

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
УЖГОРОДСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

**НАУКОВИЙ ВІСНИК  
УЖГОРОДСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ**

*Серія*  
**ФІЛОЛОГІЯ**

Випуск 2 (36)

Ужгород – 2016

**Збірник укладено за матеріалами Всеукраїнської конференції з міжнародною участю  
«Українська література в загальноєвропейському контексті» (20-21 жовтня 2016 року, Ужгород)**

#### **РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ**

**Головний редактор:** декан філологічного факультету ДВНЗ «Ужгородський національний університет», кандидат філологічних наук, доцент Г.В. Шумицька.

**Заступник головного редактора** – відповідальний редактор: завідувач кафедри літератур народів світу та компаративістики ДВНЗ «Ужгородський національний університет», доктор філологічних наук, проф. Н.П. Бездір.

**Відповідальний секретар:** кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури ДВНЗ «Ужгородський національний університет» О.Ю.Кузьма.

#### **ЧЛЕНИ РЕДКОЛЕГІЇ:**

**Шумицька Галина Василівна** – декан філологічного факультету ДВНЗ «Ужгородський національний університет», кандидат філологічних наук, доцент (головний редактор).

**Барчан Валентина Володимирівна** – завідувач кафедри української літератури ДВНЗ «Ужгородський національний університет», доктор філологічних наук, професор (відповідальна за випуск).

**Бездір Наталія Прокопівна** – завідувач кафедри літератур народів світу та компаративістики ДВНЗ «Ужгородський національний університет», доктор філологічних наук, професор (відповідальний редактор).

**Белей Любомир Омелянович** – доктор філологічних наук, професор кафедри української мови ДВНЗ «Ужгородський національний університет».

**Бідзіля Юрій Михайлович** – завідувач кафедри журналістики ДВНЗ «Ужгородський національний університет», кандидат філологічних наук, доцент.

**Виноградов Анатолій Олексійович** – доктор філологічних наук, професор кафедри слов'янського та контрастивного мовознавства ДВНЗ «Ужгородський національний університет».

**Лизанчук Василь Васильович** – завідувач кафедри радіомовлення та телебачення Львівського національного університету ім. Івана Франка, доктор філологічних наук, професор.

**Мережинська Ганна Юрївна** – завідувач кафедри російської літератури Київського національного університету ім. Тараса Шевченка, доктор філологічних наук, професор.

**Паримський Ігор Святославович** – доктор із соціальних комунікацій, доцент кафедри реклами та зв'язків з громадськістю Інституту журналістики Київського національного університету ім. Тараса Шевченка.

**Пахомова Світлана Миколаївна** – завідувач кафедри словацької філології ДВНЗ «Ужгородський національний університет», доктор філологічних наук, професор.

**Різун Володимир Володимирович** – директор Інституту журналістики Київського національного університету ім. Тараса Шевченка, доктор філологічних наук, професор, почесний професор Ужгородського національного університету.

**Сабадош Іван Васильович** – завідувач кафедри української мови ДВНЗ «Ужгородський національний університет», доктор філологічних наук, професор.

**Сенько Іван Михайлович** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри літератур народів світу та компаративістики ДВНЗ «Ужгородський національний університет».

**Сидоренко Наталія Миколаївна** – завідувач кафедри історії журналістики Інституту журналістики Київського національного університету ім. Тараса Шевченка, доктор філологічних наук, професор.

**Статєєва Валентина Іванівна** – доктор філологічних наук, професор, мовознавець.

**Суран Тамара Іванівна** – завідувач кафедри слов'янського та контрастивного мовознавства ДВНЗ «Ужгородський національний університет», кандидат філологічних наук, доцент.

**Татаренко Алла Леонідівна** – завідувач кафедри слов'янської філології Львівського національного університету ім. Івана Франка, доктор філологічних наук, професор.

**Устюгова Людмила Михайлівна** – доктор філологічних наук, професор кафедри слов'янського та контрастивного мовознавства ДВНЗ «Ужгородський національний університет».

**Шаповалова Галина Валентинівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри журналістики ДВНЗ «Ужгородський національний університет».

#### **РЕЦЕНЗЕНТИ**

Доктор філологічних наук, професор **І.В. Сабадош**

Доктор філологічних наук, професор **В.В. Барчан**

Наукове фахове видання, затверджене постановою  
Президії ВАК України від 14 квітня 2010 року, № 1–05/3  
(Бюлетень ВАК України. – 2010. – № 5. – С. 9).

*Свідомство про державну реєстрацію: серія КВ № 7972 від 9 жовтня 2003 р.*

Рекомендовано до друку вченою радою ДВНЗ «Ужгородський національний університет»  
Протокол № 14 від 13 грудня 2016 р.

MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE  
STATE HIGHER EDUCATIONAL ESTABLISHMENT  
«UZHHOROD NATIONAL UNIVERSITY»

**SCIENTIFIC BULLETIN  
OF UZHHOROD UNIVERSITY**

*Series*  
**PHILOLOGY**

Issue 2 (36)

Uzhhorod – 2016

УДК: 80  
ББК: ШОя43

**The collection is made on materials of the Ukrainian conference with the international participation  
"The Ukrainian Literature in European context" (October 20-21, 2016, Uzhhorod)**

#### **EDITORIAL BOARD**

**Editor-in-Chief:** H.V. Shumytska, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Dean of Philological Faculty of State higher education institution "Uzhhorod National University".

**Deputy Editor-in-Chief – Managing Editor:** N.P. Bedzir, Doctor of Philology, Professor, Head of Department of Comparative and World Literature of State higher education institution "Uzhhorod National University".

**Executive Editor:** O.Yu. Kuzma – candidate of philological sciences, associate professor of Department of Ukrainian literature of State higher education institution "Uzhhorod National University".

#### **EDITORIAL BOARD MEMBERS:**

**Shumytska Galina** – Dean of the Faculty of Philology of SHEI "Uzhhorod National University", candidate of philological sciences, associate professor (chief).

**Barchan Valentina** – Head of the Department of Ukrainian literature of SHEI "Uzhhorod National University", Doctor of Philology, Professor.

**Bedzir Natalia** – Head of the Department of Department of Comparative and World Literature of SHEI "Uzhhorod National University", Doctor of Philology, professor (deputy editor).

**Beley Lubomir** – Doctor of Philology, professor of Ukrainian language of SHEI "Uzhhorod National University".

**Bidzilya Yuri** – Head of Department of Journalism of SHEI "Uzhhorod National University", candidate of philological sciences.

**Vinogradov Anatoly** – Doctor of Philology, professor of Department of Slavic and Contrastive Linguistics of SHEI "Uzhhorod National University".

**Lyzanchuk Vasily** – Head of Department of Radio and Television of Lviv National University. named after I. Franco, Doctor of Philology, Professor.

**Merezhinska Anna** – Head of the Department of Russian literature of the Kiev National University named after T. Shevchenko, Doctor of Philology, Professor.

**Parymsky Igor** – Doctor of Social Communication, Associate Professor of Advertising and Public Relations of Institute of Journalism of the Kiev National University named after T. Shevchenko.

**Pakhomova Svytlana** – Head of Department of Slovak Philology of SHEI "Uzhhorod National University", Doctor of Philology, Professor.

**Rizun Volodymir** – Director of the Institute of Journalism of Kiev National University named after T. Shevchenko, Doctor of Philology, professor, emeritus professor of Uzhhorod National University.

**Szabados Ivan** – Head of Department of the Ukrainian language of SHEI "Uzhhorod National University", Doctor of Philology, Professor.

**Senko Ivan** – candidate of philological sciences, associate professor of Department of Comparative and World Literature of SHEI "Uzhhorod National University".

**Sidorenko Natalia** – Head of Department of History of Journalism Institute of Journalism of Kiev National University named after T. Shevchenko, Doctor of Philology, Professor.

**Statyeyeva Valentina** – Doctor of Philology, professor, linguist.

**Suran Tamara** – Head of Department of the Department of Slavic and Contrastive Linguistics SHEI "Uzhhorod National University", candidate of philological sciences.

**Tatarenko Alla** – Head of the Department of Slavic Philology of Lviv National University. named after I. Franco, Doctor of Philology, Professor.

**Ustyugova Ludmila** – Doctor of Philology, professor of Department of Slavic and Contrastive Linguistics of SHEI "Uzhhorod National University".

**Shapovalova Galina** – Candidate of Philology, Associate Professor of Journalism SHEI "Uzhhorod National University".

#### **REVIEWERS:**

**I.V. Sadosh**, Doctor of Philology, Professor

**V.V. Barchan**, Doctor of Philology, Professor

Scientific specialized edition, approved by the Presidium  
of the Higher Attestation Commission of Ukraine from April 14, 2010, №1-05/3  
(Bulletin of the Higher Attestation Commission of Ukraine. – 2010. – №5. – P.9)  
*Certificate of state registration: Series KV № 7972 from October 9, 2003*

Recommended for publication by the Academic Council of State higher education institution  
«Uzhhorod National University» Protocol 14 from December 13, 2016

## КОНСТРУКТИ ТЕКСТІВ-АБЕТОК У ХУДОЖНІЙ ЛІТЕРАТУРІ: ТРАДИЦІЇ ТА ДЕКОНСТРУКЦІЯ

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.

Випуск 2 (36) 2016

УДК 82-3.09'6

**Бровко О.** Конструкти текстів-абеток у художній літературі: традиції та деконструкція; 10 стор.; бібліографічних джерел – 19, мова – українська.

**Анотація.** Метою пропонованої розвідки є окреслення версій текстів-абеток, текстів-каталогів у новелістичних конструктах сучасної прози. У дослідженні розглядаються внутрішні жанрові можливості, які містить новела як мала епічна форма, та вияви позажанрових зв'язків.

Простежується трансформація принципів алфавітної цілісності окремих елементів у постмодерній моделі мислення. Дослідження міжкультурних комунікацій у художньому просторі розкриває універсальність сучасної естетики.

**Ключові слова:** конструкт, алфавіт, традиція, концепт, текст, постмодернізм, деконструкція.

Проблема космогонічного символізму літер та принципу їх поєднання має давні традиції й виходить за межі філологічної науки, тяжіючи радше до сфери філософської. Семантично грецька лексема *stoicheion* пов'язана з розумінням літери як несамостійної складової певної цілісності, «лінії». Пізніше це слово вживалося щодо основи, стихії та елемента, «тобто, метафорично, як те, з чого треба починати, аби дістатися цієї зв'язної цілісності» [2, с. 59 – 60]. За твердженням Г. Блюменберга, спроби відтворити античне розуміння довкілля як космосу через реабілітацію метафори книги природи в сучасному письменстві постає не «тільки анахронізмом, що зазнає катастрофи у змаганнях з поняттями історії та історичності, а й герменевтичним непорозумінням» [2, с. 60]. Метафора літер хоча й «унаочнює дедуктивний метод атомістичної теорії, але аж ніяк не може стати її обґрунтуванням», а в її синтетичному аспекті виявляється особливо плідною для структурованих естетичних текстових утворень, приміром, «Іліади» та «Одісеї» Гомера чи «Анналів» Еннія [2, с. 63]. У контексті можливостей астрологічного прочитання небесних знаків та міркувань на тему фатуму мотів літер постає у філософській концепції Плотіна [2, с. 65].

Проекції фрагментарності буття на різні вияви існування й діяльності людини продовжують привертати увагу філософів і культурологів, фізиків і математиків, літературознавців і лінгвістів. Лауреат Нобелівської премії з хімії І. Пригожин так окреслив параметри картини світу: «Сучасна західна цивілізація досягла незвичних висот у мистецтві роз'єднання цілого на частини, а саме в розкладі на найдрібніші компоненти. <...> Забуваємо зібрати відокремлені частини в те єдине ціле,

яке вони колись складали» [14, с. 11]. Аналізуючи ситуацію культурного сьогодення, французький фізик, філософ і культуролог А. Моль дійшов висновку, що «знання складаються з розрізнених уривків, пов'язаних простими, суто випадковими відношеннями близькості за часом засвоєння, за співзвуччям або асоціаціями ідей» [12, с. 43]. Ці фрагменти не утворюють структури, проте вони надають «екрану знань» певної щільності й компактності. А. Моль послуговується поняттям «мозаїчної культури», яке увиразнює фрагментарність постмодерної естетики.

Спроби осмислити й артикулювати ситуацію формування нових культурних патернів у проекції на структуру сучасної прози апелюють до праць Р. Барта, Ж. Батая, У. Еко, А. Моля, М. Фуко та інших мислителів. На нашу думку, цікаво простежити, як художньо обігрується принцип алфавітної цілісності окремих елементів у постмодерній моделі мислення. Частково на це питання щодо творчості окремих авторів звертали увагу Н. Беляєва, М. Липовецький, А. Татаренко, С. Шейко-Маленьких та інші дослідники.

Метою цієї статті є окреслення версій текстів-абеток у конструктах сучасної епіки. Пропонована розвідка не претендує на всеохопність матеріалу, адже в роботі представлено зразки творів, що обумовлюють дослідження текстів-абеток як множинних наративів і предметів для обговорення. Матеріалом для спостережень слугують твори О. Сивуна, Т. Толстої, Ю. Іздрика, В. Єшкілевай О. Гуцуляка.

У давній українській літературі було відомо кілька збірок основних правил досягнення душевного спокою, наприклад: «Алфавіт духовний» Д. Туптала, «Алфавіт духовний інокам і мирсь-

ким» І. Копинського, «Розмова, названа Алфавіт, або Буквар миру» Г. Сковороди. Цей твір відзначається глибинними спробами осягнення мікрокосму й світу символів, осмисленням сродної праці й самопізнання як умов досягнення стану «веселія серця» [16, с. 413 – 463]. «Майже зухвало відкинувши традиційну метафору книги на користь безпосередності Божого голосу та Божого наказу, – продовжує Г. Блюменберг, – Кант дивним чином повертається назад до книги, причому до священної книги, до старозаповітної книги Йова» [2, с. 253].

Розуміння алфавітної цілісності та метафорики літер набувало власне езотеричного змісту. Приміром, над символікою єврейського алфавіту ґрунтовно працювали прихильники кабалістичного вчення. Подальший розвиток філософської думки увиразнив цю проблему й спричинив її актуальність та новизну, адже «природа, хоча й є книгою, але книгою, написаною ієроґліфами, шифрами, математичними формулами, – вона втілює парадокс книги, що приховує себе від читача» [2, с. 253].

Так звана «філологічна проза», поширена в 20-ті рр. ХХ ст., набула на межі ХХ – ХХІ ст. різних художніх виявів. У повісті В. Маканіна «Буква «А»» епіграф з «Котловану» А. Платонова слугує інтертекстуальним маркером, що увиразнює соціальну проблематику сучасного твору: «Какие слова начинаются на «а»? – спросил активист. Одна счастливая девушка... ответила со всей быстротой и бодростью своего разума: – Авангард, актив, аллилуйщик, аванс, архилевый, антифашист!» [11]. Платонівські алюзії виринають і в тексті Д. Бикова «Орфографія». «Потому что из слов обозначаются линии и лозунги и твердый знак нам полезней мягкого. Это мягкий нужно отменить, а твердый нам неизбежен: он делает жесткость и четкость формулировок. Всем понятно?», – говорит персонаж в А. Платонова [13]. Опера в трьох діях нашого сучасника Д. Бикова «Орфографія» у формі авантюрного сюжету переповідає історію російської інтелігенції [3].

Проте сакралізований простір світу літер концептуалізується в ризоматичній парадигмі культури як химерне сплетіння високого і низького, елітарного і масового, сакрального і профанного. Знаковими для означення постмодерної моделі мислення є праці Ж. Дельоза. Так, під назвою «Алфавіт» були впорядковані інтерв'ю-бесіди між Ж. Дельозом і К. Парне, зняті П.-А. Бутаном для телевізійного щотижневика «Метрополіс» на французько-німецькому каналі «Арте». Двадцять чотири літери за аналогією до концептів-домінант для потрактування сучасного світу й людини в ньому – класичний приклад мистецько-філософської реалізації нелінійної моделі побудови філософського метатексту: Animal (Тварина), Boisson (Випивка), Culture (Культура), Desir (Бажання), Enfance (Дитинство), Fidelite (Відданість),

Gauche (Лівий), Histoire de la philosophie (Історія філософії), Idee (Ідея), Joie (Радість), Kant (Кант), Litterature (Література), Maladie (Хвороба), Neurologie (Неврологія), Opera (Опера), Professeur (Професор), Question (Питання), Resistance (Супротив), Style (Стиль), Tennis (Теніс), Un (Єдине), Voyage (Подорож), Wittgenstein (Вітгенштейн), Zigzag (Зигзаг) [Делез]. Ж. Дельоз і Ф. Ґваттарі наполягають на тому, що «...концепт не має ані констант, ані перемінних, відтак, неможливо розрізнити ані змінюваних видів для певного постійного роду, ані постійного виду для певних змінюваних індивідів [4, с. 31]». «Вони процесуальні, – наголошують мислителі, – модулярні. Концепт того чи того птаха – це не його рід чи вид, а композиція положень, забарвлення й співу; це щось нерозрізняване; не так синестезія, як синейдезія. Концепт – це гетерогенезис, тобто впорядкування складових за зонами суміжності [5, с. 31]». Таке впорядкування в межах рекламного дискурсу пропонує один із текстів сьогодення – «Brand» молодого російського літератора О. Сивуна, надрукований 2008 року в «Новом мире» під авторською дефініцією «поп-арт роман» [15]. Специфічна стадія авторефлексивності в романі вже висвітлена в розвідці Н. Беляєвої «Самосвідомість російського постмодернізму: поп-арт роман Олега Сивуна «Brand» [1]. Розгортання літературного тексту в рекламно-медійній дискурсивній практиці, зрозуміло, не є винаходом О. Сивуна. Досить згадати загальновідомі романи Ф. Берґгедера «99 франків» та В. Пелевіна «Generation П», однак інноваційним у романі «Brand» сприймається перетворення рекламного матеріалу з прийома на сюжетну конструкцію, унаслідок чого новонароджений текст стає важливішим за матеріал. «Brand» складається з 26 розділів-назв популярних марок, каталогізованих відповідно до англійського алфавіту: «1. Andy Warhol», «2. Barbie», «3. Coca-Cola», «4. Dolce & Gabbana», «5. Esquire», «6. Ford», «7. Google», «8. Home Box Office», «9. IKEA», «10. Jameson», «11. Kodak», «12. Lufthansa», «13. McDonald's», «14. Nokia», «15. Orbit», «16. Putin», «17. Quelle», «18. Ray-Ban», «19. Sony», «20. Tour de France», «21. USA», «22. Visa», «23. Wal-Mart», «24. Xerox», «25. Young & Rubicam», «26. Zentropa», причому 16 та 20 бренди («Putin» та «Tour de France» підсумовані мовчанням, що має графічні відповідники – «(((» та «...»))» [15]. Однак паратекстові елементи епіграфів з Беньяміна, Барта, Берроуза, Бодрієра, Ульбека та інших, підсумкові рекламні слогани не тільки є виявом авторської рефлексії, а й переносять читацьку увагу на маргінальне текстуальне поле, що закономірно стає центральним, адже крізь призму пропонованих концептів фрагментарно формується історія життя молоді людини.

Н. Беляєва нагадує, що прийом каталогізації частково відомий ще з часів античності, адже його знаходимо в «Гляді» Гомера, тоді як у бароковому

мистецтві він став основою композиції [1, с. 30]. Погоджуючись із твердженням літературознавця щодо незаперечної приналежності тексту до зразків нелінійної структури, звернемося до інших «постнекласичних версій алфавітів-каталогів».

Кожна з 33 глав роману Т. Толстой «Кись» названа літерою слов'янської абетки від «Аз» до «Їжиці». Цей текст асоціюється з дельозівською «літературою кореневища» навіть за формальними, понятійно-образними показниками. «Алфавітна форма організації тексту робить його схожим на послання зниклої цивілізації, зашифроване в певних символах», – пише С. Шейко-Маленьких [19, с. 24]. На сплетінні азбуки з енциклопедією російського життя в романі «Кись» наголошує М. Липовецький. «При цьому в енциклопедизмі, – зауважує дослідник, – проступає азбучний примітив – так Бенедикт розставляє книги в бібліотеці свого тестя за смішним асоціативним принципом, який за ідеєю нічим не гірший і не кращий за принцип алфавітний і з тією ж мірою умовності імітує здатність охопити неосяжну строкатість всього і вся» [10]. Занурення в картотеку систематичного алфавітного каталогу представляє читачам не просто перелік бібліографічних карток, а сплетіння світу-тексту, в якому не залишилося нічого нечитаного, тобто невідомого: «...Боборькин, Бабаевский, Чичибабин, «Бибигон», Гоголь, «Дадаисты. Каталог выставки», «Мимикрия у рыб», «Вивисекция», Тютюнник, Чавчавадзе, «Озеро Титикака». Боясь догадатися, дрожащими руками перебирал Бенедикт сокровища; про восьмой номер он уж и не думал, нет восьмого номера, – переживем, но – книга за книгой, книга за книгой, журнал за журналом, – все это уже было, было, было, читал, читал, читал... Так что же: все прочитал? А теперь что читать? А завтра? А через год? Во рту пересохло, ноги ослабли. Высоко поднял вруке свечу, синеватый свет ее раздвигал тьму, плясал по полкам, по книжным корешкам... может, наверху... Платон, Плотин, Платонов, «Плетення жинкових жакетов», Плисецкий Герман, Плисецкая Майя, «Плиссировка и гоффрэ», «Плевна. Путеводитель», «Пляски смерти», «Плачи и запевки южных славян», «Плейбой». «Плитка керамическая. Руководство по укладке». «Планетарное мышление». «Плавание в арктических водах». «План народного развития на пятую пятилетку». «Плебеи Древнего Рима». «Плоскостопие у детей раннего возраста». «Плевриты». «Плюшка, Хряпа и их веселье друзей». Все читал. Все. «Все кончено, – пробормотал Владимир». Ничто не предвещало. Вот – предвещало...» [18, с. 230 – 231].

«Лексикон інтимних міст» Ю. Андруховича та «33 герої укрліт» І. Славінської – оригінальні версії каталогізованих подорожніх нотаток та літературно-критичного інтерв'ю.

«Дослідження досконалості» сербського письменника Сави Дам'янова, за спостереженням

перекладача й літературознавця А. Татаренко, структурно поділене на п'ять частин, кожна з яких відповідає літері грецького алфавіту. «У «Дослідженні досконалості», – зауважує вчена, – реалізовано принцип «ускладненої форми», який характеризується поєднанням різних типів текстуальної презентації: складна система приміток, різні типи азбук, графічна схема, завданням якої є допомогти читачеві знайти вихід з текстуального лабіринту» [17, с. 238].

У романі В. Єшкілева й О. Гуцуляка «Адепт» трактування метафізичної сутності знакової системи увиразнює космогонічну проблематику. Знак постає філософською категорією, яка підлягає переосмисленню. «Він зрозумів, що гра Знаками Сущого виявилася невдалою. Обрані, що свято вірили в Знаки, прорахувались. Вічність, котра мудріша за жерців усіх храмів Землі, стерла пліснявою Знаки, яким передбачалося безсмертя. Він відчув убогість Знаків болем серця, як закоханий відчуває зраду коханої істоти. І в присмерковому напіввидінні він побачив, як повз нього проходять у безодню легіони Знаків, сумних від свого безсилля [6, с. 229]». У творі постає універсальний метонімічний означник хаосу й порядку, світла й темряви: «Літери грецькі, арабські, арамейські, іудейські, латинські йшли до чорного небесного провалля. Повзли, перебираючи променями, зірки, Трикутники, Свастики, крокували кутасті руни. А за ними линув сірий, чорний, червоний потік Знаків, зовсім химерних, зачинених і диких; і не було Числа тим приреченим витворам людським; і зорі Оріона дивувались їхньому могутньому безсиллю; і Ворог радів тому походові, бо вмів обертати мудрість і дикий Знаків на користь собі» [6, с. 229 – 230].

Своєрідними є взаємини сучасної людини з сакральним світом буквених знаків. «Ворогів у мене не так уже й багато, – зізнається персонаж у романі Ю. Іздрика «Воццек», – принаймні їх можна перелічити на пальцях руки. Якщо мати так багато пальців і так багато рук. Отож ворогів у мене рівно 32. Пом'янемо їх поіменно: А., Б., В., Г., Д., Е., Є., Ж., З., И., І., Й., К., Л., М., Н., О., П., Р., С., Т., У., Ф., Х., Ц., Ч., Ш., Щ., Ю., Я., Ъ. Або так: «а», «б», «в», «г», «д», «е», «є», «ж», «з», «и», «і», «й», «к», «л», «м», «н», «о», «п», «р», «с», «т», «у», «ф», «х», «ц», «ч», «ш», «щ», «ю», «я», «ь». Навіть поодиноці вони становлять грізну силу. А разом вони просто непереможні. Або так: «Н., Е., П., Е., Р., Е., М., О., Ж., Н., І.» Або врешті так: «н», «е», «п», «є», «р», «е», «м», «о», «ж», «н», «і» [7, 130 – 131]. Фрагментарність, розщеплення на частки не оминає й молитовного звернення до Всевишнього, яке розпадається у «Воццеку» на окремі літери [7, с. 137].

