузочки у цьому політичному вертепі» [2, с. 15]; «Політичні клоуни жонглюють словом „народ”» [2, с. 350]. Ці метафори саркастично викривають недолугість, абсурдність політичної ситуації в Україні протягом останніх років, адже керування державою скоріше нагадує безглузде шоу, ніж відповідальну справу.

З іронією оповідач говорить про майбутні вибори в парламент, які постають індикатором у розкритті ставлення політиків до українського народу: «Заздалегідь готують електоральне поле, засівають його гречкою і обіцянками» [2, с. 56]. Свідомість героя часто малює владу в образі звіра: «Схарапуджена влада прищулюється і випускає кігті» [43, с. 78]. Українська політична арена метафорично постає в образі тераріуму: «Як на мене, то політичний тераріум ворухиться деінде. І крім наших тутешніх плазунів, не послідне у ньому місце посідає гадюка російська чорна» [43, с. 82], або ж зоопарку: «На урочистому засіданні виступав президент... зробив цінне визнання: «Ми стали втричі бідніші», пояснивши це тим, що нас випустили із зоопарку... Не уточнив, правда, хто ким був у тому зоопарку – хто удавом,

хто кроликом, хто птахом в клітці. Що при нинішньому розкладі політичних сил вельми суттєво» [43, с. 168]. Оповідач їдко висміює пристосуванство й дволикість політичних діячів з допомогою експресивної метафори: «Члени партій і фракцій линяють, і це перша ознака назріваючих змін – вони перебігають у інші вольєри. / Огидне явище – депутатська линька. В'їхали на одній партії, злиняли в іншу. Шерсть літає в повітрі, як тополиний пух» [2, с. 385].

Цікавими з погляду творення є метафори, побудовані на асоціативних зв'язках із певною подією, що відбулася у світі, на інформативному тлі якої герой порушує актуальні, філософські проблеми, сформульовані у риторичних питаннях, натяках: «Автобус Мілан – Венеція врізався у стіну тунелю. / В Німеччині пасажирський поїзд зіткнувся з електричкою через несправний семафор. / Якийсь всесвітній семафор несправний. Не туди їде людство» [2, с. 293–294]; «У Японії під час міжнародних змагань загорілася повітряна куля, аеронавти летіли у палаючому кошику, вискакували на льоту, – а куди людству вискакувати зі своєї земної кулі?» [2, с. 247].

Отже, змістове наповнення метафорики роману Ліни Костенко «Записки українського самашедшого» характеризується глибоким чуттєвим осмисленням основних аспектів буття людини. Для роману, як і ліричної спадщини письменниці, властива «глобальна метафорика» (Л. Краснова), яка охоплює весь текст як цілісну структуру. Інтелектуальна метафора виражає емоційну тональність оповіді в «Записках...», з формального боку часто поєднується з виразними епітетами, порівняннями, антитезами, на мовному рівні охоплює неологізми й пароніми, які створюють ефект новизни і яскравості пробуджених асоціацій. Деякі метафоричні вирази детермінують крилатість думки й перероджуються в афористичні вислови, вражають філософічністю: «Епоха дуже отруйна» [2, с. 179]; «Сюрреалістичний Вавилон сучасного світу» [2, с. 341]; «А нашу мову заносять піски духовних пустель. Нема України в душах» [2, с. 222]; «Ми птиці інформаційного простору» [2, с. 224]. Метафоричні вирази акумулюють викривальний, іронічний, саркастичний, драматичний пафос осмислення дійсності. Їх семантичне ядро складає низка концептів: «інформація», «історія», «політика», «суспільство» тощо, – які відображають вузлові ланки світоглядної системи головного героя твору, коло його інтересів.

Функційна специфіка метафор у прозовому творі Ліни Костенко полягає в експресивному відображенні проблематики твору, а також внутрішнього конфлікту самашедшого з сучасною дійсністю. Значення метафори як виразника поглядів, думок та оцінок оповідача виявляється на ідейному, тематичному, проблемному рівнях твору. Оскільки саме влучними метафоричними виразами оповідач реагує на негаразди в родині (криза у стосунках з дружиною, неслухняність сина, критика найближчого оточення за націоналістично спрямовані погляди, звільнення з роботи через скорочення й глобальну економічну кризу, неможливість самореалізації як кваліфікованого фахівця та інші); події, що вирують у столиці держави –

Києві, яка репрезентує всю Україну з оцінкою економічного, політичного, культурного життя; глобальні світові проблеми (конфлікт між США та Афганістаном, що може призвести до Третьої світової війни, порушення екологічного питання, збереження природних ресурсів планети; оцінка психологічного напруження світової громадськості через інформаційний хаос, який продукує масове відчуження й байдужість людей одне до одного, «дисфункцію душ»). Отже, метафора в романі Ліни Костенко «Записки українського самашедшого» забезпечує цілісність і неповторність поетики твору.