Такі художні проєкції органічно вписуються в запропоновану філософом Ж. Дельозом та Ф. Гваттарі парадигму ризому, адже «складові концепту не бувають ані постійними, ані перемін-

ними, а всього лиш варіаціями, впорядкованими за суміжністю» [5, с. 31]. Якщо, наприклад, у теософській концепції О. Блаватської літері надавалася роль небесного першообразу земних реалій, то в сучасних версіях текстів-абеток переважає втілення концептів постмодерної свідомості, умонастроїв сьогодення з його занепадом метаоповідей, змішуванням високого мистецтва й поп-культури.

Героїня твору Д. Кіша «Енциклопедія мертвих», від імені якої ведеться оповідь, опинилася на ніч у швейцарській Королівській бібліотеці, кожен зал якої був присвячений одній літері: «Значить, думала я, оце і є та знаменита «Енциклопедія мертвих»! Я увяляла її собі якоюсь древньою книгою, «книгою старовинною», чимось на зразок «Тибетської книги мертвих», або «Кабали», або Житій Святих, себто одним із тих езотеричних витворів людського духу, яким можуть насолоджуватись лише пустельники, рабині і ченці» [8, с. 110]. Сподивляючись снігові вершини, зелені луки, квіти на деревах, чуючи дзвони сільської церкви, героїня поринає у світ свого батька, знаходить тут усе, що

було з ним на землі, бо енциклопедія – «це спосіб, в який описані людські стосунки, зустрічі, краєвиди, ота ряснота деталей, з яких складається людське життя» [8, с. 110]. Але потрапити до неї можуть тільки ті люди, про яких не згадують інші енциклопедії. У творі Д. Кіша піднесено думку про унікальність кожної особистості й неповторність індивідуального життєвого шляху кожної людини, тобто мікроісторії.

Отже, у сучасній літературі не втрачає актуальності антропоцентрична модель конструювання текстів-алфавітів. Якщо, наприклад, О. Сивун через літери як симулякри брендів створює мозаїку життя нашого молодого сучасника, то Д. Кіш увиразнює саме екзистенційно-філософське наповнення метафори літери. Деконструкція текстів-алфавітів постає своєрідним виявом риторичної стратегії, що передає розгубленість самотньої людини на, кажучи словами Т. Еліота, безплідній землі. У подальших публікаціях плануємо продовжити розгляд каталогізованих конструктів постмодерної літератури.

### Література

1. Беляева Н. В. «Самосознание русского постмодернизма: поп-арт роман Олега Сивуна «Brand» / Н. В. Беляева // Літературознавчі студії. – 2010. – Вип. 26. – С. 28–36.
2. Блюменберг Г. Світ як книга / Ганс Блюменберг / [перекл. з нім., прим. та комент. В. Єрмоленка]. – К. : Лібра, 2005. – 544 с.
3. Быков Д. Орфография. Опера в трех действиях/Дмитрий Быков. – М.: Вагриус, 2003. – 686 с.
4. Делез Ж. Алфавит / Жиль Делез [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://www.gumer.info/bogoslov\\_Buks/Philos/delez\\_alf/01.php](http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/delez_alf/01.php).
5. Делез Ж. Что такое философия / Жиль Делез, Феликс Гваттари ; [С. Н. Зенкин (пер. с фр.)]. – М. : Ин-т экспериментальной социологии, 1998. – 287 с.
6. Єшкілев В. Адепт. Роман знаків [Текст] / Володимир Єшкілев, Олег Гуцуляк. – Х. : Вид-во «Клуб сімейного дозвілля», 2008. – 240 с.
7. Іздрік Ю. Р. 3:1. Острів КРК. Воцек Подвійний Леон / Ю. Р. Іздрік. – Х. : Вид-во «Клуб сімейного дозвілля», 2009. – 320 с.
8. Кіш Д. Енциклопедія мертвих / Данило Кіш ; [пер. з серб. А. Татаренко]. – Л. : Класика, 1998. – 147 с.
9. Кучумова Г. В. Роман в системе культурных парадигм (на материале немецкоязычного романа 1980 – 2000 гг. : автореф. дисс. на соиск. учен. степени д-ра филол. наук : спец. 10.01.08 «Теория литературы. Текстология» / Г. В. Кучумова. – Самара. – 2010. – 47 с.
10. Липовецкий М. След Кыси [Електронний ресурс] / Марк Липовецкий // Искусство кино. – 2001. – № 2. – Режим доступу: [http://www.rodichenkov.ru/critic/tatiana\\_tolstaya/index.html](http://www.rodichenkov.ru/critic/tatiana_tolstaya/index.html).
11. Маканин В. Буква «А» / Владимир Макакин // Новый мир. – 2000. – № 4 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2000/4/makanin.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2000/4/makanin.html).
12. Моль А. Социодинамика культуры / Абрам Моль ; [пер. с франц., предисл. Б. В. Бирюкова]. – М. : Изд-во ЛКИ, 2008. – 416 с.
13. Платонов А. Котлован / Андрей Платонов [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://antology.igrunov.ru/authors/platonov/kotlovan.html>.
14. Пригожин И. Порядок из хаоса : Новый диалог человека с природой / Илья Пригожин, Изабелла Стенгерс ; [пер. з англ. Ю. А. Данилова ; общ. ред. В. И. Аршинова, Ю. Л. Климонтовича; Ю. В. Сачкова]. – М. : Прогресс, 1986. – 432 с.
15. Сивун О. «Brand» / Олег Сивун // Новый Мир. – 2008. – № 10. – С. 7 – 68.
16. Сковорода Г. Твори : У 2 т. / Григорій Сковорода. – К. : ТОВ «Вид-во „Обереги”», 2005. – 2-е вид., виправ. – (Київська б-ка давнього укр. письменства. Студії; Т. 5, 6). – Т. 2 : Трактати. Діалоги. Притчі. Переклади. Листи. – 480 с.
17. Татаренко А. Поэтика формы в прозе постмодернизма (досвід сербської літератури) / Алла Татаренко. – Л. : ПАІС, 2010. – 543 с.



18. Толстая Т. Н. Кысь : [роман] / Татьяна Толстая. – М. : Эксмо, Олимп, 2007. – 352 с. – (My Best).
19. Шейко-Маленьких С. И. Поэтика русского постмодернизма в прозе 1990-х годов (Мир как текст) : дисс.... канд. филол. наук : 10.01.01 / Шейко-Маленьких Софья Ивановна. – СПб., 2004. – 162 с.

*Елена Бровко*

**КОНСТРУКТЫ ТЕКСТОВ-АЛФАВИТОВ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ:  
ТРАДИЦИИ И ДЕКОНСТРУКЦИЯ**

**Аннотация.** Целью предлагаемого исследования является определение версий текстов-азбук, текстов-каталогов в новеллистических конструктах современной прозы. В исследовании рассматриваются внутренние жанровые возможности, которые содержит новелла как малая эпическая форма, и проявления внежанровых связей.

Прослеживается трансформация принципов алфавитной целостности отдельных элементов в постмодернистской модели мышления. Исследование межкультурных коммуникаций в художественном пространстве раскрывает универсальность эстетики.

**Ключевые слова:** конструкт, алфавит, традиция, текст, постмодернизм, деконструкция.

*Olena Brovko*

**CONSTRUCTS OF TEXTS-ALPHABETS IN THE ARTISTIC LITERATURE:  
TRADITIONS AND DECONSTRUCTION**

**Summary.** The purpose of the proposed study is to define versions of the text-alphabets, text-directories in the short stories constructs of modern prose. In a research the internal genre possibilities are considered, which the short story as a small epic form contains and manifestations of extra genre communications.

The transformation of the principles of alphabetic integrity of separate elements in postmodern model of thinking is traced. The research of cross-cultural communications in art space discloses universality of a modern esthetics.

**Key words:** construct, alphabet, tradition, text, postmodernism, deconstruction.

*Стаття надійшла до редакції 11.10.2016 р.*

© *Бровко Олена Олександрівна* – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури і компаративістики Київського університету імені Бориса Грінченка.

## КОНЦЕПЦІЯ ВІЧНОГО БУТТЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ЛЮДИНИ І НАЦІОНАЛЬНОГО СВІТУ ЗА РОМАНОМ «ВІЧНИК» МИРОСЛАВА ДОЧИНЦЯ: ВИВЧЕННЯ ТВОРУ В СЕРЕДНІЙ ШКОЛІ ТА ВИЩІ

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.

Випуск 2 (36) 2016

УДК – 821.161.2-31

**Жила С.** Концепція вічного буття національної людини і національного світу за романом «Вічник» Мирослава Дочинця: вивчення твору в середній школі та вищі; 18 стор.; бібліографічних джерел – 6, мова – українська.

**Анотація.** У статті досліджено назву роману Мирослава Дочинця «Вічник», фольклорні поля, проаналізовано полігамний образ людини-борця. Автор пропонує план практичного заняття, запитання для дискусійної проблемної бесіди, вікторину за твором.

**Ключові слова:** заголовок, перевал, дух, полігамний образ, фольклорні поля, практичне заняття, проблемна бесіда.

**Постановка проблеми у загальному вигляді.** Панораму українського літературного життя сьогодні важко уявити без прози Мирослава Дочинця, яка за способом художнього моделювання світу і характерів є яскравою, живою і несхожою на інші твори. Ця проза філософсько-концентрична й атропоцентрична, насичена фольклорними полями, морально-етичними рефлексіями, сентенціями, максимами, психологічними колізіями. Письменник уміє витворити свій неповторний художній світ і приголомшувати читачів характером розгортання сюжетів, їхньою цілісністю, завершеністю, конфліктами, типами нарації, групуванням персонажів, символами, смисловим навантаженням деталей тощо.

Серед романів Мирослава Дочинця вигідно вирізняється «Вічник», який має необмежені можливості для виховання національно свідомого громадянина України, формування його гуманістичного світогляду, становлення людини з почуттям власної гідності, здатної до саморозвитку, самовираження, самоутвердження. На жаль, до сьогодні твір залишається недослідженим сучасними літературознавцями. **Метою** статті є аналіз жанровостильових, проблемно-тематичних особливостей роману Мирослава Дочинця «Вічник», розроблення моделі вивчення твору в середній і вищій школі.

**Виклад основного матеріалу.** Твір Мирослава Дочинця маніфестує людину високого духовного гарту. Концептуальна особливість книги: національна людина є дух, а дух це особистість, уважне ставлення до Природи, людей, до Бога і до себе: «Без молитви, як без одягу, я не виходжу з дому. Молитви мої короткі і зазвичай подячні й покайні. Але буває, щось і прошу для себе. Прочу потрібно. Щоб я був потрібний іншим, потрібний Господу і був потрібний собі. Се три камені, на яких постає моє земне життя» [1, с. 266].

Людина є кодом кінечності і безкінечності, тлінності й вічності, свободи й необхідності: «Дивлюся на образи діда, матері, сестер, на їх онуків і

правнуків – і здається, що я на цьому світі був завжди. І буду вічно. Як той камінь. Камінь терпіння» [1, с. 274].

В образі-характері Вічника втілені найпосутніші риси карпатського мудреця Андрія Ворона, який прожив довге (104 роки) й красиве життя, хоча фортуна й не балувала його. За словами Мирослава Дочинця, доля круто потріпала чоловіка: «Навчався в гімназії, боронив Карпатську Україну, роками переховувався в лісовій пущі Карпат, вивчав травництво в Румунії, жив у відрубному монастирі, відбував каторгу на Колимі. Поневірявся світом, брав участь у різних експедиціях, чого тільки не навчився. Згодом повернувся в рідне Закарпаття, поселився в родичів у старій хижі. Жив із саду-городу, майстрував по селах, уздоровлював людей» [2, с. 3–4].

Досвід і життєві випробування цього велетня духу послужили авторові своєрідною моделлю для створення «сповіді великої душі, документа мудрого серця». Сьогодні про Андрія Ворона знає уся Україна. Це заслуга не тільки столітнього старця, а й письменника, який створив образ-персонаж незвичайної людини, надавши йому чітких індивідуальних рис – у зовнішності, в характері, в поведінці, в мові. Андрій Ворон шанований сьогодні серед українського, й інших народів, як знатник, відун.

Мирослав Дочинець створив потужний полігамний образ Вічника. Видо-жанрова конструкція роману-сповіді дозволила запропонувати оригінальну концепцію вічного буття національної людини і національного світу. Особлива система світовідчуття героя, його багатий внутрішній світ, складні стосунки з зовнішнім світом спонукали письменника давати головному персонажеві різні імена, оживляти їх на міфічному рівні, позаяк імення є могутнім зарядом енергії.

Головний герой роману – Вічник має ще й такі імена, як Знахар, Знатник, Босоркун (Босоркун, очевидно, утворене від босорканя – «ворожка, відьма, чаклунка [3, с. 237]; Босоркун – вітряник, гірський дух, який піднімає сильний вітер і літає з ним

непомітним [4, с. 29]), Характерник, Вічний Дід, Той, що живе в Чорній Хащі.

Як відомо, у найдавніші часи була язичницька духовна каста людей, що займалися магією і вважалися медіаторами між світом живих і світом мертвих. Їх називали волхвами, жерцями, чарівниками, відунами, віщунами, знахарями, потворниками (від творити). Їх шанували в народі й обожнювали навіть після смерті.

Здавна в Україні вважалося: ім'я – як доля. Нове ім'я – нова доля. За своє довге життя головний персонаж роману нагороджувався різними прізвищами: Панчук (знак того, що батьком хлопчика був молодий пан Драг); Панчук-копилець (копилець – байстрюк, мама росила хлопчика без батька: «Моїм сонцем і моїм місяцем була мамка»).

Кохана Терка умудряється його іменувати навіть прислів'ями: «А ти вчений, мені не наречений», «А ти розумний, як попова шапка», «Ти панської крові... Від рівного дерева рівна й тіль» [1, с. 75].

Русокоса Юліна, онука Петра Стойки називає його на ймення і складає любчику співанки:

Ой, Андрію, муку сію, калачики печу,  
Як ня буде мамка бити, я до тебе втечу.  
Ой гайова полонина, гайова, гайова, гайова,  
В суботу би'м піст держала, коби'м Андріюва.

Ой покладу на віконце черлену лелію,  
Бери коня, прийди до ня, молодий Андрію [1, с. 164].

Коли Вічник прийшов після важкої хвороби (прибило дерево) до ватри, «круг якої сиділа братія відрубного монастиря», його назвали Лазарем (натяк на те, що Ісус Христос воскресив благочестивого Лазаря з мертвих). Ченці лісового скиту хотіли бачити Андрія своїм духовним братом.

Після того, як наш герой із берданкою пішов на панцерники і потрапив на каторгу (25+10 років), він став Вічником каторги. Вічний арештант кинув виклик таборовій системі, а та, своєю чергою, хотіла приборкати непокірного, перетворивши його в таборову піщинку. Таборове начальство називає Андрія «дурнем», «лагерною пилью», «бендеровскими мощами», бандитом у рясі: «Смотри, Лена, это бандит в рясе, который один поднялся на мотострелковый взвод. Теперь это лагерная пиль. Но эти бандеровские мощи, этот дряхлый старик до сих пор считает себя нашим политическим врагом. А ему, кстати, столько же лет, как і тебе» [1, с. 213].

На каторзі Андрій одержав ім'я Монах. Коли його саджали роздягненого до білизни в карцер, вкритий кригою, він співав церковні молитви: «Яка се полегкість легеням, яка розкіш душі, котра говорить тоді з небесами! Я співав, і мене се кріпило. А вартовий клав на дверях крейдяні хрестики. То означало, що мене за порушення позбавляли денного окрайця і кварти окропу. Та я все одно співав, і пара з рота клубилася в промерзлій норі.

Далі, коли голос вичахав, я молився. Спочатку пошепки, відтак подумки. Молитва гріє. І – жодної думки, жодного руху, щоб не тратити енергію. Думки теж забирають тепло й енергію, а молитви її дають» [1, с. 211].

Карцери на каторзі, які нагадували скриню мерця, Андрій називав келією монаха, а думка, що чернець мусить умирати багато разів на день, коли цього вимагає послух, допомагали Вічнику перебути нелюдські умови утримування в'язнів: «Я став безтілесною, безгомінною тінню. Сій мартирії міг би позаздрити найзатятіший схимник. Я прийняв се і не ремствував, і нічого більше не жадав. Я їв свій хліб і пив свою воду. Беріг сили. І не вмирав... Про мене заговорили і зеки, і облуга: «Є такий монах, що з берданкою ішов на танки. А тепер намолное каземати Колими...» [1, с. 212].

Письменник жодного разу не іменує свого героя за прізвищем, хоча й кидає камінець у його город, наменуючи: «Брате вороне, я ще не твій... Хіба ти забув, що ворон ворону око не видовбає?» [1, с. 38]. У такий спосіб герой твору стверджує, що він носить прізвище Ворон. Нам здається, що Андрій з шанобою ставиться до ворон, бо він вважає їх тотемними птахами. Автор ненав'язливо показує надприродний зв'язок Андрія з воронами. Скажімо, нас вражає такий епізод роману: «Раптом на острішок (щойно збудованої хижки – С.Ж.) сіла біла ворона. Може, білою вона була від старості, а може, така вдалася, як се рідко буває. Ворона зично каркнула і опустила під мої двері волосський горіх. Я подякував, видовбав збоку ямку і загірб його» [1, с. 67].

Унікальність «Я» Вічника очевидна – це вияв його духовно-активної особистості, це виклик тоталітарній абсурдній системі, спротив ворожому зовнішньому світу.

До честі Мирослава Дочинця, він є майстром творення як заголовків, так і підзаголовків, які є одними з основних компонентів організації текстів. У його романах заголовки – це часто концептуальні згустки, у яких запрограмовані життєві функції персонажів («Криничар», «Горянин», «Вічник», «Світован»). Анастасія Вегеш, досліджуючи промовистість назв романів Мирослава Дочинця, стверджує: «Назви романів «Вічник», «Криничар», «Горянин», «Світован» мають дуже багато спільного: по-перше, в них закодовано образ старої мудрої людини, що вчиться все життя і досягає гармонії з Всесвітом; по-друге, вони доповнюють одна одну; по-третє, в них завуальовано філософський зміст (вічності, буття); по-четверте, вони є назвами людей, які творять, будують, відроджують, а не руйнують. Це справжні будівничі» [5, с. 11].

Назва «Вічник» – мовна перлина. Розкрити семіотичну сутність заголовка як конституанта тексту допоможуть словники. Так, скажімо, за «Етимологічним словником української мови» «вічник» – «вічний володар землі» Я [3, с. 397]. А за «Великим тлумачним словником сучасної української

мови» вічний, від якого утворене Вічник, «не має початку й кінця, безконечний у часі; незалежний від часу, незмінний; який не зникає, не перестає існувати» [6, с. 191]. Заголовок і називний, і символічний одночасно. Заслуга автора в гнучкості створеного образу, який збуджує в уяві читачів найрізноманітніший зміст, вміщує в собі асоціативну енергію. Заголовок «Вічник» містить вказівку на атропоцентр й одночасно репрезентує концептуальну інформацію тексту, бо є носієм ідейного навантаження твору. Отже, назва роману є першим вербальним маркером задуму автора й ключем до концептуальної структури тексту, вона має прогностичний вплив на читачів. Полісемантичним є й підзаголовок до роману «Сповідь на перевалі духу». Дух і перевал є наскрізними символами твору, з розвитком сюжету вони набувають все нових і нових семантичних відтінків. Важкі часи давали головному героєві могутній дух. Духовне становлення Андрія постає в авторському художньому світі крізь символічний ланцюг подій, які можна назвати перевалами.

А перевалів було на життєвому шляху Андрія немало: втеча з рідної землі до Румунії; трагічна героїка Закарпатської України, яку віддали на розправу мадярам, що на Червоному полі біля Хуста вчинили жорстоку бійню над карпатськими січовиками; жахливий полон і втеча від розстрілу; виживання у Чорному пралісі; помста за лісових побратимів-ченців – смертельна сутичка з озброєним до зубів ворогом; сталінські колимські табори, які перемелювали людські життя на пісок, виживання в обертах сталінської терористичної машини, утвердження духу й перемога.

Дух і перевали постають як символи вічного тривання життя, спадкоємності поколінь і спадкоємності батьківської релігії, звичаїв, єдності людини й природи, духовного зростання героя, формування внутрішньої свободи, неминучість оновлення суспільного буття, перемога розумного, справедливого й доброго в людських душах і взаєминах. Пройдемо деякими життєвими стежками й перевалами нашого головного героя.

Вічник перебував у трьох світах – світі природи, соціуму й світі, пов'язаному з Богом. Сам він переконаний, що світ є Богом, а сама людина має божественне начало.

Жив він у повній гармонії з Природою, розчиняючись у ній. Мав багато вчителів – небо, ріку, дерева, гори, квіти...І, як Природа, був мудрий і внутрішньо сильний. Зцілював свій дух і тіло, бо це потрібно було не тільки йому, а й Природі. Не боявся смерті, бо розумів, що людина, як частина природи, цілком не вмирає, адже Природа є безсмертною.

Гармонією наповнений і світ Бога, гармонією, а частіше дисгармонією – зовнішній світ. Перші кроки Андрія – це гармонія в сімейному тісному колі: мама, баба, дід Іван. Родина – це колиска, яка вигодала, виплекала дитину-самосійку (безбаччен-

ка). Юність – прагнення до світла, знань. Перше кохання до Терки – яскраве, як спалах сонця, – й велике горе. Дівчину звалтував жандарм Ружічка, юнак підняв руку на нього, а, отже, кинув виклик системі.

Андрій – поза законом, а далі поза Батьківщиною, без документів, без права на вільне й достойне життя. Щаслива зустріч з паном – аптекарем Джеордже, літування на полонинах, царство трав, сродна праця. А ще красиві земляки румунського Банату, юна Юліна, знову кохання й знову розставання. І, нарешті, Легіон УСС, і він січовий стрілець, який прагне вибороти самостійну Закарпатську Україну, жахливий березневий бій 1939 року за волю рідного краю, поразка, полон, втеча від розстрілу, а далі кам'яний котлован і праліс, знайомство з монахами, будівництво лісового скиту. І ще одне палке кохання з Нуцькою.

Знову виклик системі – уже радянській: вступає у бій з танками. Поранення. Суд. Моторошне конвоювання до Колими. В'язнично-таборовий світ для Вічника – це світ безнадії, світ знущання над особистістю, приниження її честі й гідності, це згусток живого болю. У колимських таборах Андрія пропускають колами пекла, намагаючись підкорити цю вільну, сильну духом особистість. Його хочуть перетворити у таборовий пил, а він духовно вивисується над начальством, в'язнями, розкриваючи все нові й нові потенційні можливості власного духу. Нікому не вдається порушити його гармонії між психічним і духовним. Вічник віднаходить сенс буття на каторзі, уявно перетворюючи своє життя на схиму. Він пам'ятає, як Ісус Христос приніс самого себе в жертву людям. Втілюючи архетипічну за своїм походженням ідею самопожертви як символічного обміну між різними рівнями буття, Андрій отримує можливість свідомого й вільного входження у «простір тяжіння» символіки жертвоприношення. Віра в Бога веде його до свободи, а отже, до перемоги над собою. Свобода – це здатність приймати важливі рішення і брати на себе всю відповідальність.

Спокій, самозаглиблення відкривають шлях до пошуків внутрішнього Бога та свого особистого внутрішнього «Я». Як тут не згадати притчу «Пізнай себе»: Коли Бог створив людину, то злякався: «Якщо людина визнає про мене, то стане такою ж, як я. Що мені робити?».

Господь покликав ангелів і став з ними радитись. Але ніхто нічого не зміг придумати.

– Якщо я сховаюсь на верхівці найвищої гори, то настане день, і людина збереться на неї.

Якщо я сховаюсь під землею, то людина і там знайде мене. Якщо я сховаюсь в морі, то настане день, і людина винайде спосіб проникнути в морську глибину. Якщо я сховаюсь на небі, то прийде час, коли людина підніметься на небо, і мене знайдуть. Що мені робити? І тут один ангел, який весь час мовчав, порадив Богові сховатися в середині людини. Людина ніколи себе не вивчить

до кінця, а тим більше, не буде там шукати Господа.

Вічник сприймає зовнішній світ як абсурдний і видобуває опозицію між навколишнім і внутрішнім світами. Робить усвідомлений власний вибір, вільне входження у свою душу, яка належала Господу.

Безперечно, йому спочатку притаманне й відчуття екзистенційної тривоги у відносинах із зовнішнім світом, і жакка самотність, і відчай, але він стоїчно все це відкидає. Андрій скеровує свої дії так, що не потребує особливих реакцій на зовнішні процеси.

За допомогою співів псалм і молитов, теологічного самозаглиблення зберігає енергію, наближаючись до вищого сенсу буття. Роздумуючи про сутність людського життя, про добро й зло, Вічник доходить висновку, що цінністю є правда й свобода, і відкриває світ безмежних можливостей у собі. Недарма ж українські етнопсихологи стверджують, що основною психологічною рисою українців є відчуття своєї індивідуальності. У нашого народу «Я» завжди яскраво виражене, а наше філософічне думання, розуміння моралі, етики впливають із поняття особистості. У нас навіть під час колядування, яке може тривати в хаті одного газди три години, побажання складаються окремо кожному, навіть для немовлят, а перед щедруванням завжди запитували, кого віншувати.

Отже, головний герой роману «Вічник» є високодуховною особистістю, яка має багатий внутрішній світ, сформований на основі набутих попередніх поколінь, про що свідчать його імена: Знатник, Босоркун, Відун, Ворожбит.

Вічник наділений міфологічним світоглядом, що підтверджує його приналежність як до свого рідного етносу, так і до цивілізації, адже міф – «це нитка, яка зшиває воедино минуле, теперішнє і майбутнє» (Дж. Бірлайн).

Його самосвідомість та діяльність спрямовувалася на зовнішній і внутрішній світи. Він є світською і релігійною людиною, на що вказують такі його імена, як Андрій і Монах. Він схильний до Вічних цінностей: Істини, Добра, Краси.

На допомогу викладачам української літератури пропонуємо **орієнтовний план вивчення роману Мирослава Дочинця «Вічник. Сповідь на перевалі духу»**.

1. Історія написання твору та його жанрові особливості.

2. Силкові поля філософії й фольклору в романі.

3. Тематика й проблематика твору:

– людина й світ; людина й Бог; людина й Природа;

– пізнання себе: «простити минуле, пізнати теперішнє і розгадати будучнє» свого внутрішнього «Я»;

– проблема оновлення людини;

– проблема людяності;

– проблема віри;

– проблема часу;

– проблема здоров'я і довголіття;

– проблема абсурдності світу й людського життя в ньому;

– проблема протистояння абсурдному світові;

– проблема свободи й морального вибору людини;

– проблема життя й смерті;

– проблема вічності;

– проблема духовності людини;

– проблема морально-етичних цінностей;

– проблема державності; проблема патріотизму;

– проблема безпорадності вождів і поведирів української нації;

– проблема батьків і дітей;

– проблема любові;

– проблема роду;

– проблема милосердя;

– проблема щастя.

4. Образна система роману:

– Загальна характеристика образної системи;

– Вічник як надзвичайна людина виняткової долі: «Все, що я шукав, було в мені. Його лише належало відкрити, звільнити від сміття» [1, с.272].

Три камені земного буття Вічника: «Щоб я був потрібний іншим, потрібний Господу і був потрібний собі» [1, с.266].

– Родичі Вічника (дід Іван, баба, мати, вуйко Ферко).

– Учителі Вічника (Микола Шугай, пан-аптекарь Джордж, камчадал, ворожбит Тику, китаєць-мисливець, дитина лісу Чан Бао, столітній дід із румунського Банату Петро Стойко).

– Жінки в долі Вічника (Терка, Юліна, Нуцька).

5. Символіка роману «Вічник».

6. Вікторина за твором.

#### Орієнтовні запитання для літературних полілогів:

– Прокоментуйте епіграфи до роману: «Ми приходимо в світ, Стиснувши руки в кулак, Ніби хочемо сказати – все моє! Ми покидаємо світ з відкритими долонями – Нічого я не взяв, Нічого мені не потрібно! Весь я ваш, боги!» (Гімн Сократа); «Світ ловив мене, але не впіймав» (Григорій Сковорода); «Я – подих у Божому небі. Я – лист у Божому лісі» (Халіл Жибран).

– Доведіть, що епіграфи є індикаторами ідейного навантаження роману.

Доведіть, що епіграфи є своєрідними знаками до тексту. Чим викликана мотивація вибору саме цих епіграфів?

– Прокоментуйте думку про оновлення людини: «Прийде час і ти не схочеш, не зможеш бути таким, як перше. Се може статися враз. І не треба сього боятися. Все змінюється в сьому світі. І лю-

дина теж. Змінюйся. Одягай нову сорочку на тіло. Одягай душу в нові шати. І не чекай для сього нового ранку чи понеділка. Ставай новою людиною вже.

Ставай новим у всьому. Вирівнюй душу з Природою. Скидай із себе недобрі звички вчорашнього – і обновишся. І полегшено підеш уперед. Не озирайся, не жалій за тим, що лишилося позаду, що впало з твого горба. То вже не твоє» [1, с.38–39].

– Чи згодні Ви з формулою любові Вічника і Платона?

«А до Терки щосуботи несли мене через чотири села крила, а коло неї м'якнули на віск і стікали до її білих, як гусята, ніжок. Я брав у свої руки дороге личко, теж біле й матове, і холодив ним свій розпашлий вид. Дивна природа жінки, яку без пам'яті любиш: коли тебе спалює жага, вона освіжає; коли на серці ледок – зігриває; коли всихає в сумнівах душа – вона наповнює її тихою ніжністю. Я готовий згодитися з Платоном, що люблячі серця відшукують одне в одному свою подібність, любов є не що інше, як спілка розділених часток єдиної колись істоти» [1, с.92].

– Прокоментуйте думки про розум і час: «Не ти для часу, а час для тебе. Не діли хвилину, не розтягуй годину. Не обганяй і не помножуй час. Скорися його звичайному і мудрому плину. І він винесе тебе, куди належить – у Вічність, увійди в час, як у ріку, розчинися в ньому. Щоб простити минуле, пізнати теперішнє і розгадати будучнє. І прийде спокій сили. І сила спокою» [1, с.50];

«Не марнуй часу, втискай у нього корисний і радісний труд. Чим більше праці ти ущільнив у своєму житті, чим більше пізнав і відкрив, тим воно довше – життя. Тому день нинішній цінуй більше, ніж завтрашній. І так щодня. Бо тільки те твоє, що дістав ти нині, в оцю хвилину» [1, с.168];

«Все, що є в тебе і в тобі, перетворюй у добрі діла. Першим і останнім для тебе хай буде діяльність. Не гайнуй часу – се матерія, з якої створено світ. Усе важке для лінощів, а для труда все легке. І пам'ятай, що гроші для тебе, а не ти для них. Одна копійка – то дуже мало. Копійка і робітна людина – то вже гривня. А копійка, робітна людина і Бог – се вже, багатство» [1, с.198].

Доведіть справедливості цих думок життям Вічника.

– Чи погоджуєтесь Ви з формулою життя, запропонованою Вічником? «Люби життя таким, яким воно є. І воно полюбить тебе таким, яким ти є.

І пам'ятай: де б ти не був, ти – дома. Се дуже важке: скрізь чути себе, як дома» [1, с.51–52].

– Вічник стверджує, що кожна людина – це «виплід роботи Великого Майстра», «дитина Божа» [1, с.65] і невід'ємна від Природи. Чи погоджуєтесь Ви з цими думками? А чи маєте інше пояснення.

– Прокоментуйте концепцію щастя за Вічним Дідом:

«Мене смішила, але й тішила його невичерпна доскпливість. Раз запитав:

– У чому щастя, діду?

– А сам ти як гадаєш?

– У любові до жінки?

– Ні.

– У грошах?

– Ні.

– У владі над іншими?

– Ні.

– У родині?

– Ні.

– В роботі?

– Ні.

– У вірі?»

– Ні.

– В добротворенні?

– Ні.

– В мистецькому занятті?

– Ні.

– В друзях?

– Ні.

– В розвагах?

– Ні.

– То, може, в боротьбі – за свою землю, за свободу, за рідну мову, за віру?

– Ні.

– То в чому ж, діду?

– У всьому, що ти перелічив. Але не поокремо.

Щастя... Його чекають і шукають, за нього борються й страждають, не знаючи доконечно, що се таке. Ніхто не обіцяв нам щастя, зате обіцяно допомогу. І я не знаю рецепції щастя, зате знаю, як наповнити втіхою кожен свій день» [1, с.264–265].

– Перекажіть фрагмент роману про дідову криницю й прокоментуйте думку Вічника: «...з роду все починається – родина, народ, родова мова і родова сила. І ти, як краплина, повниш сю ріку далі. І не смієш порушити її чистоти й глибини. Тоді в минулому твоєму буде радість і в майбутньому матимеш надію» [1, с.272].

– Яку найбільшу цінність здобув за життя Вічник?

«...свобода. Внутрішня свобода. Звільнення від страху, від забобону, марних клопотів, облудних пристрастей, людських обмов. Що посієш, те й пожнеш» [1, с.272].

– Прокоментуйте філософську сентенцію Мирослава Дочинця:

«Доки ми пам'ятаємо, доки нас пам'ятають – доти живе закон Вічності».

– Як Ви розумієте закон Вічності?

Свою думку підтвердіть прикладами з життя.

– Чи погоджуєтесь Ви з визначенням патріотизму, запропонованим Знатником? «...патріот – се той, котрий береже цілісність свого роду, виховує родину в порядності і національному дусі, береже в родючому і красивому стані землю, яку дали йому Pater-Господь і pater-батько. Се – істинний патріот, живий стовп нації, а не той, хто лише збуджено плеще язиком промов до Батьківщини.

... Кожен хлопчик має вирости борцем, що готовий захистити як родину, так і вітчизну, і віру. А живучи в мирний час, повинен боротися за вдосконалення життя своєї родини і вітчизни. Тоді можемо бути спокійними за наш народ, за нашу країну» [1, с. 273–274].

– Доведіть, що роман Мирослава Дочинця «Віник» – філософська притча про людину (духовне осмислення дійсності, пошуки вічних істин, розуміння морально-етичних цінностей).

– Прокоментуйте філософську дефініцію Мирослава Дочинця: «Нікому... не дано пізнати до кінця Істину. Бо не має вона стосунку до наших земних уявлень, до наших законів. І нікому не переступити сього порога. Але ступити на сей духовний поріг можна і треба» [1, с.4].

### Вікторина за романом

#### Мирослава Дочинця «Віник»

Про кого мовиться?

– «Се був волхв трави, він молився на неї, він знав з нею розмовляти» (про пана-аптекаря Джордже із Румунії, с.134)

– «Кожній траві свій час. І кожному хворому – своя трава. Як у стеблах і коріннях замішуються і зріють трунки для різних стихій, так і хворощі людські спричиняються чи то воздухом, чи жаром, чи групними солями, чи нестачею доброї води.

Його перемога була піднесена, як казань з амвону. В очах мигтіли іскри запалу. Тоді з непоказного, дрібнорослого чоловічка він перемінювався в таємничого знатника. Я починав розуміти, чому всі шанобливо називали його «поважним». І в горах, і в городі Сиготі, і навіть у Букурешті, куди ... двічі в році їздив читати лекції» (про Джордже, с. 138).

– «Кажуть, злодій! Ти видиш мої статки: німецький гвер і пазуха патронів. Я не те, що своєї, а й няньової хижі вже не маю під Сухарем, бо спалили її за мої гріхи. Все, що настав, – постіль під корчем, ліщинові обороти, а маржина – олені й дикі свині. ... – злодій, ... – ворог держави!»

Він розпалювався, і ліва вилиця його ще більше біліла, аж мертвіла» (про Миколу Шугая, с.109).

– «... які вони схожі й несхожі в своїй волі до життя, жадобі дії – темний і навісний протестант ... і шляхетний, просвітлений благодійник .... Як два спади одної гори – захмарений і сонячний. Як кожух верховинця: з одного боку м'яка вичинка, а з другого – груба шерсть. І в кожного своя правда. Чи подоба їй...» (Про Миколу Шугая і пана Джордже, с.143).

Кому належать думки?

«Ніхто й ніщо не може занепасти чоловіка, крім нього самого ... Як ти до світа – так світ до тебе. Кедь довго будеш зазирати в безодню, то безодня зазирне в тебе. Не карай себе споминами і не журися за будучність. Долю твою вовк не з'їсть. А Терка... Жінки нам не належать, то вони нас вибирають, а не ми їх. І на жандарма

того не лютуй. Відпусти його з серця. Він і так до тебе прийде, сам...

За хрестиком своїм. Невгомонна душа християнська» (Джордже, с. 139).

«Головне – відкрити для себе Природу і прийняти її в собі. Тоді тіло твоє обмінюватиметься енергією з тілом Природи, а розум черпати від Її розуму» (Вічнику, с. 255).

«Зустрів людину – порадує її. Бодай теплим поглядом. І сам зігріється» (мінгрелу Вану, с. 253).

«Думка про Верховну істоту не придумана, не нав'язана нам, вона одержана нами в генах від предків. Людина – се вічне каяття, вічне відродження духу. Без Бога вона раб природи, а з Богом – дитина Мудрого Всесвіту (отцю Василю, с. 261).

«Все, що я шукав, було в мені. Його лише належало відкрити, звільнити від сміття» (Вічнику, с.272).

«Я тільки знаю, що я нічого не знаю. Моя істина в цьому (грецькому філософові Сократу, с. 106).

«І з упослідженої окраїни постане Україна – кріпка, пишна, благодатна, як новий Єрусалим. Бо так ведеться, що хромий віл стає першим, коли череда повертається. Та до того перейти належить не один чорний ліс» (схимнику Чорної Чаші, блаженному Лавру, с. 186).

«Якогома більше спілкуйся з обдарованими людьми, щоб жити їхнім розумом і талантом» (Вічнику, с. 239).

Чий це портрет?

– «Тепер він стояв переді мною: невисокий, коренастий, набитий, як дубовий гриб. Вже не легінь, ще не поважний газда. До повнявого лица прилип брезклий осміх, ніби чоловік оцту лизнув. У бистрих, уважних, очах сіклися до скалки льоду, то білі бритви. Випнуті порослі вилиці виказували тверду, затяту, свавільну натуру. Одна половина лица виділася мені сірішою, блідішою. Може, через те, що коло ватри сидить за одним боком, подумав я. Мав він на голові солдатську шапку, наверхнену на вуха. Під довгим гумовиком блищали м'які шкіряні постолі. Брудні кощаві пальці стискали, як птиця галузу, чубук. Мулька тривога повнила простір довкола сього чоловіка» (портрет Миколи Шугая, с. 108–109).

– «Жвавий, як мотиль. Борода біліша за сорочку. Тиха радість на лиці... Дідо легкий, як перо, трава під ним не гнеться. Став, усміхаючись до себе, бережно відсунув ногою вбік слимачка, зняв павутину з галузини, скрутив і поклав під язик. І далі залопотів голими п'ятами. Живий, як рибка, веселий, як ластівка, гордий, як скала» (Столітнього діда Петра Стойки з Банати в Румунії, с. 159).

– «...дівча з очима-чорничками. За вухами мала застромлені черешні.

Біла сорочка, біле монисто, білі зуби при тернових очах...» (портретні деталі Терки, с. 71, 73).

Чий це заповіт?

– «Хочу, аби ти звикся з сими уроками, як зі своїми п'ятьма пальцями:

1. Иди за світлом і сам неси світло.

2. Нічого не бійся. Ніщо і ніхто не може знищити твою безсмертну душу. І тому йди по життю вільно, чесно і спокійно.

3. Навчися радіти кожній подарованій тобі хвилині. Смійся обличчям і душею.

4. Принось радість іншим. Будь людяним.

5. Прощай усе і завжди. Прощай усіх і себе» (заповіт Джордже Вічнику, с. 163).

**Висновки.** Роман Мирослава Дочинця «Вічник» має необмежені можливості для плідної й цінкової роботи як зі старшокласниками, так і зі студентами. Під час вивчення цього тексту доцільно використовувати такі методи й методичні прийоми, які увиразнять його зміст: проблемні бесіди, літературні полілоги, дискусії, вікторини за твором, філософські й фольклорні коментарі, збирання перлин мудрості для самовдосконалення, для усвідомлення свого справжнього «Я» (афоризми Сократа, Вічника, мінгрела Ваню з Колхиди, аптекаря Джордже,

схимника на луб'яних листах – блаженного Лавра, ченців лісового скиту, китайця з уссурійської тайги Чан Бао), мистецтвознавчі діалоги й монологи типу: «Я режисер фільму «Вічник» за романом Мирослава Дочинця». «Концепція ролі головного героя фільму Андрія», «Специфіка музичного супроводу ігрового кіно «Вічник», «Особливості ілюстрування роману Мирослава Дочинця «Вічник», «Концепція театральної вистави за романом «Вічник»: Сповідь на перевалі духу», «Мої родзинки під час виконання ролі Вічника», «Сценографія вистави «Вічник» за романом Мирослава Дочинця», словесне малювання, трактування різних художніх засобів роману як інструментарію образності (скажімо, функції словесної анафори «Бульк-бульк-бульк...» у романі «Вічник», с. 13–23; роль вставної діалогової новели про Сократа для розкриття образу Вічника, с. 103–106 тощо). У процесі такої роботи зміст роману сприйматиметься глибоко й образно, читачі легко увійдуть у філософські, фольклорні поля тексту, розумно інтегруватимуть до літературних ще й мистецькі знання.

### Література

1. Дочинець М.І. Вічник / Мирослав Дочинець. – Мукачєво: Карпатська вежа, 2013. – 280 с.
2. Дочинець Мирослав. Многії літа. Благії літа. – м. Мукачєво: «Карпатська вежа», 2011. – 143 с.
3. Етимологічний словник української мови: В 7-ми т. – Т.1: Л–Г. / Ред.кол.: О.С. Мельничук (гол. ред.), І.К. Білодід, В.Т. Коломієць, О.Б. Ткаченко. – К.: Наукова думка, 1982. – 631 с.
4. Персонажи славянської міфології / Рис. словарь. / Сост.: А.А. Кононенко, С.А. Кононенко; Художник В.А. Кононенко. – К.: Фирма «Корсар», 1993. – 224 с.: ил.
5. Вегеш А. Промовистість назв романів Мирослава // Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. Випуск 2 (32). – 2014. – С. 8–12.
6. Великий тлумачний словник сучасної української мови (з дод. і допов.) / [уклад. і голов. ред. В.Т. Бусел] – К.; Ірпінь: ВТФ «Перун», 2005. – 1728 с.

*Светлана Жила*

### **КОНЦЕПЦИЯ ВЕЧНОГО БЫТИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ ЛИЧНОСТИ И НАЦИОНАЛЬНОГО МИРА ПО РОМАНУ «ВЕЧНИК» МИРОСЛАВА ДОЧИНЦА: ИЗУЧЕНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ В СРЕДНЕЙ ШКОЛЕ И ВУЗЕ**

**Аннотация.** В статье исследованы название романа Мирослава Дочинца «Вечник», фольклорные поля, проанализирован полигамный образ человека-борца. Автор предлагает план практического занятия, вопросы для дискуссионной проблемной беседы, викторину по произведению.

**Ключевые слова:** заголовок, перевал, дух, полигамный образ, фольклорные поля, практическое занятие, проблемная беседа.

*Svitlana Zhyla*

### **THE CONCEPT OF ETERNAL LIFE OF NATIONAL PERSON AND NATIONAL PEACE BASED ON THE NOVEL "VICHNYK" BY MYROSLAV DOCHYNETS: STUDYING OF THE LITERARY WORK AT SECONDARY AND HIGH SCHOOL**

**Summary.** In article are investigated the name of the novel of "Vichnyk" by Myroslav Dochynets', folklore field of this work; are analysed a polygamous image of the person fighter. The author offers a plan of practical classes, questions for a debatable problem conversation, a quiz on the novel.

**Keywords:** a heading, a pass, the spirit, the polygamous image, folklore fields, practical classes, a problem conversation.

*Стаття надійшла до редакції 23.08.2016 р.*

© *Жила Світлана Олексіївна* – доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри української мови і літератури Чернігівського національного педагогічного університету імені Т. Г. Шевченка.



## МЕДИЧНА ПРОБЛЕМАТИКА У ТВОРЧОСТІ І. Я. ФРАНКА

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.

Випуск 2 (36) 2016

81'42:61]:821.161.2 Франко.09

Турган О. Медична проблематика у творчості І.Я.Франка; 14 стор.; бібліографічних джерел – 12, мова – українська.

**Анотація.** У статті аналізуються деякі аспекти медичного дискурсу в творчій спадщині І. Франка, що виявляються на рівні проблематики, образної і генологічної системи, а також філософських, морально-етичних, естетичних поглядів митця.

**Ключові слова:** творчість, психоаналітика, автор, образ, записки, історія хвороби, екзистенційні стани.

*«... це був велетень, таких людей я в життю не стрічав»*

М. Вороний

Літературу ріднить із медициною людина. Лікарі, маючи знання з медицини, позбавляють людину від страждань. Традиційна вимога медицини – лікувати хворого, а не хворобу. О. Герцен наголошував: «Література не лікар, а біль». Саме література як один із найуніверсальніших видів мистецтва пробуджує й виховує в людині людяне, глибоку душевність і духовність, високі моральні якості.

Визначаючи «завдання й найважливіші ціхи літератури», І. Франко вказував на найбільшу вартість нової реальної літературної школи, яка «втягувала» в літературу і психологію, і медицину та патологію, і педагогію, і другі науки: «Тота наукова підкладка і аналіз становить іменно найбільшу вартість сеї нової літератури проти усіх давніших, вона запевняє довговічну стійність творам таких писателів, як Діккенс, Бальзак, Флобер, Золя, Додде, Тургенєв, Гончаров, Лев Толстой, Фрейтаг, Шпільгаген і др.» [9, с. 12].

Іван Франко вражає своєю універсальністю. Закроений на геніальність, він залишив творчу й наукову спадщину, яку неможливо охопити. Поет, прозаїк, драматург, перекладач, літературний критик, журналіст, соціолог, філософ, культуролог, фольклорист, етнолог, літературознавець, історик, політолог, економіст, правознавець. Він «...є одним із найпослідовніших будівничих української європейської культури, бо саме він вступив у системний діалог з культурами інших народів, заклав добротні основи для живого культурного контакту України зі світом» [1, с. 40].

За мету у цій статті поставлено простежити реалізацію медичної проблематики в художній спадщині І. Франка, місце її у творчому універсальності митця. У творчості І. Франка простежується медична тематика: створені образи різного типу лікарів, відтворені різні екзистенційні стани людини, розкриті вітальні і мортальні універсалиї, осмислені найрізноманітніші філософські питання. Як вказує М. Жулинський, – «Іван Франко дуже часто звертався до проблеми єдності двох начал у людині й природі – любові і ненависті, доброго і злого, що, на його думку, спроможне дати ціліс-

ність душі. Ангелологія Івана Франка базована на принципах дуалізму, до пізнання якого він звертався повсякчасно. Вивчав він учення богумилів, маніхейців і гностиків, з особливою увагою студіював іудейсько-християнську ангелологію, тому його, Франкова, культурософія вибудована на засадах дуалізму» [1, с. 44].

Завдяки психоаналітичному підходу І. Франко заглиблювався в проблему двійництва: у 1881 р. – у «зимовій казці» «Поєдинок», подаючи до неї автограф із Гете «Дві душі живе в моїх грудях», у 1887 р. – пише польською мовою роман «Лель і Полель», в якому своєрідно досліджується морально-психологічна драма роздвоєння героя-інтелігента. У 1889 р. у поемі «Похорон» розкриває сумнівні й розчарування людської душі, роздвоєння людини, осмислює морально-філософський зміст відступництва і зради своєму покликанню і призначенню.

У першій філософській поемі «Святий Валентій» (1885 р.) письменник створює образ лікаря зі складною суперечливою еволюцією внаслідок прийняття ідей християнства. Про історію задуму цієї поеми І. Франко ділиться з М. Драгомановим у листах від 14 та 25 лютого 1886 р. У листі від 14 лютого 1886 р. письменник пише: «Не знаю, що Ви скажете на таку думку – розпочати теологічну війну белетристичною ракетою. Є у мене готовий перший Entwurf поеми на релігійну тему. Основою взята легенда, котру я колись чув від мого покійного батька: про лікаря Валентія, котрого всі люди дуже любили і котрий, ставши християнином, почав просити бога, щоб той спас його від людської любові і дав би йому таку слабкість, котрої б усі люди перелякалися і відступились би від нього. От бог і дав йому епілепсію, в котрій він і помер, і по ній та слабкість і названа «слабкість святого Валентія» [11, с. 28]. Автентичний переказ цієї легенди у розповіді батька письменника поміщений також у ж. «Житє і слово» (1894 р.) і використовується в автобіографічному оповіданні «У кузні» (1902). Сюжетна канва поеми ґрунтується на духовних пошуках і роздвоєності римлянина Валентія. На початку твору дається характеристика становлення

Валентія як лікаря: «...Все дали йому боги, / Чим людська жизнь краситься: красоту, / Здоров'я, силу, розум і талант, / Високий рід, багатого вітця. / І люди все дали йому, що тільки / Найкращого, святого дати могли: / Любов і приязнь, світлий скарб знання, / І штуки блиск, бажання ідеалу. / І він платив подякою богам, / Любовою людям» [6, с. 15]. Автор наголошує на засвоєнні ним філософських й літературних праць Гомера, Стагірита, Епікура, Епіктета. Але особливим його завданням було «...до дна заглиблювати зв'язки ті таємні / Між людським тілом і його життям / А безконечним творенням природи» [6, с. 15]. Науку лікаря Валентій здобував із праць і практики відомих і прославлених античних лікарів Асклепія, Галена й Гіпократта, саме за їхніми вченнями «слідив цілющі впливи сил природи, / Зір, воздуху, води, тепла й морозу, / Каміння, цвітів, органічних соків / На людське тіло» [6, с. 15]. З цієї характеристики свого героя проглядається своєрідне інтертекстуальне дослідження І. Франком культурних явищ, апелювання до різних наук – медицини, психології, історії, культурології, філософії тощо.

Саме завдяки магічним лікарським діям Валентія, чародійному впливу «його очей, і рук, і слів, і духу» до нього, мов на прощу, йшли люди, «Багаті й бідні, хорі і здорові; / Одні, щоб користатися з його знання, / Відискати утрачене здоровля – / А то, щоб щедрості його благодати / О дар, а то, щоб хоч побачити в очі / Такого лікаря...» [6, с. 16]. Спілкування з людьми, допомога й лікування їх, втішення зневірених, занепалих тілом і духом, спрямування енергії на діяльність в інтересах громади приносили Валентію наснагу, відчуття внутрішньої гармонії, глибокий сенс буття – «Любов людей не прикрилась йому, / А додавала сил нових до діла; / Подяка бідних не псувала серця / Його, а вказувала серце щире / В нужденних лахах, – і збільшала ще / Любов його до всіх людей» [6, с. 16].

Ці описи ставлення лікаря до хворих можуть стати джерелом, мудрим повчанням для майбутніх лікарів, полегшити їм завдання проникати у «внутрішню картину хвороби» (Р. Лурія), а також сприяти становленню й розвитку медичної деонтології як науки про основні принципи відповідної поведінки лікаря біля постелі хворого.

Звичайно, що медична проблематика в цій поемі поєднується зі складними філософськими, світоглядно-соціальними, морально-етичними питаннями, моделюванням особистісної життєвої ситуації автора. На останній проблемі, зокрема, зупиняється П. Ляшкевич у статті «Дві хвороби Святого Валентія» [3].

Взявши за основу поеми фольклорний переспів агіографічного тексту, І. Франко вибудовує складний сюжет, вводить ряд персонажів, які не згадуються в народній легенді. У поемі, крім Валентія, діють його батько – родовитий римський патрицій, старий аскет, наречена героя –

Сільвія, священник Памфілій, символічний демон ненависті.

Образ старця-аскета – «проблемно-вузловий, художньо сконструйований І. Франком для сюжетотворчої зачіпки й психологічних колізій...» [3, с. 172]. Саме чернець-аскет дає поштовх до духовної кризи лікаря й спричиняє його хворобу. Чернець з'являється зранку до відомого й шанованого народного лікаря-цілителя, по-сучасному, екстрасенса. Незважаючи на неприємну зовнішність ранішнього гостя, його брутальну поведінку («Високий старець в драному хітоні, / З сріблитою по пояс бородою / І з босими, кривавими ногами. / Лице його глибокіло якось гордо / І враз тривожно; очі з ям глибокі / Блищали острим надприродним блиском» [6, с. 18]), лікар Валентій приймає його чуйно і тепло.

Дивний старець переконує молодого Валентія в тому, що його вся лікарська практика – «засліплення», що любов до людей – «грішна», противна богам, «найтяжче прокляття». Саме після діалогу Валентія з дідом-аскетом почалася деградація лікаря, його давні сумніви перетворилися в зневіру, у бажання рятувати себе, власну душу: «В душі його під напором страшних / Старечих слів вже пукла милозвучна, / Жива струна гармонії чуття / І розуму, упала віра в себе, / І в труд свій, і в людей; на світ цілий / Він глянув враз мов іншими очима!» [6, с. 21]. Валентій, довідавшись про Благу Вістку від Христа до покаяння, покути й самозречення, прагне цілковито служити Богові. Ідеалом його життя стає усамітнення в пустелі, де можна день і ніч славити Творця. Він не усвідомлює, що саме його допомога як професійного лікаря ближньому стала би найприйнятнішим варіантом християнського служіння. Історія медицини й культури знає приклади таких святих лікарів (Пантелеймон-цілитель, Джузеппе Москатті та ін.). Як підкреслює П. Ляшкевич, у поемі І. Франко, «можливо, підсвідомо, змоделював свою власну екзистенційну ситуацію взаємин творчої одиниці із суспільністю, недвозначно показав, як надмірне ангажування до громадських справ, до суспільних проблем під тиском людей чи обставин спричиняє в людині опір і розчарування... Якраз у 1885 році, коли писалася поема, різко загострилися непорозуміння між Франком і Драгомановим. Вони були жорстоким психологічним ударом для молодого письменника і мали фатальний вплив на його психіку...» [3, с. 178].

Морально-етичне переродження героя найглибше передається в діалозі Валентія з ієреєм Памфілієм, який взявся хрестити лікаря після втечі в пущу і повернення в дім батька. Слова Валентія – «Іду туди, де менш покус до зла», «Я не герой, я зла не переможу» – засвідчують його схилення в бік пасивності, втечу від життя, ілюзорне самовдосконалення. Саме така еволюція в поглядах героя веде його як до духовної, так і фізичної загибелі... Турбота батька, нареченої Сільвії, лікаря Памфілія, не

полегшують страждань Валентія. І. Франко як глибокий психоаналітик і як людина, наділена талантом митця, передає страждання лікаря, його видіння, хворобливий нервовий стан, боротьбу в душі «страху і гніву», любові й ненависті, зовнішні зміни в портретній характеристиці («лице... спокійне, зимне, ба, понуре навіть, / З немилим виразом покори тої, / В котру маскуєсь гордість» [6, с. 34]; «мов труп, стояв Валентій» [6, с. 31]), фізичні муки («Розігріта кров / Мов молотами стукала у жилах, / До висків тислась; в мряці танцювали / Червоні рожі пред його очима / І щось в ухах шуміло, ніби буря, / І звільна тихло, слабło, лиш бриніло, / Мов скімлення прибитої собаки, / Мов зойк розпуки десь з глибин землі...» [6, с. 28–29]).

Онїричні й візійні мотиви характерні для різних періодів розвитку літератури. І. Франко у своїй літературній практиці продовжив цю традицію, у формі візій написані твори «Каменярі», «Святовечірня казка», «Сон князя Святослава», «Похорон» та ін. Як слушно зазначає М. Стринаглюк, «очевидно, що тут дався взнаки не лише вплив літературної традиції, а й певні автобіографічні чинники, особливості психіки І. Франка, його емоційна вразливість. Відомий епізод втечі хворого письменника з лікарні викликає виразні алюзії з подіями в поемі «Похорон»: після виснажливої ночі приятелі знайшли на цвинтарі зодягненого в саму сорочку Мирона, який, прийшовши до тям, визнав усі свої переживання галюцинаціями «місячної ночі». З біографії І. Франка відомо, що подібні виснажливі сні, видіння (наприклад, переслідування І. Франка духом М. Драгоманова), марення і галюцинації були супутниками усього життя письменника, хоча й турбували його лише періодично. Цей особистий досвід переломлювався крізь призму мистецького світовідображення» [5, с. 520].

Медична тема представлена і в поемі «Бідний Генріх» (1891), канвою для якої, як зазначав І. Франко, «... послужила поема старонімецького поета XII віку Гартмана фон Ауе... Я не даю перекладу старого німецького твору і держуся ближче тої переробки, яку в 30-х роках нашого віку зладив Шаміссо... Розуміється, і сю переробку я не перекладав дослівно» [6, с. 457]. І. Франко виробив для себе «культурно-історичний» підхід до літературних пам'яток минулих епох: «Пристаюючи до оцінки твору літературного, я беру його поперед усього як факт духовної історії даної суспільності, а відтак як факт індивідуальної історії даного письменника, т.є. стараюсь приложити до нього метод історичний і психологічний. Вислідивши таким способом генезис, вагу і ідею даного твору, стараюсь поглянути на ті здобутки з становища наших сучасних змагань і потреб духовних та культурних, запитую себе, що там знаходимо цінного, поучаючого і корисного для нас» [10, с. 311].

У центрі сюжету поеми життя славного лицаря Генріха фон дер Ауе, на якого була послана «болість зла, гидка та невлічима», «струп огидний,

що проказа зветься» [6, с. 277]. Внаслідок цього він покидає «замок свій високий» і поселяється в хаті свого підданого мужика. Про спосіб одужання повідомляє Генріха салернський лікар – його пораду передає у І. Франка сам Генріх селянинові, в якого зупинився мешкати: «Приведіть мені, – говорить доктор, – / Непорочну, чисту дівчину, / Що за вас сама, по добрій волі / Вмерти схоче і живцем із груді / Дасть собі живеє серце винять, – / Отсе й буде лік на вашу болість» [6, с. 279]. У поемі виведений образ простої селянської дівчини, яка жертвовно готова віддати кров власного серця заради зцілення пана Генріха (за давніми уявленнями від прокази могла вилікувати лише кров дівчини). Реалістичні описи прощання дівчини з батьками та її від'їзду з Генріхом до лікаря в Солерну сприймаються як символічні. Наративна передача лікарем прижиттєвих мук, які неминуче мають чекати на дівчину, якщо вона не відмовиться від самопожертви, характеризується натуралістичними подробицями зорового, тактильного характеру. Це вербальне відтворення, можна сказати, певних елементів анатомування тіла живої людини: «Я ж тебе цілком роздіти мушу, / Шнурами зв'язати руки й ноги, / До залізних кілець прив'язати, / Краяти ножом живеє тіло / І пилою пропиляти ребра, / Поки зможу руку в грудь уткнути. / Буду в груді лапати рукою, / Поки вловлю серце трепетливе. / Ти жива ще будеш, все меш чути, / А як серце я візьму рукою, / Буду торгати жили кровноносні, – / Ти жива ще будеш, се ще вчуєш. / Аж як жили я порву і серце / Вийму з груді, – ні, мене самого / Дрож проходить і мороз проймає / На сю думку!...» [6, с. 287–288]. Вражає й відсторонене сприйняття дівчиною медичного інструменту для здійснення всіляких операцій, опису лікарської «робітні»: «Озирнулась по склепу дівчина: / Скрізь кліщі і гаки, скла і труби, / Дивоглядне і страшне знаряддя, / Черепи і кості чоловічі / І великий стіл насередині, / Весь червоний, з гаками й ланцями, / А на нім лежать ножі блискучі» [6, с. 289]. Автор у такий спосіб певною мірою знайомить читача й зі станом медичних знань періоду Середньовіччя.

Кульмінаційним моментом поеми є показ мук сумління Генріха, який, почувши, як лікар гострить ніж об камінь, і заглянувши через шпарку в «операційну», втрачає спокій і вирішує відвернути смерть дівчини. Як вказує А. Каспрук, «у змалюванні цієї сцени І. Франко виявив надзвичайну побутову і психологічну достовірність» [2, с. 180].

Медична проблематика у цій поемі, як і в інших творах письменника, діалектично вписана в систему філософського осмислення вітальних, еротичних і танатологічних тем, добра-зла, особистості суспільства-світу, сенсу буття.

Образи лікарів виведені і в прозових творах письменника, зокрема повісті «Маніпулянтка», «Як Юра Шикманюк брів Черемош», «Із записок недужого» та ін.

Так, в основі сюжету в «Маніпулянтці» – зображення життя сироти Целі в пана Темницько-

го, «одинокого друга її покійного дідуся» [8, с. 40] до і після приїзду сина-лікаря. Письменник не ставив собі за мету показати лікарську діяльність молодшого Темницького, але певні деталі спрацьовують на створення професійної характеристики. Він «скінчив у Відні медицину і практикував при тамошній клініці» [8, с. 37]; «Доктор Темницький був високий, плечистий, сильно збудований мужчина, з правильними обрисами лица, з буйним, темним заростом. Рухи його були повільні і поважні, голос баритоновий, трошечки хрипкуватий, погляд холодний і немов наскрізь пронизуючий. З кожного руху, з кожного слова його було видно, що сей чоловік має дуже високе розуміння про свою вартість, що вміє панувати над собою, але zarazом уміє і любить панувати над іншими і привик поборювати всякі труднощі, що стоять на заваді замислам. Ворог усякого сентименталізму, він поглядав на світ холодним оком анатома і віддавна привик судити всіх і вся тільки з погляду свого улюбленого «я»... Хоч мав, напевно, не більше тридцяти літ, то, проте здавалося, що у нього не було ніколи тої «шумної» молодості, що він ніколи не віддавався ніяким ілюзіям, не знав, що то запал і ентузіазм, що ціле його життя було рівною, простою лінією, без збочень, скоків і закрутів, без надмірних напружень, але і без слабостей і знесилля. Як у добрій машині, так і в нього все, здавалося, було обраховане, зважене і згори зведене до певної рівноваги» [8, с. 38].

І. Франко дуже вдало створив ефект очікування негативу, який привнесено в атмосферу дому старого пана Темницького його сином – «відразу вніс із собою до того тихого гнізда якийсь острій, задушливий дух, що від першої хвили проняв Целю якоюсь тривогою, почав стискати її груди якимось невиясненим прочуттям остраху і небезпеки» [8, с. 37]. Батько й син є своєрідними двійниками, масками, вони утримують першоелемент певного коду ставлення до жінки, не випадково автор наголошує на їх сутності у листі Семіона Стоколоса до Целі – «стережися, пані, зарівно батька, як і сина» [8, с. 46].

Лікар Темницький – добрий психолог. Вся його поведінка, мова, доторки, теми розмов, позиція з тої чи іншої проблеми реалізують наперед змодельовані ситуації. Автор поетапно розкриває маскування лікаря, який уміє приховати своє лукавство, лицемірство риторикою щирості: лікар виявляв «спокійне, але просте і щире заінтересування», «щирість, далеку від усякої афектації», «приязне добродушша» [8, с. 54], «говорив сердечно» [8, с. 79]; «Слова плили у доктора гладко, плавно, мов журкотячий потік, а кожне слово з дивним якимось нагоном влучало в груди бідної дівчини» [8, с. 55]. Розмови молодшого Темницького з Целею конотативно виступають індикатором його підступності, несправжності – «Говорячи, доктор не глядів на неї, як коли би знав, що вираз його очей чинить на неї пригноблююче значення» [8, с. 56].

Порушуючи проблему жіночої емансипації, І. Франко певною мірою несподівано показує перемогу головної героїні над своїми антагоністами. Целя використовує свою поліфункціональну маску для демаскування лікаря. Письменник підкреслює динамізм діалогів персонажів, у яких відчитуються їх характери-маски. Так, лікар говорить, «удаючи заклопотаного» [8, с. 84], «з міною ображеної невинності» [8, с. 85]; «Він окинув її бистро питаючим зором, у котрім на момент мигнуло щось як злобна насмішка і певність побіди» [8, с. 85]. Прозріння Целі пов'язане з випадковим потраплянням до її рук листа Амалії Шмідт, з якого вона дізнається, що це не наречена лікаря, як він це представляв у своїй брехливій версії, а його покоївка. Саме цей момент у сюжеті твору стає поворотним у поведінці Целі, вона активно починає зривати маску з лікаря. Яскраві авторські натяки в поведінці героїв під час їхнього діалогу вказують на знання Целі про існування масок обох Темницьких і демаскування їх. Целя говорить «напів гумористично, а напів з якимось нервовим неспокоєм» [8, с. 83], вимагаючи щирості від лікаря, підтвердження його практичності, а не вдавання з себе поета.

Справжня людська й професійна сутність доктора розкривається після того, як його наміри отримують фіаско. Він кидає Целю у стані, можна сказати, істерики, складного нервового напруження: «...Знаю, в яким значінню ви хотіли мене збити своєю! Боже мій, Боже! – додала вибухаючи голосним плачем... – І що я вам завинила, що ви так насміхаєтеся наді мною? Що ви, як ті вовки, від першої хвили тільки над тим і міркуєте, щоб пожерти мене, втоптати в болото, зогидити у власних очах!» [8, с. 87]. Лікаря перестає цікавити дівчина, коли вона розвінчує мету його любовної інтриги: «І, заливаючися гарячими слізьми, в знесиллі вона впала лицем до подушки. Тяжке хлипання потрясло всім її тілом. Доктора давно вже не було в покої...» [8, с. 87].

Повість «Як Юра Шикманюк брів Черемош» І. Франка репрезентує образи представників світської інтелігенції Карпат лікаря і священика, які виконують терапевтичну функцію рятівників головного героя і його родини.

У творчій спадщині Івана Франка є твори в генологічному плані співвідносні з жанром записок, спогадів лікаря, відомих у В. Вересаєва, М. Булгакова, М. Левицького на підставі їх практичної лікарської діяльності. Якщо в основі записок і спогадів відомих письменників-лікарів використані враження від складних випадків з їхньої діяльності, то у Франка – осмислення історичної місії письменника, болісний шлях самопізнання («Із записок недужого», «Історія моєї хвороби»). Цікавими й повчальними у творі «Із записок хворого» є спостереження й відгуки наратора щодо представників медичного персоналу, а також відтворення власних почуттів й відчуттів, вияснення

причин і наслідків хвороби, її симптомів, виконання порад лікаря і їх коментарі, які документуються за годинами: «Чому, приміром, ні сам доктор, ані ніхто другий не хоче мені сказати, відки і яким способом я тут взявся і що се властиво за слабкість була, що мене не тільки підкосила, але й пам'яті позбавила о тім, як я в ню запав? І що я вже намучився над тим від часу мого виздоровлення, щоб пригадати собі все те, – годі та й годі! А раз попавши на ті питання, я почуваю в собі якусь несамовиту жадобу – прояснити собі все те, дізнатися о всім, і мені здається, що за тою заслоною забуття лежить щось таємниче, щось, може, гарне і обіцяюче, а може, страшне, але на всякий спосіб щось глибоко зв'язане з цілою мою долею» [7, с. 202]. У цьому творі епічна розповідь переривається риторичними запитаннями, враженнями від літературних, музичних творів, їх терапевтичного впливу на організм людини. Драматизм світовідчуття письменника пояснюється як фізичним станом, так і складними й важкими внутрішніми переживаннями щодо свого призначення як митця й провідника свого народу.

Про можливість організму людини, колосальну працездатність, уміння мобілізувати дух, тіло на щоденну до фанатичного самозосередження роботу свідчать розповіді в «Історії моєї хвороби». Про своє самопочуття наприкінці 1907–1908 рр. занотовує письменник у цих записах: «...чув себе зовсім обезсильним, перебув страшенний, майже двонедільний напад мігрені, сполучений з ненастанним дзвоненням в ушах і змушений був, нарешті, засягнути лікарської допомоги»; «Протягом 14-ти днів у марті я не міг ані вдень, ані вночі заснути, не міг сидіти, і коли, проте, не переставав робити, то робив се серед страшного болю. Тільки ходячи, особливо по дворі, по холоднім повітрі, я почував деяку полегкість. Др. Коссак не вмів мені на сей біль нічого порадити і радив тільки гігієнічні способи: не робити, не читати, не писати нічого» [12, с. 179].

І попри ці фізичні болі, відіння, галюцинації, що переслідували митця, він лікував свою хворобу працею. Про цей надзвичайно складний, мало досліджений, свідомо замовчуваний період останнього десятиліття життя, поєднання, з одного боку, нестерпних фізичних і психічних мук та, з іншого, – надзвичайно дивовижної творчої і наукової діяльності І. Франка написано Я. Мельник книгу «З останнього десятиліття Івана Франка» (Львів, 1999).

І. Я. Франко, як і багато письменників світової літератури, Е. Золя, Г. Флобер, Ч. Діккенс, О. де Бальзак, О'Генрі, Л. Толстой, І. Тургенєв,

В. Вересаєв, А. Чехов, Ф. Достоєвський, М. Булгаков, С. Моем та ін. у своїх творах виявився проникливим психологом, психоневрологом, терапевтом, силою свого генія й інтуїції він створив галерею особистостей зі складними психологічними колізіями, прагнув бути передусім «цілим чоловіком», людиною цілісною, *homototus*. Аналізуючи внесок І. Франка як «аристократа духу» в національну й світову культуру, акад. Жулинський М. Г. слушно зазначає: «Сам процес формування духовних «аристократів», універсального розуму, здатного охопити колосальний за змістом і обсягом світ людського життя, надзвичайно складний, бо вимагає не лише великої праці на ниві освіти, науки, культури, історії – всього комплексу знань про людину і світ, а й удосконалення душі. І тут на передній план виступає проблема добра і зла, любові і ненависті, світла і тіні, «чоловіцтва» і «звірства» (за І. Франком), Білого демона і Чорного демона, *врешті-решт*, Життя і Смерті» [1, с. 55].

Творча спадщина І. Франка, яка видана у 50-ти томах, і ще нараховує таку ж кількість, відтворює нелегкий духовно-світоглядний шлях митця і мислителя до усвідомлення своєї ролі як духовного пророка нації, «якому судилося пережити зневагу, образи, відчуження від свого народу, зневіру і каяття, самотність і радість відкриття високої правоти самопожертви в ім'я духовного прозріння тих, кого він виводив з пустелі рабства та національної сліпоти» [1, с. 132].

У творах нашого пророка і титана мислі можна знаходити відповіді на різні екзистенційні питання, на місце людини в соціумі, вони становлять невичерпне джерело всебічного пізнання людини, її тіла, душі й духу, стають для фахівців різних професій прикладом самопожертви задля незнищенності духу, «що тіло рве до бою», моральної енергії тих, що «рвуться весь вік до мети і вмирають на шляху», пошуку істини й сенсу життя.

І. Франко усвідомлював, як «много важить слово...», яке може як убивати, так і лікувати, виконувати найрізноманітніші функції. На схилі свого земного життя він висловив свій сум і печаль у такому зізнанні: «Не в тім моя мука, що терплю фізично, але в тому більша мука, що стільки часу проминуло, а я не можу докінчити моїх зачатих праць. Скільки в моїй голові набралось тем та важких гадок, а мої гадки не хочуть зі мною йти до гробу» [цит. за: 4, с. 111]. Найвища мудрість життя і творчості І. Франка криється в любові до людини. Згораючи сам, він світив і світить іншим. Цей латинський афоризм став життєвим кредо для багатьох діячів науки і культури, зокрема й лікарів.

### Література

1. Жулинський М. Він знав, «як много важить слово» / М. Жулинський. – К. : Видавничий центр «Просвіта», 2008. – 136 с.
2. Каспрук А. Українська поема кінця XIX – початку XX століття : Ідеї, теми, проблеми жанру / А. Каспрук. – К. : Наукова думка, 1973. – 254 с.

3. Ляшкевич П. Дві хвороби святого Валентія / П. Ляшкевич // Вісник Львівського університету. Серія «Філологія». – Вип. 35. – С. 170–178.
4. Мельник Я. З останнього десятиліття Івана Франка / Я. Мельник; Львівський держ. ун-т ім. Івана Франка. Інститут франкознавства, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України. – Львів, 1999. – 208 с.
5. Стринаглюк М. Агіографічний компонент сюжетотворення в поемах Івана Франка / М. Стринаглюк // Іван Франко: дух, наука, думка, воля : матеріали Міжнарод. наук. конгресу, присвяч. 150-річчю від дня народження І. Франка, м. Львів, 27 вересня – 1 жовтня 2006 р. – Т. 1. / М-во освіти і науки України, Львівський нац. ун-т ім. І. Франка. – Л. : Видавництво ЛНУ ім. І. Франка, 2008. – С. 516–526.
6. Франко І. Зібрання творів: У 50 т. / І. Франко. – Т. 4: Поезія. – К. : Наукова думка, 1976. – 472 с.
7. Франко І. Зібрання творів: У 50 т. / І. Франко. – Т. 15: Повісті та оповідання (1878–1882). – К. : Наукова думка, 1978. – 512 с.
8. Франко І. Зібрання творів: У 50 т. / І. Франко. – Т. 18: Повісті та оповідання (1888–1892). – К. : Наукова думка, 1978. – 488 с.
9. Франко І. Зібрання творів: У 50 т. / І. Франко. – Т. 26: Літературно-критичні праці (1876–1885). – К. : Наукова думка, 1980. – 463 с.
10. Франко І. Зібрання творів: У 50 т. / І. Франко. – Т. 27: Літературно-критичні праці (1886–1889). – К. : Наукова думка, 1980. – 464 с.
11. Франко І. Зібрання творів: У 50 т. / І. Франко. – Т. 49: Листи (1886–1894). – К. : Наукова думка, 1986. – 811 с.
12. Франко І. Історія моєї хвороби. Листи з 1908 року / І. Франко // Парадигма. – 1998. – Вип. 1. – С. 178–192.

*Ольга Турган*

**МЕДИЦИНСКАЯ ПРОБЛЕМАТИКА В ТВОРЧЕСТВЕ И. Я. ФРАНКО**

**Аннотация.** В статье анализируются некоторые аспекты медицинского дискурса в творческом наследии И. Франко, которые проявляются на уровне проблематики, образной и генеалогической системы, а также философских, морально-этических, эстетических взглядов художника слова.

**Ключевые слова:** творчество, психоаналитика, автор, образ, записки, история болезни, экзистенциальные состояния.

*Olha Turhan*

**MEDICAL PROBLEMS IN IVAN FRANKO'S CREATIVE WORKS**

**Abstract.** In article some aspects of a medical discourse in creative heritage of I. Franko are analyzed, which are shown at the level of a perspective, figurative and genealogic system, and also philosophical, moral and ethical, esthetic views of the artist.

**Key words:** creative works, psychoanalyst, author, image, notes, medical record, existential states.

*Стаття надійшла до редакції 30.08.2016 р.*

© *Турган Ольга Дмитрівна* – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри культурології та українознавства Запорізького державного медичного університету.

## ФІЛОСОФСЬКО-РЕЛІГІЙНІ ПОГЛЯДИ ІВАНА ФРАНКА (до 160-ти ліття від дня народження І.Франка)

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.

Випуск 2 (36) 2016

УДК 821.161.2.09 Франко: 2-1

Блохин Д. Філософсько-релігійні погляди Івана Франка (До 160-ліття від дня народження І. Франка); 18 стор.; бібліографічних джерел – 13; мова – українська.

**Анотація.** На прикладі художніх творів розглянуто релігійно-філософський підхід Івана Франка до релігії і Церкви як головної складової ментальності української нації та висвітлено фальсифікацію радянських дослідників питання щодо атеїстичних поглядів І. Франка.

**Ключові слова:** філософсько-релігійні погляди, «Смерть Каїна», «Мойсей», Шевченко, Сковорода.

І.Франко – це частина історії нашої української землі, яка не так часто народжувала українських геніїв, а може, і часто, та вони її залишали. Україна повинна не забувати нашого українського сина, який після пророка Тараса Шевченка був найбільшим співцем Самостійної України, вільної соборної Держави. Він у своїй поезії „Розвивайся ти, високий дубе” (1883) пророкує, що „розпадуться пута вікові, тяжкі кайдани”, в які закута наша „славна мати Україна” і стане вона,

Щаслива і вільна,  
Від Кубані аж до Сяну – річки  
Одна, нероздільна.

Тому–то вороги України, хотіли обох очорнити перед віруючим українським народом, навішуючи на них ярлики атеїстів, безбожників і тим самим хотіли відвернути народ від славних Синів. Та правда завжди перемагає.

І.Франко у своїх поглядах на *релігію*, як і на суспільно-політичні відносини та літературні справи, пройшов значну еволюцію. У молоді роки, захопившись соціалістичними думками, Франко підпав під вплив матеріалістичних поглядів і, як згадував письменник Андрій Чайковський, „виявляв себе атеїстом, до того раз у розмові зо мною признався” [11, с. 35]. Це справило неабияке негативне враження на Франкового товариша, з яким у майбутньому він спілкувався.

З юнацьких віршів Франка, які протиставляють вірі – розум, найбільше обурював церковників вірш „Товаришам із тюрми” (1878) такими рядками:

Наша ціль – людське щастя і воля,  
Розум владний без віри основ,  
І братерство велике, всесвітнє,  
Вільна праця і вільна любов!

З приводу цих слів багато писалося про Франкову безбожність і неморальність. Це було на руку тим, хто почепив йому ярлики, що він – «атеїст». Але якщо ми спокійно проаналізуємо ці рядки, то не такими страшними видаються вони навіть і для побожних грамотних людей. Адже ж Франко тут зовсім не відкидає віри і не виступає проти Церкви. А щодо „вільної любови”, то він проти того, що в Галичині часто дів-

чата з примусу батьків змушені були коритися і виходити заміж за багатих старих чоловіків чи з інших причин. Не забуваймо, що писав ці рядки Франко під впливом страшного удару, якого зазнав із причин свого арешту: батько його нареченої, Ольги, о.Рошкевич заборонив їй одружуватися з „кримінальником”. І хто тут більш моральний, Франко чи духівник?

От і вчепилися дослідники, затьмарюючи очі простому народові, що Франко – безбожник. Тож не годиться звинувачувати Франка за його „гріхи молодості”, що він їх спокутував сторицею. Та це ще не все. Вони почали публікувати матеріали з архіву, які спокійно «відпочивали», бо автор не бажав їх оприлюднювати. Ці речі почав публікувати акад. М.Возняк, і вони стали добрим матеріалом для пропаганди атеїзму в радянський час. Вони галасували, що Франко був до самої смерти ворогом віри і Церкви, зокрема католицької. Прикриваючи свою політику проти Унії і насильне скасування її в Галичині, вони цитували вірші і прозові виступи Франка щодо релігії. Зокрема, проти войовничого польського католицизму, який мав місце ще в ранньому періоді творчості, але це не давало ніяких підстав, щоб твердити, що Франко був ворогом релігії. У зрілому віці письменник ніколи не повертався до своїх помилок молодості. Він ніколи не був атеїстом, як його називали радянські дослідники, лише відкидав поняття державної релігії, бо така релігія пануючого класу стоїть на боці цього класу, а не бідного народу. Він вважав, що служителі релігії повинні жити за рахунок власної праці і добровільних датків; вивчення релігії повинно здійснюватися у вищих класах, учні яких уже здатні розуміти „велику філософію”. Франко писав у передмові до збірки „Мій Измаград”, датованій 15.11.1897 р.: „Жорстокі наші часи! Так багато недовір’я, ненависти, антагонізмів намножилось серед людей, що недовго ждати, а будемо мати, а властиво, вже маємо формальну релігію, основану на догмах ненависти та класової боротьби. Признаюся, я ніколи не належав до вірних тої релігії...” [12].

Основою суспільної організації Франко вважав Церкву в широкому значенні: вище і нижче

духовенства всіх вірних, які мали б уповні голос у вирішенні церковних справ адміністрацією. У праці „Іван Вишенський” (1895) він засуджує домагання І. Вишенського, щоб православні відділилися від католиків і уніятів, щоб порвали всілякі зв'язки з ними [5, с. 466]. Франко вважав, що завести такий стан було немислимо, бо це б „перемінило Русь із живого організму в якусь мумію, в секту закаменілих фанатиків [5, с.485].

Головною ідеєю цього твору є не особисте добро, щастя, а праця для добра рідного краю. І. Вишенський любив Україну, народ, але коли виникло питання: Бог чи Україна, він вибрав перше. Службу Богові він уявляв як повне відокремлення від цього світу в молитві, пості, в строгому аскетизмі. Але, пригадавши слова Христові, який сказав: „Хто рече: „Кохаю Бога”, а не порятує брата, той брехню на душу взяв», уявив собі, що й рай для нього пеклом стане, якщо він міг, а не порятував того брата. Після довгих вагань і сумнівів він вирішив покинути печеру, але посли вже далеко відпливли. Франко таких сумнівів не мав, він не думав про своє особисте щастя, коли народ потребує його допомоги. Тому Франко, кидаючи звинувачення Вишенському, мав на увазі всіх своїх земляків, які повинні віддати всі свої сили, всю свою працю на благо рідному краю, і це головна думка цієї поеми. Бо служіння Україні – це найкраща служба Богові – ось така християнська мораль.

А. Каспрук вважає, що в сьомому розділі Франкової праці „Іван Вишенський” звучить „антирелігійне спрямування поеми” [7, с.77]. З таким твердженням не можна погодитися. Після важких психічних уяв Вишенському здалося, що він обернувся в пилину, яка „загублена з порядку світа, що про неї всім байдуже, Богу, людям і чортам” [8, с.41]. Це був страшний сумнів, що закрався в його душу, а не вияв антирелігійного почуття Вишенського чи Франка. Це була та природна еволюція в душі героя, що шукає для себе застосування в боротьбі зі злом і насильством. Він не може себе заспокоїти: занесені вітром з України пелюстки вишневого цвіту зроджують у нього душевний неспокій, патріотичні почування, як у героя „Свшанзілля” – рідний полин.

Великий майстер духовних конфліктів, Франко весь час підсилює внутрішню боротьбу в душі Вишенського різними засобами, але він не хоче його роздвоїти й духовно зламати. Та все-таки Франко хоче, щоб суспільно-громадські тенденції перемогли. Образ Вишенського нагадує його власний. Це широко змальований психологічний образ, у якому Франко розгадав найскладніші риси психіки свого героя, давши волю своїй фантазії, розкрив його внутрішнє життя, всі душевні протиріччя. І нарешті у його героя перемогло шляхетське прагнення віддати себе рідному народові. І Франко знайшов вихід із складного становища: він

погоджує релігійно-аскетичні прагнення Вишенського з любов'ю до України.

Отже, Франко ніколи не вів війну проти Церкви чи проти релігії. Це підтверджує його брошура „Радикали і релігія” (1898): „Радикали ніколи не виступають і не виступали ані проти Бога, ані проти жодної основи правдивої релігійності. Противно (навіпаки.-Д.Б.), до всіх людей широко релігійних, а затим чесних і не фарисеїв, радикали мають глибоке пошанування, тим більше, що таких людей у наших часах небагато. Так само не виступали і не виступають радикали проти головних установ церковних, проти церковних тайн і обрядів... Ми видали війну на смерть темноті й отуманюванню народу... Але ми твердо переконані, що розум і освіта не суперечать релігії і правдивій релігійності, але противно, мусять бути її головною основою. Темний, дурний і тупий чоловік не може бути правдиво релігійним” (ж. «Вільна Україна», зб.11, с.34-35).

І.Франко виступив в обороні українського греко-католицького духовенства, пишучи в польській пресі про його заслуги. За це гостро виступив проти нього М. Павлик у ж. „Народ”, закидаючи йому „попofільство”. Цей виступ сильно обурив навіть М. Драгоманова, який стояв на боці І.Франка (Див.: Листування М. Павлика і М. Драгоманова. – Т.VII, с.167). Він часто ставив у приклад галицьке духовенство наддніпрянському.

Галицьке духовенство його поважало, і не раз він був великим гостем у своїх духовних приятелів. І ніколи не відкидав релігійні погляди, умів слухати і шанувати переконання і думки інших. Франко ніколи не заперечував духовної сфери в людському житті, про що свідчить його гімн «Вічний революціонер» (1880), де він говорить про „дух, що тіло рве до бою”. Ще в юнацькому віці Франко написав вірш „Божеське в людськiм дусі”, звертаючись до Бога:

Коли Ти в світ слав рід людський,  
Життя зробив борбою,  
Свою Ти божеськість їм дав –  
Дух, творчу силу із любовою

Людське серце гріх сплямив –  
І роз'єднав людей з Тобою,  
І помрачилися в їх серцях  
Та творчість духа із любовою.

Та стало світло по тьмі ночі,  
Ти поєднав людей з собою,  
Нове життя у світ живий влила  
Знов творчість духа із любовою.

Дух наш і з Твого духа родом,  
І вічно зв'язаний з Тобою,  
А вічні огнива тії,  
Лиш творчість духа із любовою

(Із студентського часоп. „Друг”, 1875, ч.23, 13.12.).

Франко глибоко розумів релігійну людину, її credo. Ось як він говорить устами цієї людини:



Єсть Бог і єсть Він Богом моїм!  
Його я в серці своїм чую,  
В Ньому я днюю, з Ним ночую,  
Він береже мене, мов мати:  
Що я роблю, Він мусить знати,  
Що я роблю і що говорю.  
Він в моїх радощах і горю,  
Він в моїх думках, в моїх мріях  
І моїх жалощах, надіях.  
На нього я поклав надію,  
І все, що дію, з Ним я дію;  
Що мовлю – в Ньому кориниться,  
Всіх моїх мислей Він криниця,  
І кожний відрух серця мого  
Почався в Нім і йде до Нього,

Доказом релігійності І.Франка є його поеми „Мойсей” і „Смерть Каїна”.

Зупинимося на аналізі поеми „Смерть Каїна” (1889). Деякі критики за життя поета, як і це дуже непереконливо робили радянські дослідники, доводили антирелігійний характер поеми, не вдаючись до вдумливого вивчення цього твору.

Над цією поемою Франко працював довго: задуми намітились ще в 1879 р., коли Франко переклав українською мовою поему „Каїн” лорда Байрона. Переклад йому вдался, хоч це не було легкою справою для натураліста Франка перекладати романтичну поему Байрона, і це було велике мистецтво праці поета.

Франко замислився над тими вічними проблемами, які підніс Байрон у своєму творі: могутнє гуманне чуття, закладене в поемі, світову скорботу, зумовлену усвідомленням обмеженості не лише людських знань, але й пізнавальних можливостей. Знання, наука не в силі принести людському родові справжнього щастя, ізольоване знання не дає відповіді на головні загадки буття, лише відсуває ці відповіді в глибину вічно непізнаного. Наука не в силі перемогти всі страждання, що випадають на долю людства, наука безсила усунути смерть і розкрити незбагненну її таємницю. Образ Каїна віддзеркалює в собі суспільне розчарування в раціоналізмові 18-го століття. Раціоналісти, французькі енциклопедисти, які проголошували всевладність людського розуму й обіцяли досягнення щастя і достатку людям на землі завдяки організації суспільства за допомогою розуму, скраховали у великій Французькій революції. Уже тоді стало цілком зрозуміло, що в суспільстві може щось відбуватися, що не цілком підлягає розуму. От у цьому розчаруванні в могутності людського розуму і з'явилась Байронова поема „Каїн” у 1821 році.

Але пронеслась нова хвиля раціоналізму в нових формах: антропософія Фейєрбаха, натуралізм Огюста Конта, матеріалізм Маркса й Енгельса, і знов раціоналізм опановує свідомість людей. І саме в 70-х роках І. Франко потрапив у цю хвилю нових захоплень матеріалістичних ідей, які приєднавши собі назву „наукового світогляду”. Це

була хвиля могутня, яка творила своїх „пророків”, „ідолів” і була аподиктична. Щоправда, тимчасова і обмежена заслуга марксизму була в тому, що він змусив провідні елементи суспільства застановитися над обмеженням негативів капіталізму та перемагати їх. І коли Франко був підхоплений цією хвилею в кінці 70-х років 19 ст., то в цьому нічого дивного немає. Дивним скоріше є те, що Франко раніше від інших своїх сучасників подолав нове модне захоплення, про що свідчить його переклад Байронового „Каїна”, бо Байрон уже розвінчав раціоналізм. Франко вже більше не повертається до перекладів марксистських праць. Причиною цього, як пише проф. Ю.Блохин, був „насамперед, розлад із галицьким суспільством, лояльним, інертним у думці, закостенілим у клясовій обмеженості, схильним до кастовості. Протест проти суспільних несправедливостей знайшов Франко у буряному Байроні свого відповідника, відділеного часовим простором шістьох проминутих десятиліть” [9, с.101-102]. Це лише був протест Байрона, але він ще не знав шляху до щастя, як і його персонаж Каїн, який упав у песемізм, загострив у собі злобу, призвів до братовбивства.

Байрон ставить питання про роль розуму дилемно: з одного боку він підносить роль розуму до абсолюту, а з іншого – неспроможність розумом досягнути все.

Франку значення людського розуму спочатку видається абсолютним: розум через пізнання матеріальної дійсності повинен дати відповідь на всі потреби і болі людини. Але це видавалось Франкові короткий час. Поема Байрона змусила його змінити свої матеріалістичні погляди: всевладність інтелекту, який не забезпечує щастя людині, посіяв сумніви.

Але розв'язати цю дилему Байрон не зумів, очевидно, він думав продовжити цю поему. Твір закінчується тим, що Каїн убиває свого брата, Ангел кладе йому на чоло тавро і каже: «Йди й живи, твої майбутні діла нехай не будуть такі, як це останнє». Така фраза вимагає продовження поеми, в якій мала б розв'язатися проблематика, намічена Байроном. Це завдання успішно виконав І.Франко. Його поема «Смерть Каїна» є релігійною легендою. Автор оперує в ній матеріалом неканонічним, тому тут відчутний релігійний настрій, загострюється сила чуттєвої віри. Своє завдання Франко розумів як неприховане розкриття тої душевної зміни, яка веде до відданої і вдячної віри у Бога. Назва поеми відповідає змістові. Каїн у ній справді вмирає. Поему написано тоді, коли Біблія ставала в центрі духових інтересів Франка, коли, студіюючи українські апокрифи, поринав він у релігійні настрої, плекані народною свідомістю.

Історія Каїна у Франковій поемі починається там, де вона переривається у Байрона. Приречений на вигнання, братовбивця блукає по світу, сповнений ненависті до роду людського і до всього світу. Привиди передсмертних судом його брата

Авеля переслідують його й не дають йому спокою. Він розумів, що всі від нього відійшли. Залишилась лише єдина дружина Ада, яка, немов та тінь, слідувала за ним і ніколи йому не дорікала; своєю любов'ю вона хотіла зігріти його серце. Каїн її відштовхував від себе, але вона знову і знову з'являлася і служила йому. Одного разу, втомлена, вона заснула і більше не прокинулася. Каїн вдруге в житті побачив смерть, її обличчя було сповнене нарешті повного спокою,

.....неначе просіяло,

Відмолоділо. Та сама любов

Що й за життя, й тепер на нім світилась, -

Та щезла туга і тривожні думи,

Немов все те, к чому душа її

Неслась і рвалась за життя – було

Осягнене тепер.

Уже цілком самотній і залишений, він пішов у безмежну пустелю. Та от він побачив удаліні, мов із кристалу, ніби із криги високі стіни, виступи і вежі. Він був мов уражений громом – перед ним з'явився образ раю, колись бачений у снах, місце всіх надій і страчених перспектив на щастя. Але думка не перестає працювати над загадкою людського щастя. Перед маєстатичною величчю він чується таким малим, і нікчемним, і нещасним. Своїми зусиллями пробує відвернути свій зір, гордо відкинути навіки заборонене й неварте його. Але душа ридає. Його єдине бажання – побачити рай, побачити бодай на момент втрачене людським родом і зрозуміти втрату.

На відміну від Байронового Каїна, Франків Каїн із своїх страждань викрешує не іскру, а ціле полум'я рішучої відваги – йти до неосягненого, до раю. Зір братовбивці бачить попереду високий шпиль гори, що ховається в небесній глибині. Напевне, звідти можна кинути погляд у рай.... Важка дорога до шпилью. Його душа, спрагла добра і щастя, загартовує волю, і він перемагає шалені труднощі. Франко цим хоче сказати: добро і щастя не є легким подарунком людині, що раптом, як Божа манна, падає з неба. Ці Божі дари здобуваються через душевне прагнення, через дію, напругу волі, подолання перешкод, через жертвоприношення, а не просто через розум, через який не все вдається зрозуміти і досягти, є щось вище. В можливостях людини є вибір між злом і добром. Але досягнення добра залежить від сили волі, активності людини. Каїн, хоч і злочинець, грішник, завдяки цьому безмежному бажанню, волі, втілених у дію, зумів глянути з гірського шпилью, здалека у рай.

Покинута рай людьми - сумний, навіть дерева і квіти з сумом хитаються на стеблах. Посередині раю – два найвищі дерева: Дерево знання, пишне, вкрите яскравими плодами, і Дерево життя, скромне, непоказне зі своїми плодами. Він знає про це з розповідей батька. Каїн бачив, як у пустинному раї постає рожева мла, а з неї зародилися легкі прозорі постаті. Це – люди, їх безліч, вони вибирають свій шлях і кидаються до цих Дерев.

Страшна картина приголомшує Каїна, він падає у знесиллі на землю. Бачене, немов камінь, лягло на його душу. Він тікає з гори і напружено думає. Каїн збагнув, що бачений рай – це символ людського змагання за щастя. Але він бачив наочно, що знання викликає бажання нових пошуків, але в ньому не можна знайти щастя. Значить, воно є ні добром, ні злом. Але Каїн бачив, як знання стає знаряддям зла, руїни й причиною смерті. А Дерево життя? Потвора під ним – це спокуса зовнішніх ефектів і блискучих задовольень. Вона веде також до загибелі. Значить, не поверхова насолода є змістом життя. Плід Дерева життя сповнював людей радістю і любов'ю, але розлучені люди хапають плоди з Дерева знання, кидаються на цих одинаків, катують їх і вбивають. Отже, не в матеріальних речах, а в сердечній глибині, в якій є Бог, (про це говорив ще наш філософ Сковорода), і в любові лежить абсолютне щастя. І.Франко пише:

Чуття, любов! Невже ж це так, о Боже?

Невже в тих двох словах малих лежить

Вся розгадка того, чого не дасть

Ні дерево знання, ні загадковий

Той звір не скаже? Бідні, бідні люди!

Чого до того дерева претесь?

Чого від того звіря ви ждете?

Погляньте в власне серце, а воно вам

Розкаже більше, ніж всі звірі можуть!

Чуття, любов! Та ми ж їх маємо в собі!

Могучий зарід їх у кожному серці

Живе - лиш виплекать, зростить його,

І розів'єсь! Значить і джерело

Життя ми маємо в собі, й не треба

Нам в рай тиснутись, щоб його дістати!

О, Боже мій! Невже це може бути!

Невже ж титільки жартував, як батько

З дітьми жартує, в той час як із раю

Нас виганяв, а сам у серце нам

Вложив той рай і дав нам дорогу?

„Отже, рай втрачає риси конкретності. Біблійний рай – це сповнений найбільшої мудрости символ. Справжній рай є завданням, поставленим від Бога перед людиною. Всі вольові зусилля людини мають бути сконцентровані на плеканні у своєму серці любові до всіх людей. Любов ступенується вічно. Вона творча, бо через неї все будується і нічого не нищиться. Знання може бути вартістю, коли підпорядковане любові. Людина дістає від Бога в дар можливість вічного блаженства, що полягає в любові. Цей дар неплотський, він підноситься над плоттю, втілена в дію любов є безсмертям” [9, с.107].

Каїн скорився перед безмежною Мудрістю Божою. Він спішить до людських осель, щоб довести людям благодатну силу любові. Але тут його бачать чужим, вбивцею, і стріла Лемеха, одного з нащадків Каїна, пробиває стружене серце Каїна. Він умирає, але з полегшенням, легка усмішка осяє його обличчя.

І. Франко своїм твором дав відповідь на проблеми, що мучили Байрона, забезпечуючи глибоку відповідь універсальністю своєї поеми: розум і знання обмежені у пізнавальних можливостях, вони не спроможні принести справжнього щастя людині. Бог знаходиться в естві людини десь глибоко у серці. Поет толерує думки Г. Сковороди: «Царствие Божіє внутри нас. Щастіє в сердце, а сердце в любви, а любовь в законе Вечного» [10, с. 14]. Отже, тільки Бог – наше щастя: «Щастіє наш есть мир душевный, но сей мир ни к какому – либо веществу не причитається; оно не золото, ни серебро, ни дерево, ни огонь, ни вода, ни звезды, ни планеты» [10, с. 254]. Ось як близько перехрещуються релігійні погляди І. Франка з поглядами Г. Сковороди. Пізнати дійсну людину – це значить пізнати «Сина Божого або Христа». Так окреслюється ідеалістична основа світогляду І. Франка. В цій поемі він увійшов у новий стиль літератури – романтику, використовуючи по-своєму байронічну поетику. Він, як і Байрону своїй «Чайлд Гарольдовій мандрівці», показав, що хоч людина є найбільш організована істота, є одночасно і мізерна комашка, черв, що повзає в поросі. Так, у Франка-Кайн чується безсильним, нікчемною комашкою, червом, і в знесиленні падає в пустині. Він підійшов до стін раю:

Слабкий, дрібненький, як ота комашка!  
Та ні, комашка ще щаслива! В неї  
Є крила, їй піднятись можна вгору,  
На верх стіни, заглянути у рай.... А йому,  
Царю всіх тварей, дідичеві раю,  
Йому не можна!

«Смерть Кайна» І. Франка – твір світової літератури.

Але найкращим свідоцтвом Франкової релігійності, віри в божественність людського духу і переваги його перед матерією є знаменита поема «Мойсей» (1905), яка розцінюється як ліро-епічна поема, але по суті є філософсько-психологічним образним трактатом на біблійну тему. У біблійних образах і ситуаціях, особливов смерті Мойсея, відображені власні Франкові переживання, страждання, боротьба з галицьким оточенням і самим собою. Але тут розкрито боротьбу героя за вищі ідеали й сутички його з представниками буденщини (Датан і Авірон), що своєю поверховою облесливістю перед несвідомим натовпом домагаються вигнання пророка з табору, що через «лакомство нещасне» вклоняються «чужим бога». Трагедію Мойсеєвого духа, а разом із тим і поетової душі на самоті художньо розгорнуто у XII–XVI розділах поеми. У вічній тиші при мерехтінні світла зірок відчувся болючий відгомін у власній душі. То дійсно трагедія пророка, і з ним І. Франка. У них брижить мука самого поета від тих довголітніх ворогувань між ним як носієм духовно-національних цінностей та «сивоголовими» «ботокудами», репрезентантами в поемі – Авіроном і Датаном. Але поет, після таких тяжких рефлексій з вірою вигу-

кус: «О, ні! Не самі сльози й зітхання тобі судились», прийде час і «...ти огненным видом, / Засяєш у народів вольних колі...».

За дослідженням Ю.Шереха, радянські дослідники-франкознавці хочуть бачити в поемі реакцію автора на революцію 1905 року. Ось як мислить Арсен Каспрук: «Ідейним поштовхом до написання поеми «Мойсей» були для Франка революційні події в Росії і Україні 1905 р» [7] і розв'язує «проблему народу і вождя». Він не зміг зрозуміти, чому Франко не заперечив логіки третьої спокуси Азазеля про ницість Палестини і про марність історії і не міг погодитися з бадьорим прологом, що кличе український народ до боротьби за здобуття своєї власної батьківщини від Бескиду до Кавказу.

За Кобилецьким, поема написана про «взаємини між героєм і народом». «Проблему проводу нації» і її розв'язання «у змислі ідеалізму і націоналізму» знайшов Чехович та ін.

Франко вибрав гебрейський народ, історія якого могутніми хвилями перекликається у віках, як символ українського народу. Але для того, щоб вивести Україну із занепаду, з рабства, потрібен був національний провідник [1, с.158-164]. Ця проблема ідеалу провідника показана в поемі І. Франка в образі Мойсея, який має велику, Богом дану силу і залізний характер, що розумом вищий і бачить далі від загалу, краще усвідомлює історичну необхідність для народу: не скніти, а рухатись вперед до поставленої мети. Мойсей мав дар до провідництва. Але поет підкреслює, що трагедія Мойсея корениться у відсталості народу, його низькій свідомості, зматеріалізованості, в пасивності. Все це використали лжепророки Датан і Авірон у своїх егоїстичних цілях. Вони підбурюють народ проти Мойсея, переконуючи, що він нібито хоче привести народ до руїни, вказуючи їм ілюзорну мету. Єврейська юрба, що після сорокарічного блукання по пустелі перестала слухати свого пророка і не хоче далі іти до обітваної землі Ханаан, промінявши своє поривання до кращого майбутнього на дрібні турботи:

М'ясо стад їх, і масло, і сир –  
Це найкращая ласка.

І це символізує українське громадянство часу Франкового написання поеми. Датан і Авірон, що відвертають народ від Мойсеєвого шляху, символізують тих діячів-опортуністів, що кожен сміливий крок розглядають як злочин. Провідника Єгошуа, який після смерті Мойсея піднімає народ до дальшого походу, щоб виконати заповіт Єгови, даний Мойсею, символізує українську молодь, в яку так вірив Франко і яка, на його думку, завоює краще майбутнє своєму народу. Але знову між провідником і юрбою виникають розходження, причиною яких є те, що провідник – далекозорий, юрба – короткозора. Вона бачить лише те, що є, і не відважується сучасне віддати в жертву майбутнього, яке не може собі уявити, вона не піднялася

ще на таку висоту, на якій стоїть її провідник, юрба захоплюється матеріальними засобами. У цій боротьбі тимчасово перемагає юрба, вбиває клин у «я» провідника, що спричиняє сумнів його віри в майбутнє. Але автор показує, як поволі віра перемагає сумнів, і він духовно оживає. Сумнів триває в поемі доти, поки Мойсей, упавши на землю, закричав: «Одурив нас Єгова!». І за цей сумнів, недовіру до свого Бога пророка постигає кара: йому було тільки глянути на обіцяну землю Ханаан, але ніколи не вступити на неї. Далі Франко порушує проблему місця і ролі провідника в історії, взаємин між ним і народом, ролі людського духовного поступу, творчість праці як змісту життя народу і т. д. Про це написано у моїй праці [1, с.158-164]. Франко в момент найбільшої образи від свого народу, якого більше любив, ніж вірний пес свого господаря, свій сумнів носив довго, аж доки не вилився в «Пролозі» могутніми строфами до поеми:

.... та нам, знесиленим журбою,  
Роздертим сумнівами, битим стидом, -  
Не нам провадити тебе до бою!

Поема «Мойсей» є гімном безсмертної любові поета до свого народу, часом невдячного, егоїстичного, багатого на перевертнів. Тільки таким людям, як І. Франко і його попередник Т. Шевченко, треба завдячувати, що наш народ живе, незважаючи на удари, страшніші за напади монгольської навали XIII століття.

Українська нація одержала після Шевченкового «Заповіту» (1845), через 60 років, другий заповіт, Франкового «Мойсея», в якому розгорнута філософія історії людства і кожної людини зокрема. Геній Шевченка неперевершений, але українська література зробила великий поступ у Франковому «Мойсеї», вона стоїть на порозі українського «Фавста», вона стукає у двері, що ведуть до «Божественної комедії» Данте. І тут ми бачимо змагання майстра поетичного слова однієї доби, з майстром іншої доби. Франковий «Мойсей» завершує Шевченкову традицію психологією, підбудовуючи її філософією. Завдання обох поетів у тому, щоб нести народові, нації своє служіння і відданість, а тому література – це подвиг, пророцтво, візія, клич. Франко був захоплений своєю поемою, назвавши її «скромним даром весільним», яка присвячена генієві українського народу і його майбутттю. Син І.Франка, Тарас, згадує про батька, як вони, діти, вивчали поему напам'ять і дискутували про її біблійний зміст. А їхня сестра Анна запевняла, що Мойсей – це сам поет, батько. Отже, в цьому спогаді сина Франка схрещуються два погляди на поему: один – біографічний, а другий – історико-біблійний і літературний.

Багато вчених поему «Мойсей» бачать як філософсько-психологічний трактат, отожднюючи пророка Мойсея з Франком, Датана і Авірона - з людьми його покоління, що так жорстоко поборювали ідеї Франка, а Єгошуа - з молодістю генерацією, що виросла на його ідеях. Але найкращим

ключем до розшифрування поеми є життя самого поета, зокрема той період, коли він стояв у запеклій боротьбі з рідним «ботокудством», затхлою сторіччями відсталістю Галичиною. Життя Франка не було устелене трояндами: його власне суспільство кидало йому під ноги якнайтяжчі колоди. Хоча доля Шевченка була набагато трагічнішою, вона була багато щасливішою: він ніс хрест, який поклав на його плечі найлютіший ворог українського народу, а Франко мусів гнутися під хрестом, покладеним на нього таки своїм, власним суспільством. Але за висловом М. Зерова, поема «Мойсей» - це «поема сумніву, але сумніву подоланого». Віра у «силу духа / І в день воскресний твого повстання», творить духовні вартості, робить людину – людиною, націю – нацією і дає зміст і сенс смерті. Так пояснює останній, двадцятий розділ поеми, поеми про «подолані сумніви (Зеров), поеми, що є «конденсацією духовної енергії народу, його кращих прагнень, а разом з тим його сумнівів і вагань» (О. Білецький). Із знанням і прийняттям смерті, того і єдиного, злиття з Єговою, росте любов до життя:

Бо життя – се клейнод, хіба ж є  
Що дорожчого від нього? [2, XI роз.]

Франко дає зрозуміти, що здобуття самостійності не буде початком земного раю і кінцем усіх страждань, а тільки початком інших страждань, в яких ще не була Україна.

Поема «Мойсей» – це переплетення трьох аспектів – особистого, суспільного і релігійно-філософського, що підносить її на рівень світової літератури.

#### Висновки:

Отже, Франко не був ворогом ні релігії, ні Церкви, ні духовенства, а ворогом надживання релігії і Церкви у ворожих для народу цілях. Галицьке греко-католицьке духовенство, що у 70-90-х роках перебувало у більшості в московифільському таборі, характеризувалося антинародними поглядами й діями, і це не могло викликати в українському народному суспільстві ворожого до них ставлення.

З іншого боку, українська Церква була під владою Польщі, Австро-Угорської імперії, які теж недоброзичливо ставились до українства і до його Церкви. Саме проти такого становища і виступив І. Франко, можливо, трохи із перебільшенням у пориві своїх емоцій. Але з роками він позбувся цієї крайності. Правда, доводилося Франкові і пізніше критично ставитись до Святоюрської політики й полемізувати з Митрополитом А. Шептицьким, але Владика не наклав на нього анафема. Навпаки, він щиро шанував Франка, відвідував його вдома. Він вітав його у 1913 р. на урочистій академії у Львівському театрі з нагоди його ювілею, а в 1917 р. на прохання доньки Анни відслужив панахиду в костелі та зворушливими словами промовляв про його незабутні заслуги.

Необхідно об'єктивно і науково осмислити творчість І.Франка.

**Література:**

1. Тетеріна Д. Ідеал провідника. – Київ-Медокол, 2000.
2. Франко І. Мойсей. – Нью Йорк: УВАН у США, 1968.
3. Дорошенко В. Великий Каменяр // Л.-Н.-В., 1899. – Кн. 6.
4. Франко І. Твори. – Київ, 1956. – Том. 19.
5. Франко І. Одвертий лист до галицької молоді // Л.-Н.-В. – Львів. – Кн. 4.
6. Франко. І. Іван Вишенський і його праці. – Львів, 1895.
7. Каспрук. А. Філософські поеми Івана Франка. – Київ, 1965.
8. Франко І. Іван Вишенський. – Київ, 1955.
9. Бойко Юрій. Вибрані праці. – Київ-Медокол, 1992.
10. Сковорода Г. Твори: в 2-х томах / Упор. О.І. Білецький. – Київ: Дніпро, 1961.
11. Чайковський А. Спомини про Франко. – Львів, 1926.
12. Франко І. Мій Измаргад. – Львів, 1897.
13. Багалій Д. Іван Франко як науковий діяч // Україна. – Київ, 1926. – Кн.6.

*Дарья Блохин*

**ФИЛОСОФСКО-РЕЛИГИОЗНЫЕ ВЗГЛЯДЫ ИВАНА ФРАНКО**

*(к 160-летию со дня рождения И. Франко)*

**Аннотация.** На примере художественных произведений рассмотрен религиозно-философский подход Ивана Франко к религии и Церкви как главной составляющей ментальности украинской нации и освещены фальсификации советских исследователей в вопросе об атеистических взглядах И. Франко.

**Ключевые слова:** философско-религиозные взгляды, «Каин», «Моисей», Шевченко, Сковорода.

*Daryna Blokhyn*

**PHILOSOPHICAL AND RELIGIOUS VIEWS OF IVAN FRANKO**

*(To the 160 anniversary of the birth of I. Franko)*

**Summary:** The article deals with religious and philosophical approach of Ivan Franko, on the example of some of his works, to religion and Church as the main component of mentality of the Ukrainian nation also it is highlighted falsifications of the Soviet researchers about atheistic views of Franko.

**Key words:** philosophical and religious views, 'Kain', 'Moisei', Shevchenko, Skovoroda.

*Стаття надійшла до редакції 25.07.2016 р.*

© *Дарина Блохин* – п. акад. АН ВШУ, член-кор. УВАН в Нью Йорку, проф., д-р, Президент "Німецько-Українського Наукового Об'єднання ім. проф. Ю. Блохина", голова фонду й архіву-музею ім. родини Юрія і Дарини Блохин при Переяслав-Хмельницькому університеті ім. Г. Сковороди.

Вікторія АЛЕКСАНДРЕНКО

## ЖАНРОВІ МОДУСИ ХУДОЖНЬОЇ АСИМІЛЯЦІЇ ДІЙНОСТІ У ТВОРЧОСТІ ДМИТРА МАРКОВИЧА

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.

Випуск 2 (36) 2016

УДК 82-3 (477)

Александренко В. Жанрові модули художньої асиміляції дійсності у творчості Дмитра Марковича; 8 стор.; бібліографічних джерел – 4, мова – українська.

**Анотація.** У статті розглядається характер естетичної трансформації дійсності в малій прозі Дмитра Марковича з позицій генерики, в контексті жанрово-стильових пошуків української літератури кінця XIX – поч. XX ст. З'ясовано, що творча еволюція письменника хоч і не завершилася оформленням модерністського мислення у сформовану художню систему, як бачимо це у творчості М. Коцюбинського або В. Стефаника, однак аналіз прозового доробку митця переконливо свідчить про передмодерністський характер його манери, що більшою мірою виявляється на рівні стилістики. Модерністські тенденції багато в чому визначають художній світ епіки, зумовлений прийомом об'єктивного й суб'єктивного, послідовного застосування прийому синкризи, досліджено, що модерністські риси прози не є даниною літературній моді, а органічно виростають із реалістичного письма, що сформувало «синтетичність» письменницького почерку неонародників.

**Ключові слова:** жанр, новела, оповідання, новела-акція, вендепункт, дійсність.

**Актуальність і постановка проблеми.** Творчість Дмитра Марковича хоча вже і повернута зусиллями літературознавців (І. Денисюк, О. Засенко, С. Панченко, О. Осмак та інші) із незаслуженого забуття, однак чимало важливих аспектів ідіостилію, жанрових і стильових пропозицій і художньої картини світу митця залишено поза увагою літературознавців. До таких аспектів належить, зокрема, трансформація художньої моделі дійсності, реалізована у малій прозі письменника. Проблема світоглядно-творчої специфіки епічного набутку Д. Марковича видається особливо актуальною з огляду на сучасні інтеграційні процеси у вітчизняній гуманітаристиці.

**Виклад основного матеріалу.** Найрізноманітніші модифікації жанрів малої прози Дмитра Марковича зумовлені передусім формуванням національного різновиду модернізму, що супроводжувалося обґрунтуванням численних естетичних програм, прагненням уникнути позверхньої міметичності у розбудові сюжету й персоносфери художньої обсервації дійсності. Новелістика виявляла найрізноманітніші, часом полярні, тенденції репрезентації художнього матеріалу. З одного боку, відбувалася кристалізація «новели акції», завершення формування її жанрового канону. З іншого – спостерігається настанова на деконструкцію фабульної канви новели, відкритість її структури, редукцію зовнішньої події на користь внутрішньої.

Поруч із появою самобутніх творчих постатей, що яскраво репрезентують уже виразно модерністські художні системи, оновлення знає й творчість письменників-реалістів. Їх художній доробок не завжди засвідчує протистояння новітнім віянням в ім'я збереження національної самобутності українського письменства, а й багато в чому сприяє становленню нових явищ у вітчизняній літературі. Таке оновлення зумовлює присутні зміни не лише в характері художнього світосприйня-

тя, а й у жанровому складі прози, передовсім малої.

Творчість Д. Марковича яскраво репрезентує тенденції оновлення «старого» реалізму й формування засад модерністського письма. Прагнення письменника вийти за межі традиційної реалістично-«народницької» прози помічали критики ще поч. XX ст. Т. Черкаський з цього приводу зазначав: «Формальною стороною ці оповідання є неабиякий вклад в українську літературу. Стислість, різка окресленість простого не заплутаного сюжету, лаконічність виразу, художність, поруч з надзвичайною економією словесного матеріалу складають дійсну окрасу Марковичевих оповідань» [4 с. 37].

Мала проза Д. Марковича тяжіє до фрагментарності, демонструє посилення настроєвості й виявляє виразну настанову на конденсацію художнього матеріалу, лаконічну й чітко структуровану організацію довкола однієї ситуації, випадку з життя. Однак прозовий доробок автора далеко не завжди характеризується, за І. Денисюком, «суворою організацією новели» [2, с. 252].

Новелістичний малюнок у Д. Марковича найчастіше «пом'якшується» введенням передісторії, ретардується за рахунок розлогих пейзажів, другорядних сцен, що готують читача до сприйняття центрального, як правило, дуже напруженого й драматичного, епізоду. Тут варто згадати А. Чехова, який відмовився від розмежування новели й оповідання. Власне, ця аналогія видається доцільною стосовно багатьох творів Д. Марковича – дифузії жанрів у цьому випадку зумовлена еволюцією творчого мислення автора, спрямованою на оновлення реалістичного письма.

Творчий доробок Д. Марковича більшою мірою репрезентує реалістичну новелу, яка, за спостереженнями І. Денисюка, протиставляється модерністській характером художньої мотивації: «Реалістична новела – це вислід такого світопог-

ляду письменника, який визнає світ як певну логічну організацію, де одне явище зумовлене іншим. [...] Несподіваний поворот, пуант, є лише фікційно несподіваним. Ілюзорність несподіванки прикриває логіку розвитку конфлікту – це лише мистецька гра. «Вендепункт» старанно накопичувався всією сумою причин. [...]

Прямо протилежна функція «вендепункту» в модерністичній новелі. Він покликаний тут підкреслити абсурдність і алогічність життя і зображеної події, має викликати почуття шоку, вжахнути читача» [1, с. 241].

У поле зору Д. Марковича-реаліста, потрапляють передусім типові прояви життя з їх соціальною та психологічною зумовленістю. Навіть у тих випадках, коли автор звертається до «екзотичної» тематики та матеріалу з життя суспільного дна, що становили порівняно нову царину для українського письменства (змалювання побуту циганського, румунського та єврейського народів у циклі «З давно минулого»; яскраві зразки кримінально-судового оповідання), він прагне розкрити читачеві мотивацію вчинків персонажів, здійснити масштабні людинознавчі узагальнення. В такий спосіб у малій прозі Д. Марковича реалізується одна з провідних настанов реалізму: за окремими життєвими епізодами, випадками в автора проступає масштабний погляд на буття народу, що репрезентує характерну для української літератури другої пол. XIX ст. тенденцію до створення своєрідних літературних «енциклопедій» народного життя.

Показовим для літератури межі XIX – XX ст. є співвіднесеність у малій прозі Д. Марковича зовнішніх і внутрішніх колізій. Низка творів письменника будується відповідно до законів «новели акції»: подієва канва ґрунтується на протистоянні героя та його антагоніста / антагоністів («Омелько Каторжний») чи двох небуденних особистостей. Кожна з них репрезентує власну життєву філософію і, відповідно до законів класичної новели, довівши конфлікт до максимального загострення у вендепункті, переживає примирення (синтез) протилежних поглядів («Він присягав»). Отже, у творчості автора превалюють зовнішня подієвість і зовнішній конфлікт, однак питома вага внутрішнього конфлікту явно зростає. Так, у новелі «Іван з Буджака» вендепункт перенесено у внутрішню сферу – свідомість головного героя, причому Д. Маркович уникає розлогої мотивації вчинку арештанта, даючи читачеві простір для його осмислення. Внутрішній стан героя перебуває в центрі оповідання «Неудачний»: зовнішні події, що постають у вигляді спогадів, викликаються «на поверхню» залежно від душевних порухів персонажа. Суб'єктивні переживання забарвлюють пейзаж, очуднюють представлені у творі реалії (так, оповідач фантазує про русалок, які видаються йому схожими на кохану жінку). Підпорядкованість художнього цілого напруженому душевному буттю героя і, відповідно, розкутість, асоціативність

структури твору здобувають максимальне вираження в зразку безфабульної прози «Finala»: рефлексії оповідача стають головними і, по суті, єдиним предметом художнього відтворення, хоч і викликані зовнішніми подіями, а самі ці події перетворені суб'єктивністю світосприйняття.

Однак творча манера Д. Марковича значно послідовніше, ніж ідіостилі його молодших сучасників (М. Коцюбинського, В. Стефаника, М. Яцкова та ін.) виявляє закоріненість в авторитетну реалістичну традицію, хоч знаходимо в нього й яскраві свідчення формування принципово нового, модерністського, художнього мислення. І. Денисюк у монографії, присвяченій українській новелістиці межі XIX – XX ст., зіставляє твори різних авторів, де інтерпретовано один з мандрівних сюжетів національної літератури – затримання злодія, який обкрадав господарів. Дослідник зауважує, що коли І. Франко у «Хлопській комісії» вдається до апробованої форми «з народних уст», докладно змальовуючи події в хронологічній послідовності, то В. Стефанік у «Злодієві» «внаслідок скорочення певних компонентів сюжету, майстерного введення їх у підтекст [...] мав змогу збільшити обсяг зображуваних психічних переживань і «філософії» вини і кари» [1, с. 156]. З приводу ж оповідання Д. Марковича «На Вовчому хуторі» літературознавець обмежується заувагою: конфлікт вирішено «в дусі абстрактного гуманізму». Справді, ідеї реалістичного «народництва» втілено тут повною мірою, передусім через мотиви заступництва дитини як чистої істоти, гріха і покарання за гріх. Подієва канва, на протигагу суворому, надзвичайно стислому викладу у В. Стефаника, значно ускладнюється й поширюється численними ретардаціями, пейзажами, передісторією, що вводиться за допомогою спогадів і діалогів. Однак імпресіоністичний преамбульний пейзаж суттєво відрізняє авторську позицію Д. Марковича від «усезнаючого автора» як провідної наративної інстанції «народницьких» творів та засвідчує наближення до суб'єктивізації новітнього реалістичного письма.

Д. Маркович досить широко застосовує новелістичний прийом «лейтмотивного використання речі» [3, с. 15]. На його основі побудовано, наприклад, новелу «Два платочки»: дія твору розгортається навколо хусток, вкрадених волоцюгою у старенької вдови. Д. Маркович виявляє себе у творі справжнім майстром підтексту: побутова деталь, винесена в назву, перетворюється на своєрідний «індикатор» душевної шляхетності простої жінки, здатної до милосердя й жертвності. Подібну функцію виконує черес у новелі «Іван з Буджака». У названих творах матеріальний предмет стає образною основою, організуючи оповідну структуру відповідно до принципів новелістичної «концентрації» матеріалу, здійснює психологічну мотивацію вендепункту. Однак він може виконувати функції лейтмотиву, рушія сюжету,

зовнішнього і внутрішнього, й у більших обсягом творах, що становлять своєрідне поєднання новелістичного, оповідного або й повістєвого жанрів («Бразиліяни», «Весна», «Невдалиця»). Так, в останньому матеріальними віхами розгортання сюжету і, відповідно, розкриття характеру персонажа виступають скрипка, хустка і кожух. В оповіданні «Судова помилка» матеріальна річ (металева бляшка) виконує сюжетотворчу функцію, по суті, виступає основою детективної колізії, що цілком відповідає жанровим канонам кримінального оповідання. Однак у названих творах, які характеризуються ускладненістю художньої структури, ці реалії не становлять образної основи, співвідносячись з однією тільки сюжетною лінією або ситуацією.

Складність розмежування жанрів новели й оповідання у творчості Д.Марковича зумовила передусім тяглістю реалістичних традицій у творчій практиці письменника, його схильністю до більш урівноваженої, порівняно з новелістичною, художньої структури. «Оповідання не дотримується правил концентрації такою мірою, як новела, викладаючи якусь історію не в нервово-напруженому темпоритмі, а в спокійно-лагідному темпі ретардації» [1, 8].

До жанру новели належать твори «Іван з Буджака», «Два платочки», «Шматок». В основу кожного покладено один життєвий епізод; особливого значення набуває принцип контрасту; два перші з названих творів мають виразний вендепункт; особливу роль у них відіграють предмет-лейтмотиви. «Сюрприз» тематично й структурно наближається до чеховського оповідання, що, за визначенням автора, охоплювало обидва зразки малої прози – і новелу, й оповідання. Хоч твір в основі побутописний, що більшою мірою характерне для оповідання (змалювання гімназійного життя у провінційному містечку, типовість ситуації з огляду на розробку її у творах М. Гоголя, А. Чехова та ін.), однак для зображення обрано один епізод з максимально редукованими перед- і післяісторією (це приготування до приїзду високо-

го начальства; хвороба Івана Івановича). У творі увиразнено вендепункт (комічна сценка на станції), після якого ситуація, за законами новели, стрімко змінюється на свою протилежність. Слід відзначити також настанову на драматизацію художнього цілого – твір вибудовується автором як низка драматичних сцен, часові зауваги між якими наближаються до драматичної ремарки.

До новелістичного жанру тяжіє оповідання «Він присягав», в основу якого покладено незвичайний випадок із життя, а композиція містить увиразнений вендепункт. Сюжетна структура твору поширена численними епізодами, які «підготовлюють» кульмінацію. Автор витворює ефект алогічності переломного моменту, однак згадані епізоди, оформлені як чутки, перекази тощо, дають його психологічну мотивацію: Мусієнко, непримирений щодо умов, які ставить перед іншими, пред'являє так само високі вимоги й до себе, коли відмовляється порушити дане слово, задля покарання свого мучителя. Наративні стратегії автора демонструють значне багатоманіття: підкреслено повістувальна манера викладу, яка надає подіям характеру бувальщини, дистанціює їх у часі від фабульного центру, а в кульмінаційній сцені змінюється на драматизований виклад, що втрачає епічну врівноваженість. Драматичний дух пронизує весь твір, оскільки наратор, переповідаючи історію, нібито почуті з вуст односельців, витворює ефект полілогу.

**Висновки.** Жанрова специфіка творів Д.Марковича засвідчує прагнення подолати інерцію народницько-реалістичного художнього мислення. Зокрема, показовим є співвідношення внутрішньої й зовнішньої події. Мала проза письменника репрезентована передусім напруженою новелою акції, сутність якої полягає в гострому протистоянні певних антагоністичних сил («Омелько Каторжний», «Він присягав»), проте водночас зростає питома вага внутрішнього конфлікту, що зумовлене поглибленням психологізації, загалом властивим для літератури модернізму («Іван з Буджака»).

### Література

1. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст./І. Денисюк. – Львів, НВТ «Академічний експерт», 1999. – 276 с.
2. Маркович Д. По степах та хуторах / Дмитро Маркович. – К.: Дніпро, 1991. – 543 с.
3. Немченко І. Вистежуючи іскру добра / І. Немченко // Слово і Час. – 1993. – № 11. – С. 17 – 22.
4. Черкаський Т. Дмитро Маркович / Т. Черкаський // Дмитро Маркович. По степах та хуторах. – К.: Рух, 1929. – С. 5 – 48.

*Викторія Александренко*

### **ЖАНРОВЫЕ МОДУСЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ АССИМИЛЯЦИИ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ ДМИТРИЯ МАРКОВИЧА**

**Аннотация.** В статье раскрывается характер эстетической трансформации действительности в малой прозе Дмитрия Марковича с позиций генерики, в контексте жанрово-стилевых поисков украинской литературы конца XIX – начала XX в. Выяснено, что творческая эволюция писателя хоть и не завершилась оформлением модернистского мышления в сложившуюся художественную систему, например, как



в творчестве М. Коцюбинского или В. Стефаника, однако анализ прозаического наследия автора свидетельствует о предмодернистическом характере его манеры – что, в большей степени проявляется на уровне стилистики. Модернистские тенденции во многом определяют художественный мир эпика, обусловленный приемом объективного и субъективного, последовательного применения приема синкризы. Исследовано, что модернистские особенности прозы не являются данью литературной моде, а органично вырастают из реалистического письма, что сформировало «синтетичность» индивидуального стиля неонародников.

**Ключевые слова:** жанр, новелла, рассказ, новелла-акция, вендепункт, действительность.

*Victoriia Aleksandrenko*

**GENRE MODES OF ART ASSIMILATION OF REALITY IN DMYTRO MARKOVYCH'S ART WORKS**

**Summary.** The article deals with the nature of aesthetic transformation of reality in small prose of work from position of Dmytro Markovych from the positions of generics, in the context of genre and style searches of Ukrainian literature at the end of 19th century and the beginning of the 20<sup>th</sup> century. It was found that the creative evolution of the writer, though hasn't come to the end with registration of modernist thinking in the developed art system, as we see it in creativity of Kotsiubynskyi or V. Stefanyk, however the analysis of prosaic heritage of the artist convincingly testifies about premodernist character of his manner, what is more shown at the level of stylistics. Modernist tendencies largely determine the artistic world of epic, due to the reception of objective and subjective, consecutive application of reception of a synkryzy. It is investigated that modernist lines of prose isn't a tribute to the literary fashion, and organically grow out of realistic letters has created "synthetical character" of literary handwriting of neopopulists.

**Keywords:** genre, story, short-story, story-action, vendepunkt, reality.

*Стаття надійшла до редакції 07.09.2016 р.*

© *Александренко Вікторія Вікторівна* – кандидат філологічних наук, ст. викладач кафедри української літератури Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова.

## ХУДОЖНІЙ ЧАС І ПРОСТІР ЕММИ АНДІЄВСЬКОЇ

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.

Випуск 2 (36) 2016

УДК 821.161.2-193.3.09 Е.Андієвська

Астапенко І. Художній час і простір Емми Андієвської; 8 стор.; бібліографічних джерел – 11, мова – українська.

**Анотація.** У статті проаналізовано ключові літературознавчі та філософські категорії простору і часу в поетичному тексті Емми Андієвської. Досліджено художні особливості хронотопу, вказано на принципові відмінності художнього та реального часу.

Розглядаючи часопростір як формотворчу категорію поетичного тексту Емми Андієвської, виявлено специфіку авторської художньої інтерпретації, де через несподівану метафору хронотоп інтерпретується досить індивідуально й щораз по-різному. Як найпоказовіші, для аналізу обрано поетичні збірки мисткині: «Хід конем» (2004), «Міражі» (2009), «Ламані коани» (2011), «Бездзигарний час» (2013).

**Ключові слова:** художній час і простір, трансфігурація, авторський задум, жанр, текст, хронотоп, сонет, метафора.

*Час і простір* – ключові філософські категорії, які вже давно зафіксовані в літературі як архетипні образи, що знаходять своє місце у творчості чи не кожного митця слова. Відомий літературознавець М.Бахтін вважав, що «в літературно-художньому хронотопі час і простір зливаються в осмислене і конкретне ціле. Час ущільнюється, стає художньо-зримим, а простір втягується у рух часу, сюжету, історії. Властивості часу проявляються у просторі, а простір осмислюється і вимірюється часом» [5, с. 234]. На думку дослідника Б.Успенського, «література в першу чергу пов'язана не з простором, а з часом. Твір літератури доволі конкретний у стосунку до часу, але може допускати повну невизначеність при зображенні простору [10, с. 132].

Взаємодія простору й часу є певним комплексним новоутворенням, у якому кожна з категорій залежить від іншої. У контексті літературного твору хронотоп пов'язаний із суб'єктивністю, оскільки переходить у площину авторської уяви. Із цього приводу В. Коркішко зауважує: «Авторський хронотоп вирізняється найбільшою суб'єктивністю, адже, створюючи художній текст, автор наче «грає» із часом (він може зробити його повільним, швидким або зупинити, якщо цього вимагає творчий задум; зобразити події хронологічно або непослідовно тощо) та простором (розширити, звужити і т.д.)» [7, с. 390]. Письменник, працюючи з хронотопом, володіє повною свободою, а реальні час і простір у його інтерпретації обростають новими сенсами. З іншого боку, в певних літературних жанрах, таких, як історичний роман чи нарис, хронотоп почасти залишається у своєму чистому вигляді, оскільки одне з основних завдань автора – подати достовірні факти, що відповідають реальній дійсності. На протипагу цьому можна навести приклад фантастичної або пригодницької літератури, де часопростір, зазвичай, є продуктом вигадки. Щодо поезії, то в ній хронотоп метафоризується, стаючи окремим самостійним образом або навіть праобразом. У будь-якому випадку, «категорії

буття, часу та простору увійшли в будь-який літературний твір раніше, ніж художник чи дослідник стали задумуватися над ними. Ці три параметри обов'язкові у мистецтві, але й обов'язково відрізняються від реальної дійсності» [6, с. 254].

У літературі фігурує поняття «художнього часу», яке є окремишим явищем, наділеним певними особливостями. Художній час є однією з форм існування дійсності – за допомогою нього людина може зрозуміти світобудову. У творі такий час може мати чіткі межі або бути неконкретизованим. Проте в тексті він функціонує як один з основних елементів організації художньої дійсності, де здебільшого поєднуються час автора, час художній та час читача. Адже в основу картини світу, яка зашифрована в тексті, покладено закони реальної дійсності. Однак художній і реальний часи мають принципові відмінності: якщо реальний час має властивість протікати послідовно, впорядковано, безперервно і безповоротно, то в тексті всі ці ознаки факультативні. Це залежить від авторського задуму та інтерпретації. Підтвердженням тому є думка Н.Юрасової про те, що «художній час не зводиться до відтворення тих чи інших властивостей фізичного часу, на нього накладається світогляд автора та його уявлення про час» [11, с. 257]. Художній час є певною системою хронологічних відношень, оприявлених у творі. Поруч із безпосереднім хронологічним узгодженням зображених подій художній час охоплює і комплекс понять, знаків та символів із часовим значенням, відбитих у мисленні й мові актуалізованих факторів свідомості автора та читача. Дослідниця Г.Рижухіна називає художній час «четвертою координатою» світу в творі. Вона виокремлює *концептуальний час*, який є виміром дійсності героя, і *перцепційний час*, що характеризує дійсність суб'єкта зображення (елементи реальної дійсності у художньому світі набувають властивостей іншого характеру, наприклад, пейзаж набуває настрою, тварини отримують риси людського характеру). *Фабульний час*, на думку Г.Рижухіної, «у творі

простежується датуванням моменту дії (автор вказує, коли відбувається дія, як довго вона триває, скільки часу проходить від одного моменту до іншого). З іншого боку, можна створити ілюзію плину часу за допомогою описових засобів зображення. Тобто довжину відрізка часу можна показати описово» [9].

О.Переяслова, аналізуючи поняття художнього часу, доводить, що розширення його класифікаційної парадигми пов'язане з історичним розвитком соціуму, який спричинив появу таких його різновидів, як «циклічний, міфологічний, казуальний, есхатологічний, спіральний, міфопоетичний та ін.» [8, с. 196]. Щодо художнього простору, то він «...може бути відкритим, закритим, зовнішнім і внутрішнім, «своїм» і «чужим», прямим і кривим, великим і малим, локальним і глобальним, близьким і далеким» [8, с. 196]. У синтезі час і простір набувають нових ознак, на основі яких формуються класифікаційні підходи. Наприклад, за функціональним принципом хронотоп поділяється на: сюжетний, фабульний, топографічний, авторський, соціально-історичний, побутовий, фантастичний, міфологічний, психологічний, метафізичний.

Розглядаючи питання хронотопу в поетичній творчості Емми Андіївської, варто зауважити, що модифікації часу і простору в поетесі надзвичайно оригінальні. Поетична дійсність авторки нерозривно пов'язана з концептом часопростору, який є обов'язковим елементом її художнього світу. У цьому контексті цікавою є одна з останніх збірок Андіївської «Бездзигарний час» (2013), у якій мисткиня поетичними засобами вербалізує позатекстову реальність. Сама назва книги викликає алузію на українського барокового поета Івана Величковського, який наприкінці XVII ст. у збірці «Зеґар з полузеґарком» розмірковує над часом, пов'язуючи його з трансцендентною сутністю Бога. Автор персоналізує час, аналізує його крізь призму християнського світосприйняття, возвеличує його значимість у контексті життя, яке існує тепер, вказує на безповоротність його плину, подаючи ідеї у дидактичному ключі. Уже сама назва «Бездзигарний час» вказує на найскладнішу філософську категорію, з якою працює письменниця у змістовій парадигмі. Цією паратекстуальною одиницею авторка маніфестує, що час у її розумінні не є традиційним: він позбавлений умовності, незалежний від будь-яких шаблонних нашарувань. У цьому контексті варто згадати дві концепції простору й часу: *субстанційну* (Демокрит, Епікур, Ньютон), яка розглядає простір і час як особливі сутності, що існують самі по собі, незалежно від матеріальних об'єктів, і *реляційну* (Лейбніц), за якою простір і час є особливими відносинами між об'єктами і процесами та поза ними не існують. Проектуючи ці теорії на поезію авторки, можна сказати, що час Андіївської репрезентований у другій теорії, але з очевидною претензією на першу. Уже в початковому сонеті збірки «Бездзигар-

ний час» «Ще одний міський красвид» виявляємо метафору часу:

*Із вежі – дзигар – вибиває – чверть,  
Аж піна летиться – з фіялкових – кварт*  
[1, с. 105].

Передусім, що впадає в око вже з перших сонетів, – просторова полівимірність. Наявність кількох світів, вочевидь, актуальна на рівні свідомості, а не на рівні фізичному:

*Між світиками – тонша – покривальце:  
Проріджують – матерію – чавильця.  
Зі щілин – на поверхню – довгі – вольця, –  
Невтільне, що – в свідомості – кубельце*  
[1, с. 111].

Про нереальність таких «світиків» у цьому сонеті свідчить залучення казкових персонажів – фей, які «порядкують площини». Однак далі натрапляємо на маркери світу реального: алеї, парки, а також квадрати, що, як пояснює в ремарці сама письменниця, є «метеорним потоком з радіантом на межі між сузір'ями Волопаса й Дракона». У в останньому терцеті цього сонета бачимо ситуацію динамічної зміни активного навкілля. Така дійсність не може бути статичною, оскільки насичена дією та невпинним рухом. Сам Усесвіт як узагальнений образ усіх можливих світів, підсвітів і надсвітів, персоналізовано в різних варіаціях.

Важливою ознакою поезії Емми Андіївської є зміщення й трансфігурація просторових одиниць: *макро-* часто переходить у *мікро-*, і навпаки; стали просторові площини наділяються динамікою, а зникнення предметів та явищ часто компенсується з'явою інших. Ілюстрацією до вищесказаного може слугувати катрен сонету «Пізня година II» зі збірки «Хід конем» (2004):

*На ніч – в неоновий мішок – міста,  
Де механічний маг – за гріш – фортуна.  
Замість будинків – ходять тільки стіни,  
Щоб – з потойбіччям – якнайм'якше –  
стик*[4, с. 124].

Андіївська свідомо вдається до гіперболи, почасти – фантастичної, адже цього вимагає її поетичне чуття, в якому все традиційне стає незвичайним. Візьмемо за приклад уривок із сонету «Світ – до нових – світів» зі збірки «Ламані коани» (2011):

*Видмухе – галактики – й комашка,  
Щоб – кожний, – і без крилець, – із помешкань,  
Пропелером, – площин вдихальник, – ніжки.*

–  
*Єдине, щоб – ніхто – не взяв – на мушкету*[2, с. 153].

Викривлення масштабності тих чи інших предметів та явищ дає можливість поетесі створювати власний художній світ, чия природа не співвідноситься зі світом реальним.

Мисткиня працює із загальнофілософськими концептами: часоплин, дійсність,

буття, дух, матерія, свідомість, підсвідомість тощо. Прикметно, що почасти такі категорії оприявлені в синтезі, коли, скажімо, «видиме – й невидиме – буя», «за ширму – і знайоме, – й незнайоме» або «ущільнюється – знане – і незнане». Такі поєднання – доказ дотичності протилежних сфер, які в традиційному уявленні перебувають поодалік один одного.

Ірраціональна інтерпретація дійсності як найбільш глобальної сутності відбувається через несподівану широку метафору. Знову ж таки, динамічну. Недарма почасти з'являються елементи рухливого космосу, літальних апаратів або інших засобів переміщення. Куди, зрештою, прямує така дійсність, або те, що з нею пов'язане? Тяжко відповісти, чи є якийсь конкретний пункт призначення. Очевидно лише те, що така реальність не може спинитися, бездієвість дорівнюватиме їй загибелі. Ось, наприклад, початок сонету «І про тлін» зі збірки «Міражі» (2009):

*То наближаються, то – далі – люди й речі.*

–

*На кладках – над струмками – крізь сторіччя*

*Літають кола, де – сліпі – і зрячі –*

*Попереджають: геть – від місць урочих* [3, с. 119].

Концепція *бездизгарного часу* у світі, звільненому від умовностей, ірраціональному, міжпросторовому, також має інший вигляд. У «камертонному» сонеті збірки «Бездизгарний час» з'являється образ вічності: «*дівчатко-краса – фіртку – в вічність – прочиня*». Категорія, яка не має початку і кінця, може слугувати підтвердженням свободи часу в поезії Емми Андіївської. Таким чином, бачимо залучення в сучасність, скажімо, тарбозавра (велетенського хижого динозавра крейдяного періоду) або текодонта (надряду вимірних плазунів підкляси архозаврів). Схрещення минулого з теперішнім створює ефект містичного, казкового, вигаданого. Динозаври давно вимерли фізично, але вони живуть в уяві та діють паралельно з тими, хто існує й нині.

Часопростір Емми Андіївської – дуже індивідуальний. Через несподівану метафору мистикня інтерпретує хронотоп по-різному. Зрештою, тлумачення її концепції може бути лише певним припущенням, яке не обов'язково має відповідати авторському задуму (це стверджує сама письменниця).

### Література

1. Андіївська Е. Бездизгарний час: поезії / Передмова Ольги Шаф. – К.: Вид. дім «Всесвіт», 2013. – 304 с.
2. Андіївська Е. Ламані коани: білі вірші та сонети. – К.: Вид. дім «Всесвіт», 2011. – 256 с.
3. Андіївська Е. Міражі: Сонети. – К.: Вид. дім «Всесвіт», 2009. – 248 с.
4. Андіївська Е. Хід конем: Поезії – К.: Вид. дім «Всесвіт», 2004. – 168 с.
5. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худож. Лит., 1975. – С. 234–407. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://www.chronos.msu.ru/RREPORTS/bakhtin\\_hronotop/](http://www.chronos.msu.ru/RREPORTS/bakhtin_hronotop/)
6. Гей Н.К. Художественность литературы. Поэтика. Стиль. – М.: Наука, 1975. – 470 с.
7. Коркішко В. О. Часопростір як формотворча категорія тексту / В. О. Коркішко // Актуальні проблеми слов'янської філології: міжвуз. зб. наук, ст / [відп. ред. В. А. Зарва]. – Бердянськ: БДПУ, 2010. – Вип. XXIII: Лінгвістика і літературознавство. – Ч. I. – С. 388–395.
8. Переяслова О.О. До проблеми наукового вивчення хронотопу як категорії лінгвопоетики / О.О.Переяслова // Лінгвістичні дослідження: Зб. наук. праць ХУПУ ім. Г.С.Сковороди. – 2012. – вип. 34.
9. Рыжухина Г.В. Время в литературе. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://www.chronos.msu.ru/old/TERMS/ryzhukhina\\_vremya.htm](http://www.chronos.msu.ru/old/TERMS/ryzhukhina_vremya.htm).
10. Успенский Б. А. «Точки зрения» в плане пространственно-временной характеристики / Б. А. Успенский // Успенский Б. А. Поэтика композиции. – СПб.: Азбука, 2000. – (Academia). – С. 101–134. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://philologos.narod.ru/ling/uspennetcomp.htm>.
11. Юрасова Н.Г. Проблемы методологии анализа художественного времени / Н. Г. Юрасова // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского – 2008. – №3. – С. 253–258.

*Игорь Астапенко*

### **ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВРЕМЯ И ПРОСТРАНСТВО ЭММЫ АНДИЕВСКОЙ**

**Аннотация.** В статье проанализировано ключевые литературоведческие и философские категории пространства и времени в поэтическом тексте Эммы Андиевской. Исследовано художественные особенности хронотопа, указано на принципиальные различия между художественным и реальным временем.

Рассматривая хронотоп как формотворческую категорию поэтического текста Эммы Андиевской, выявлено специфику авторской художественной интерпретации, где через неожиданную метафору хронотоп интерпретируется довольно индивидуально и каждый раз по-разному. Как наиболее показатель-

ные, для анализа представлено поэтические сборники поэтессы «Ход конём» (2004), «Миражи» (2009), «Ломаные коаны» (2011), «Бездзыгарное время» (2013).

**Ключевые слова:** художественное время и пространство, трансфигурация, авторский замысел, жанр, текст, хронотоп, сонет, метафора.

*Ihor Astapenko*

**ARTISTIC TIME AND SPACE BY EMMA ANDRIIEVSKA**

**Summary.** The article analyzes the key literary and philosophical categories of space and time in the poetical text of Emma Andriievskia. Artistic features of chronotope have been researched, principal differences between the artistic and the real time have been revealed.

Considering chronotope as the formative category of the poetical text of Emma Andriievskia, specifics of author's art interpretation are revealed, in which due to the unexpected metaphor chronotope is being interpreted in pretty individual way and every time differently. As the most revealing, the poetry collections by the poetess "Move of the Knight" (2004), "Mirages" (2009), "Broken koans" (2011), "Clockless time" (2013) are represented for the analysis.

**Key words:** artistic time and space, transfiguration, authorial concept, genre, text, chronotope, sonnet, metaphor.

*Стаття надійшла до редакції 28.08.2016 р.*

© *Астапенко Ігор Анатолійович* – аспірант Інституту літератури НАН України.

Валентина БАРЧАН

## ТВОРЧА СПАДЩИНА ЮРІЯ СТАНИНЦЯ: ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.

Вип. 2 (36) 2016

УДК821.161.2.09–3(477.87)

**Барчан В.** Творча спадщина Юрія Станинця: літературознавчий дискурс; 15 стор.; кількість бібліографічних джерел – 30; мова – українська.

**Анотація:** Ю.Станинець, письменник і греко-католицький священник, у радянській час відлучений від письменницького середовища, є яскравою творчою особистістю в колі авторів української малої прози Закарпаття 30-40-х рр. ХХ ст. Зусиллями дослідника І. Ребрика митець і його творчий доробок були реабілітовані. Видано збірку творів «Юра Чорний. Повість, оповідання» (1991), роман «Сусіди» (2006), книгу вибраного «Червона йонатаночка» (2011).

Постать митця і його літературна творчість привертала увагу дослідників. У 30-40-х роках ХХ ст. опубліковані твори супроводжувалися оглядовими статтями в тогочасних періодичних виданнях (М. Лелекач, І.Вокович, В.Бирчак Ф.Потушняк). З початку 90-х рр. предметом зацікавлення дослідників є як біографія, так і художній доробок письменника, окремі студії виконані в жанрі літературного портрета (І.Ребрик, І.Густі, Г.Рекіта, В.Пагіря, О.Сливка, О.Гаврош та ін.). Стислий огляд життєтворчості художника слова в його найбільш характеристичних виявах подано в публікаціях Д.Федаки, П.Ходанича, І.Хланти, Л.Голомб. Посутнім літературознавчим доробком у дослідженні життєтворчості Ю.Станинця є студії Н.Ребрик. Дослідницький дискурс чітко поділений на два періоди: перший – 30-40-і рр. ХХ ст. – період активної творчості Ю.Станинця і уваги критиків до поезики його творів, означеної як зразок реалістичного письма; другий – з початку 90-х рр. ХХ ст. – період повернення письменника і його літературного надбання в контекст красного письменства краю та національного духовного надбання, констатації його художнього таланту й знівченої радянським режимом долі, окреслення місця творчості і її значення в літературному процесі, огляду ідейно-тематичних обріїв прози.

**Ключові слова:** Юрій Станинець, літературознавчий дискурс, мала проза, реалістичне письмо, літературний процес, поезика.

Наукове осмислення культурного розвитку Закарпаття періоду 1919-1939 років – перебування краю у складі Чехословацької Республіки – дало підстави О.Мишаничу ствердити, що «саме 20-30-і роки є вершиною закарпатського літературного Рисорджименто» [10, с.255]. Когорту представників «кнувої, молодой літератури, свідомої свого завдання й покликання, що розвивалася власними силами, силами народної інтелігенції, що потяглася до художнього ... слова» [10, с.238], складали й прозаїки. Відзначаючи стрімкий розвиток майже всіх літературних жанрів і форм, дослідник вбачає найвищі досягнення саме в малій прозі. Він стверджує, що «оповідання й новели Л.Дем'яна, О.Маркуша, Ф.Потушняка, О.Джумурата, А.Ворона, Ю.Станинця і нині є окрасою української літератури, дали всі підстави говорити про закарпатську школу новелістів» [10, с.245]. Визнання цього факту вітчизняними літературознавцями та намір науково осмислити специфіку й художні вартості малої прози підтверджує проведена в травні 1966 року на базі кафедри української літератури Ужгородського університету міжвузівська наукова конференція «Розвиток української радянської новели».

Яскравою творчою особистістю в колі авторів української малої прози Закарпаття є Юрій Станинець, письменник і греко-католицький священник, що народився в с. Нижній Шард (нині Нижнє Болотне) на Іршавщині. Його мистецька доля драматична. Упродовж кількох десятиріч радянсь-

кого періоду він був позбавлений можливості писати й друкувати свої твори, був відлучений від письменницького середовища. І лише завдяки наполегливій праці дослідника Івана Ребрика митець і його творчий доробок були реабілітовані. Збірка творів «Юра Чорний. Повість, оповідання», видана 1991 року зусиллями цього дослідника і з його ж ґрунтовною передмовою, відновила справедливість щодо закономірної присутності Ю.Станинця в літературному процесі й об'єктивного поцінування надбань його творчого пера. Більш повну презентацію художнього набутку письменника дають і видання роману «Сусіди» (2006) та книги вибраних творів «Червона йонатаночка» (2011), що побачили світ у видавництві «Гражда».

Літературна творчість митця не обійдена увагою дослідників. У 30-40-х роках ХХ ст. опубліковані твори супроводжувалися оглядовими статтями в тогочасних періодичних виданнях. З початку 90-х рр. предметом зацікавлення дослідників є як біографія, так і художній доробок письменника, окремі студії виконані в жанрі літературного портрета. Для наукового осмислення творчої особистості Ю.Станинця актуальним є аналіз наявних напрацювань з метою визначення повноти та рівня її осягнення. З цією метою у пропонованій статті проведемо аналіз дослідницького дискурсу творчості Ю.Станинця.

Мистецький набуток прозаїка кінця 20-х-40-х років ХХ ст. був вершинним у письменницькій долі митця. Після кількох поетичних спроб,

надрукованих у часописі «Наш рідний край» під псевдонімом Юрій Лунай, він заявив про себе оповіданням «Дарунок Миколая» (журнал «Наша земля», 1928; «Альманах підкарпатських письменників. – Виноградово, 1936). Упродовж 30-х років твори під псевдонімом Юра Станчук з'являлися на шпальтах видань «Вісник» (1936, 1937), «Проблем» (1937), «Говерля» (1939). Оповіданням «У вагоні» мистецьке ім'я Ю.Станиця репрезентовано в «Антології української новели» (1938), виданої в Римі італійською мовою. Перша збірка малої прози письменника «Подарунок» побачила світ 1941 року. Повість «Юра Чорний» видана окремою книжкою в 1943 році. На сторінках «Літературної неділі» в першій половині 40-х років побачили світ ще ряд оповідань автора.

Першим поціновувачем творів Ю.Станиця в той час був Микола Лелекач, автор передмови до книжки оповідань. Він визнав, що дебютна збірка прози – це справді подарунок для крайової літератури, «автор поетично охарактеризував нам не тільки щоденне життя села, але й показав терпіння й ідеали селян» [9].

І.Вокович, обравши об'єктом аналізу збірку «Подарунок», в літературному перегляді журналу «Народна школа» вказує на реалістичну манеру письма прозаїка, його глибоке знання життя селян, вміння змалювати це середовище «живими фарбами». Автор передбачає розвиток таланту письменника, котрий, на його думку, за сприятливих обставин може стати «руським Реймонтом, Голечком або Стефаніком» [3].

На вихід книжки оповідань відгукнувся один із провідних критиків Ф.Потушняк. Перші твори автора, опубліковані видавництвом ПОН, він вважав успіхом письменника, який «писав мало, але добре», і сприйняв їх як «новий вклад в скарбницю нашої літератури» [24, с.52]. В оцінці збірки «Подарунок» критик виявив об'єктивність і принциповість. Він одразу виокремив індивідуальні риси творчого почерку прозаїка, а саме – «спеціальний стиль і дуже старанно оброблений», не властивий тогочасному закарпатоукраїнському письменству. Цей стиль увібрав у себе прийоми й способи народного світобачення, мислення й мовлення – «як знає говорити сам народ», – і дав можливість письменникові створити живі й природні пейзажні картини та образи, передати живу мову – «чисто долинянський діалект», змалювати подію відповідно до народної логіки і розуміння самого життя. Уміння витримати такий стиль, на думку критика, «придає його оповіданням спеціального чару і блиску». Схвально оцінює Ф.Потушняк і композицію творів.

Народний спосіб світобачення й мовлення, ця «мусайність язика» зумовили, на думку критика, й темарій Станчукових оповідань. Автор підбирає теми буденні, які зустрічаються повсякчас, мотиви діяльності людей «розуміє так просто, як вона являється в бесідах самих селян», і не за-

глиблюється, «не філософує, не глядить під тверду селянську грудь, запорошену потом і опалену сонцем і подихом землі» <...> «...Станчук зовсім не філософ, а коли хоче філософувати, то філософує просто по-селянськи, словами» [24, с.52]. Критик зауважує й зумовлену тематикою ідейну суть творів – «на жаль, це передовсім поверхові моральні правила», – і підсумовує, що «ця непоглибленість теми, моралізаторство і є слабкою стороною книжки» [24, с.52]. На переконання Потушняка, автор не вдається до поглибленого осмислення тем і характерів, «він не розуміє життя, але сприймає його просто «з бесіди», так, як видить, або так, «як кажуть», і в цьому не помітно його поступу. Ще однією слабкою Станчукового письма Потушняк вважає невідповідність назв осіб (персонажів – В.Б.) змальованій місцевості, яку добре знає і правдиво відображає.

Виділивши варті уваги мистецькі успіхи й прорахунки Станчука, критик вказує на місцетворів письменника в тогочасному літературному процесі і їх суспільне значення: «...По Маркушевій збірці, здається, це найліпша до тепер у нас збірка оповідань. Читається вона мило і з неабияким інтересом. А для селян і для молоді це прекрасна лектура» [24, с.52].

Про те, що збірка «Подарунок» зацікавила читачів, свідчить уміщена вже в наступному номері (Ч.7) «Літературної неділі» публікація під криптонімом В.Х. «Пару слів до критики Ф.П. на збірничок оповідань Юри Станчука: «Подарунок»». Її автор, дорікнувши Потушнякові за суперечливість в оцінках, непослідовність і не-об'єктивність у міркуваннях про відсутність «жодного кроку вперед», береться спростовувати практично всі зауваги критика. На його переконання, той факт, що оповідання Ю.Станиця було перекладене італійською і вміщене в «Антології української новели», то «ясно, як білий день, що Юра Станчук не те що перевищує усі до тепер у нас видані збірнички, але на довший час залишив їх за собою» [2, с.60]. Спостерігши філософування митця в образі Дашика у «Червоній йонатаночці», у «великій скритій думці» в інших творах збірки, яке попередній критик не зрозумів, а в зауваженому моралізаторстві – намагання автора примусити читача самому «виводити з того конклюдзії», – автор публікації в унісон критикові завершує твердженням, що «ця збірка Юри Станчука є дотепер у нас найліпшою і, здається, що ще много протече води, доки сучасникам якоюсь новою збіркою удасться догнати оповідання Юри Станчука» [2, с.60].

Пізніше Ф.Потушняк у праці «Література Закарпатської України після світової війни», написаної, на думку Д.Федаки, «...після повернення автора з полону напровесні 1945-го», і яка «є першим, остаточно не викінченим начерком задуманого автором огляду літературного розвою краю по закінченню Першої світової війни» [26, с.141],

стисло відзначав уже попередньо окреслені характеристики стилю Станинця: «роль грають конфлікти, що впливають з інтересів селян, обманство, любов, недоліки і п.» [16, с. 141].

В.Бирчак, у виданій 1937 р. праці «Літературні стремління Підкарпатської Русі», вказуючи на присутність у літературному процесі краю Ю.Станинця як автора оповідань із селянського життя, оцінив його літературні потенції стисло, але промовисто: «В оповіданнях Ю.Станинця видно впливи Ю.Стефаніка» [1, с.180].

1943 року на суд читачів з'являється друга книжка Ю.Станинця – повість «Юра Чорний», її теж видає Підкарпатське Общество Наук. У редакційній передмові зазначено, що поява з-під пера Станинця твору ширшого за обсягом закономірна, адже в першій збірці оповіданням «Червона йонатаночка» автор засвідчив свої творчі можливості у більшому жанрі, свідченням чому і є видана повість. У передмові Ю.Станинця зараховано до тих письменників, які уміють «живим словом змалювати свій край, описати характеристичні типи свого народу, покласти на папір дійсне життя людей з усіма змаганнями, радостями й болями, вказати на хиби і дорогу, і на вихід із них» [13, с. 3]. До заслуг письменника віднесено його вміння не лише все те описати, а й здатність цим жити і любити все те, про що пише [13, с. 3]. У передмові звернуто увагу на образ головного героя – Юри Яремчука, в якому автор втілив, з одного боку, «тип людини, яких повно всюди по наших селах», а з іншого – розкрив індивідуальний характер, що виокремлює його з-поміж інших, ставлячи супроти загалу. Порушена в повісті проблема, зазначено в публікації, є новою в тогочасній крайовій літературі, як і започаткування «Юрою Чорним» повістєвого жанру: «Якщо колись розцвіте наше повістєве письменство, то менше-більше від того томика будуть числитися початки його» [13, с. 4].

У рецензії на повість, уміщеної у «Літературній неділі» (1944, Ч.3), відзначено майстерність компонування діалогів, увагу автора до життєвих реалій, уміння створити образ героя – особистості з яскравими індивідуальними рисами.

Як бачимо, літературознавчий дискурс 30-40-х рр. ХХ ст. свідчить про загалом об'єктивну оцінку творчості Ю.Станинця, акцентування уваги на індивідуальній манері письма прозаїка, його творчому потенціалі.

Оскільки, як уже йшлося вище, за радянського режиму Ю.Станинець був відлучений від літератури, то впродовж кількох десятиліть цієї доби в оглядах літератури Закарпаття першої половини ХХ ст. прізвище письменника згадується вкрай рідко. У доповіді на науковій конференції з нагоди 20-річчя УЖДУ (1965 р.) літературознавець В.С.Поп називає митця лише в контексті (поряд з М.Томчанієм) як автора реалістичних оповідань «Віддавання» та «Дарунок Миколая», в

яких порушена тема бідкування тодішніх трударів [14, с. 25].

Новим етапом в осмисленні життєтворчості Юрія Станинця та, власне, й повернення його в культурно-мистецьке життя Закарпаття й України стало видання збірки творів «Юрій Станинець. Юра Чорний. Повість, оповідання» (1991) з передмовою І.Ребрика «Як дивитися на білу смерть пелюсток...» [17а]. Дослідник уперше подав систематизовану, осмислену інформацію, що склала стислий, як на вимоги обсягу передмови, літературний портрет письменника. Складовими композиції дослідження І.Ребрика є оприлюднення відомостей з біографії митця з її драматичними фактами відлучення від письменства та життєвого поневіряння. Цю інформацію доповнює висвітлення процесу творчого становлення та впливів на нього, огляд літературної творчості і її сприйняття критикою. Окреслено також естетичні засади письменника та їх художню реалізацію в конкретних творах.

Як передмова, так і видання збірки творів сприяли розблокуванню обмеженого суто індивідуальними і надзвичайно скромними потребами буттєвого простору письменника. Це сприяло виявленню до нього підвищеної уваги з боку літераторів, зокрема членів крайової письменницької організації – В.Вовчка, П.Скунця, Д.Кешелі, В.Попа та ін., спілкуванню з журналістами, освітянами, видавцями, що підтверджує ряд публікацій у періодиці краю (І.Густі [6], Г.Рекіта [21], В.Пагиря [12], О.Сливка [23], І.Ребрик [17], О.Гаврош [4] та ін.), і, як нагорода за довголітнє й покірне терпіння посланих долею випробувань, – здобуття заслуженого визнання члена Спілки письменників України.

У некролозі на смерть Ю.Станинця, вміщеному в газеті «Карпатська Україна 21 квітня 1994 року, Івана Ребрика названо відчайдушним письменником, який організував зустріч авторів публікації (П.Скунць) із прозаїком. Емоції й експресія висловленого автором дає зрозуміти, що під час цих відвідин він багато дізнався про Ю.Станинця й відкрив його для себе, і перш за все – людську велич у вирі житейської суєти: «Він стоїть вище над нами, продажними, на багато шаблів, і коли він не зрікся за стільки літ душевної свободи – вона наша» [30].

Діяльність І.Ребрика була поштовхом для спілкування з Ю.Станинцем і сучасного прозаїка та драматурга Д.Кешелі, який оприлюднив свої враження у статті «В його очах літали печальні ангели» (1992). Письменник наголошує на вже помічених раніше Ф.Потушняком стильових домінантах прозового письма Станинця, воно, у його баченні, «міцне, живе, мозолясте, як селянські долоні... душевне, проникливе, захоплююче, з печаттю якоїсь присмеркової таїни, як церковний спів у древньому верховинському краї» [7, с. 12]. Показовою для характеристики Станинця-митця й



людини видається нам і така зазначена автором публікації якість письменника, як блискуча обізнаність, незважаючи на комунікативну ізоляцію, з літературними новинками, його постійне спостереження за мистецьким життям. Д.Кешеля відзначив талант Станинця в жанрі великої прози: «...Я переконався остаточно, що той, хто обірвав літературну долю Юрія Станинця, по-варварськи зруйнував, сплюндрував величний духовний храм, який було заповідано не тільки нам, але й нащадкам» [7, с. 12].

Із 1995 року літературний портрет Юрія Станинця по праву займає належне йому місце у виданні І.Хланти «Літературне Закарпаття у XX столітті: Бібліографічний покажчик» [28]. У загальноукраїнському контексті розглядає Ю.Станинця разом із плеядою його сучасників-митців краю літературознавець О.Мишанич [10]. Бібліографічна довідка про письменника вміщена також у виданні «Енциклопедія Подкарпатської Русі» [15].

З нагоди дев'яносторіччя від дня народження письменника (1996) на шпальтах закарпатської періодики з'явилося ряд публікацій. Із ювілейних статей, широкий читацький загал відкриває для себе маловідоме ім'я талановитого майстра красного письменства, твори якого, за словами І.Хланти, «переступають у двадцять перший вік, бо їх пекуча й гірка правда навчає людей любити рідну землю, його культуру, мову» [27, с.6].

Поет Петро Мідянка в публікації «Сотворих суд і правду, не предаждь мене обидящим мя» [11, с. 12] оцінює майстра пера як «рафінованого естета в царині світової й української літератури», авторську індивідуальність вбачає в красі Станинцевого тексту, справедливо наголошує на необхідності вивчення ще «однієї грані його артистизму» – гомілетики.

Стислий огляд життєтворчості художника слова в його найбільш показових виявах подано в публікації «Духовні ораниці Юрія Станинця» (1999) Д.Федаки, редактора серії «Народна бібліотека», в якій збірка творів «Юра Чорний» (1991) вийшла першою. Автор акцентує на життєвому кредо митця – добротворчості, міркує про необхідність видання публіцистики, роману «Сусіди» та книги проповідей, раніше опублікованих у часописі «Благовісник» [25, с. 14]. Загальна оцінка Д.Федаки прозового набутку митця звучить суголосно з попередніми: «Юрієві Станинцю належить чільне місце в українській літературі краю й України. З його іменем українське словесне мистецтво Закарпаття утверджувалося як мистецтво сучасне, професійне, європейське, виходило на світові обшири» [25, с. 14].

П.Ходанич у передмові до антологічного видання «Закарпатське оповідання XX століття (2002)» [29а] у контексті аналізу української малої прози Закарпаття серед інших художників слова виокремлює Ю.Станинця як репрезентанта обнадійливих талантів літератури 20-40-х рр.

2006 року літературознавчий дискурс Станинцевого доробку розширився публікаціями Д.Кешелі [8], та П.Ходанича [29], вміщеними у виданні «Письменники Срібної Землі» (2006).

П.Ходанич у ґрунтовному огляді літературного процесу Закарпаття в зазначеному вище виданні відносить Ю.Станинця до другого покоління прозаїків краю, в ряді яких Федір Потушняк, Марко Бараболя (Іван Рознічук), Олександр Сливка, Андрій Ворон, Дмитро Попович, Петро Міговк, Федір Іванчов, у творчості яких проявилися новітні стильові шукання, характерні для європейської літератури. Їхнім внеском у розвій письменства було те, що своєю творчістю вони «розширили тематичні і стильові рамки закарпатської прози, ввели нових героїв, а в умовах мовної дискусії остаточно визначились як україномовні літератори» [29, с.7].

На думку П.Ходанича, Ю.Станинець серед своїх сучасників виокремився тим, що помітив і змалював нового героя – «інтелектуала, який переймається долею національної культури і мистецтва» [29, с.7].

Творчість Ю.Станинця оглянула в контексті літературного життя на Закарпатті літературознавець Л.Голомб. Вона наголосила на поетиці реалістичного письма автора із сатиричним та романтичним струменем у ньому, особливий увазі письменника до характерів цільних, «що втілюють правдолюбність, пошук справедливості» [5, с.265]. Науковець виокремила у творчості прозаїка роман «Сусіди», що визрів і вже був у рукописі на середину 30-х років та засвідчив продовження традиції реалістичної соціальної повісті й роману з народного життя І.Нечуя-Левицького та Панаса Мирного [5, с.267]. У дослідженні охарактеризовано ідейно-тематичний план твору, його головних персонажів. Серед новел виділено «Криваню», «У вагоні», «Подарунок», які найбільш яскраво вказують на продовження літературних традицій, є ідейно виразними та презентують світоглядні й естетичні засади митця.

Посутнім літературознавчим доробком у дослідженні життєтворчості Ю.Станинця є студія Н.Ребрик «Юрій Іванович Станинець: 100-річчя з дня народження прозаїка, депутата Союму Карпатської України (1906-1994)» [19.], «...Материк добірої Станинцевої прози...». Життя і творчість Юрія Станинця» [18]. Доповнений і розширений їх варіант уміщений як передмова до видання вибраних творів письменника «Червона йонатаночка» (2011) [20]. Поданий у дослідженнях Н.Ребрик життєпис митця містить багато цікавих і важливих фактів, які характеризують його і як багатогранну, духовно високу, стоїчну особистість, як звичайну людину. Аналіз базується на значній джерельній базі, знаннях і враженнях, отриманих від особистого спілкування з письменником, а тому несе і пізнавальний, і дидактичний заряд. Заслугує на

увагу літературознавчий огляд малої й великої прози, супроводжуваний літературним контекстом. Характеристика роману «Сусіди» в передмові дає уявлення про художню структуру, ідейно-тематичні параметри, образну картину твору, здобутки й прорахунки Станинця-романіста.

Проведений аналіз критичної рецепції життєтворчості Ю.Станинця свідчить про увагу фахівців до його письменницького доробку та високу оцінку його літературного таланту. Дослідницький дискурс чітко поділений на два періоди: перший – кінець 20-х – 40-і рр. ХХ ст. – період активної творчості Ю.Станинця і уваги критиків до поезики його творів, означеної як зразок реалістичного письма; другий – з початку 90-х рр. ХХ ст. – період повернення письменника і його літературного надбання в контекст красного письменства краю та національного духовного надбання, констатації його художнього таланту й знівченої радянським режимом долі, окреслення місця творчості і її зна-

чення в літературному процесі, огляду ідейно-тематичних обріїв прози. Щодо змісту й повноти осягнення творчої особистості Ю.Станинця у працях кінця ХХ-поч. ХХІ ст., зазначимо, що він дає ширше і глибше уявлення про нього як людину і як художника слова. Разом із цим напрошується аналогія з оцінкою О.Забужко літературознавчого дискурсу творчості В.Стуса: «У випадку Стуса, – твердить дослідниця, – сліпучий німб мучеництва рішуче заслонив поетичний текст. Аудиторію обходить уже не поезія як така, а сама особа поета» [22, с.13]. У певній мірі подібне спостерігаємо і в дослідницькому тексті життєдіяння Ю.Станинця другого періоду. Однак, вважаємо, що все, зроблене дослідниками, є добрим підґрунтям для подальшого вивчення життєпису прозаїка, різних аспектів його поетичної майстерності, своєрідності індивідуального стилю, психології творчості та інших проблем в осягненні художнього космосу Станинця-митця.

### Література

1. Бірчак В. Літературні стремління Підкарпатської Русі [Друге доп. вид.] / Д-р Володимир Бірчак. – Ужгород: Вид-во педагог. т-ва Підкарпатської Русі в Ужгороді, 1937. – 190 с.
2. В.Х. Пару слов до критики Ф.П. на збірничок оповідань Юри Станчука: «Подарунок» // Літературна неділя. Р. II, 1942. – Ч. 7. – С. 60.
3. Вокович І. Станчук Ю. Подарунок/ Вокович І. // Народна школа, 1942. – № 5. – С. 164-165.
4. Гаврош О. Дві долі: [Про Ю.Станинця та І.Колоса] / Олександр Гаврош // Ужгород. – 2001. – 15 вересня.
5. Голомб Л. Літературне життя 20-30-х років ХХ ст. на Закарпатті // Новаторські тенденції в українській літературі кінця ХІХ-перших десятиліть ХХ ст. / Лідія Голомб. – Ужгород: Гражда, 2008. – С. 236-291.
6. Густі І. «Ще одну осінь сад відспівав...» / Ірина Густі // Новини Закарпаття. – 1991. – 7 вересня.
7. Кешеля Д. В його очах літали ангели [Про Ю.Станинця] / Дмитро Кешеля// Новини Закарпаття. – 1997. – 18 січня.
8. Кешеля Д. Юрій Станинець // Письменники Срібної Землі. До 60-річчя Закарпатської організації Національної спілки письменників України / Дмитро Кешеля. – Ужгород: КП «Ужгородська міська друкарня», 2006. – С. 220-225.
9. Лелекач М. Передмова// Станинець Ю. Подарунок. – 1942.
10. Мишанич О. Оновлення літератури (Про літературний рух на Закарпатті 20-30-х років ХХ ст.) // На переломі. Літературознавчі статті й дослідження / Олекса Мишанич. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. – С.237-255.
11. Мідянка П. «Сотворих суд і правду, не предаждь мене обидящим мя» / Петро Мідянка // Срібна Земля-Фест. – 1996. – 12-18 вересня. – С.12.
12. Пагирия В. Юрій Станинець // Василь Пагирия. «Я світ зустрів під Бескидом». Сторінки історії / Василь Пагирия. – Ужгород: Карпати, 1993. – С.122-126.
13. Передмова / Станинець Ю. Юра Чорний. Повість / Юрій Станинець. – Унгар: Видання Подкарпатского Общества Наук, 1943. – С. 3-4.
14. Поп В. Становлення реалістичної прози на Закарпатті в 30-х рр. ХХ століття / В.С.Поп // Тези доповідей до конференції, присвяченій ХХ-річчю Ужгородського держуніверситету. Жовтень, 1965 р. Серія літературознавства. – Ужгород, 1965. – С.20-38.
15. Поп И. Энциклопедия Подкарпатской Руси (Карпато-русский Этнологический Издательский центр США / Ред. изд.-ва и укр. текста к.ф.н. В.Падяк / Иван Поп. – Ужгород, 2001. – С.352.
16. Потушняк Ф. Література Закарпатської України після світової війни // Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія. – Вип. 19 / Федір Потушняк. – Ужгород, 2008. – С.141-145.
17. Ребрик І. За законами честі: [Ю.Станинець]/ Іван Ребрик// Карпатська Україна. – 1994. – 24 лютого.

- 17а. Ребрик І. «Як дивитися на білу смерть пелюсток?...» / Ребрик Іван / Юрій Станинець. Юра Чорний. Повість. Оповідання / Упорядкув., вст. ст., прим., словн. І.М.Ребрика. – Ужгород: Карпати, 1991. – С. 5-11.
18. Ребрик Н. «...Материк добірної Станинцевої прози...». Життя і творчість Юрія Станинця // Наталія Ребрик. Люби своє: Апологія Чину. Літературознавчі статті / Наталія Ребрик. – Ужгород: Гражда.– С. 190-223.
19. Ребрик Н. Юрій Іванович Станинець: 100-річчя з дня народження прозаїка, депутата Сойму Карпатської України (1906-1994) / Наталія Ребрик // Календар краєзнавчих пам'ятних дат на 2006 рік. – Ужгород, 2005. – С. 252-263.
20. Ребрик Н. «...Платити мені маєте не сріблом-злотом, а такими почуттями до мене у ваших серцях при читанні цієї книжки, які я мав до вас, коли цю книжку писав...» [передм.] / Станинець Юрій. Червона йонатаночка: Вибрані твори / Наталія Ребрик. – Ужгород: Гражда, 2011. – С. 3-88.
21. Рекіта Г. Подорож до письменника Юрія Станинця / Ганна Рекіта //Новини Закарпаття. – 1992. – 5 грудня.
22. Самотождність письменника. До методології сучасного літературознавства. – К.: Українська книга, 1999.
23. Сливка О. «Забутих не згадують». До 86-річчя Юрія Станинця // Закарпатська правда / Олександр Сливка.–1992. – 24 листопада.
24. Ф.П. Юра Станчук. Подарунок. Народна бібліотека. – Ч.9. – С. 92. – Видання Подк. Общества Наук. Обложка от проф. Йосифа Бокшая // Літературна неділя. – Р.ІІ. –1942. – Ч. 6. – С.52.
25. Федака Д. Духовні ораниці Юрія Станинця / Дмитро Федака // Наш рідний край. – 1999. – Річн.1 (XVIII). – № 7. – С. 14.
26. Федака Д. Літературно-критична розвідка Ф.Потушняк // Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія. – Вип. 19 / Дмитро Федака. – Ужгород, 2008. – С.141.
27. Хланта І. Довершеність. До 90-річчя від дня народження Юрія Станинця / Іван Хланта // Новини Закарпаття. – 1996. – 10 вересня. – С. 6.
28. Хланта І. Юрій Станинець / Іван Хланта // Літературне Закарпаття у ХХ столітті: Бібліограф. покажч. – Ужгород: ВАТ «Вид-во Закарпаття», 1995. – С. 670-672.
29. Ходанич П. М. Широкий світ малої прози // Закарпатське оповідання ХХ століття. Антологія / Упорядк., передм., підгот. текстів, примітки та словник П.М.Ходанича / Петро Михайлович Ходанич. – Ужгород, ВАТ «Видавництво “Закарпаття”», 2002. – С. 3-16.
- 29а. Ходанич П. [Предмова] / Письменники Срібної Землі. До 60-річчя Закарпатської організації Національної спілки письменників України / Петро Ходанич. – Ужгород: КП «Ужгородська міська друкарня», 2006. – С. 5-63.
30. Юрій Станинець [некролог] // Карпатська Україна. – 1994. – 21 квітня.

**Валентина Барчан**  
**ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ ЮРИЯ СТАНИНЦА:