Список використаних джерел

1. Єрмоленко С. Висока естетика поетичного слова Ліни Костенко / С. Єрмоленко // *Культура слова*. – К.: Видав. дім Дмитра Бураго, 2010. – Вип. 73. – С. 6–16.
2. Костенко Ліна. *Записки українського самашедшого* / Ліна Костенко. – К.: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2011. – 416 с.
3. Кравець Л. «І десь над гранями свідомості є те, чого іще нема» (метафора Ліни Костенко) / Л. Кравець // *Культура слова*. – К.: Видав. дім Дмитра Бураго, 2010. – Вип. 73. – С. 43–49.
4. Краснова Л. Грані поетичної майстерності / Л. Краснова // *Урок української*. – 2000. – № 2. – С. 26 – 30.
5. Левченко Г. Необароковий діаріуш людства Ліни Костенко / Г. Левченко // *Слово і Час*. – 2011. – № 5. – С. 84–89.
6. *Літературознавча енциклопедія: У двох томах.* / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – Т. 2. – 624 с.
7. Пемпусь Т. С. Метафора: теоретико-літературний аспект / Т. С. Пемпусь // Режим доступу: <http://eprints.zu.edu.ua/1072/1/06ptstla.pdf>.
8. Потебня А. А. *Теоретическая поэтика* / Сост., вступ. ст., комент. А. Б. Муратова. – М.: Высшая школа, 1990. – 344 с.
9. Пустовіт Л. О. Засоби вираження метафори / Л. О. Пустовіт // *Культура слова*. – К.: Наукова думка, 1976. – Вип. 11. – С. 34–42.
10. Тимошенко Ю. В. Метафора в структурі художньої свідомості: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.06. «Теорія літератури» / Ю. В. Тимошенко. – К., 2001. – 17 с. – Режим доступу: <http://referatu.net.ua/referats/7569/142145>.

Annotation

Literary critics rightfully define that one of the most characteristic features of individual author's style of poetry by Lina Kostenko is the rich metaphor. With the publishing writer's first prose novel named "Notes of Ukrainian samashedshy" rising up the question of study functional and contextual specificity of metaphorical expressions in this work. The using of metaphor in prose aims to

reflect the essence of the conflict. Also the metaphor in prose work is one of the main tools for creating expressivity, promotes the emergence of daring authorial associations that enhance the informative part of a literary text.

The feature of the metaphors from the L. Kostenko's novel "Notes of Ukrainian samashedshy" is a powerful emotional and axiological potential, which is used to enhance the intellectual activity of recipient, impulse to think about actual problems of present. The novel is written by 35-years-old Kiev programmer, who deeply and painfully perceives all the flaws and tragedies of our time. He is covered a huge wave of information in a chaotic influx of which an ordinary man is lost. As a result, the person suffers from total alienation of relatives and friends, growing into estrangement from the world.

Well-aimed, expressive metaphor is a dominant of expression the protagonist's worldview, a marker of his state of mind, a reaction to the events, that taking place in his personal life as well as in the world. According to that, the semantic core of many metaphors contains the concept of "information", which is set around the series of associations determining by reaction of narrator's consciousness for the influx of information flow. Using the concept of "absurd" in metaphorical expressions signals the loss of hope by narrator, deepening psychological crisis, that is came up as a result of frustration at the absurdity of human existence.

Also metaphor plays an important role in the narrator's characteristic of Ukrainian society and the worldwide community. The thoughts of the protagonist are focused on the critical detection of social, cultural, political, economic and environmental problems. In the metaphorical expression dominated a few major concepts: "Ukrainian society", "humanity", "history", "politics" and so on.

Therefore, the meaningful of the metaphors from the L. Kostenko's novel "Notes of Ukrainian samashedshy" is characterized by a deep understanding of basic sensory aspects of the human existence. Functional specificity of metaphors in this prose work is in expressive reflection of the problems of the writing, and also in the internal conflict of the main character with the contemporary reality. The value of the metaphor detected into ideological, thematic and problem levels. In addition to that, the metaphor of the L. Kostenko's novel "Notes of Ukrainian samashedshy" ensures the integrality and uniqueness of the poetics of the work.

Keywords: novel, notes, metaphor, narrator.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Біляцька В.П. – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара.

Бурдастих М.О. – аспірантка кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара.

Галацька В.Л. – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара.

Галич О.А. – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри теорії літератури та компаративістики Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Голікова Н.С. – доцент кафедри української мови Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара, директор Обласного центру історії та розвитку української мови.

Гонюк О.В. – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара.

Заверталюк Н.І. – доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара.

Кир'янчук І.Б. – аспірант кафедри української літератури Рівненського державного гуманітарного університету.

Корнілова К.О. – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара.

Криворучко Н.В. – магістр кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара.

Кропивко І.В. – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара.

Лаптєєва Ю.О. – магістр кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара.

Марко В.П. – доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

Олійник Н.П. – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара.

Павлюк І.З. – доктор наук із соціальних комунікацій, старший науковий співробітник Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, професор кафедри української преси Львівського національного університету ім. І. Я. Франка, письменник.

Пасько І.В. – викладач кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара.

Подлесна В.Ф. – викладач кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара.

Полякова С.В. – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара.

Савенко Ю.В. – студентка 5 курсу факультету української й іноземної філології та мистецтвознавства Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара.

Смаглій І.В. – аспірантка кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара.

Черкас О.О. – студент 4 курсу Центру заочної та вечірньої форм навчання Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара.

Шаф О.В. – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара.

Шахова К.І. – аспірантка кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара.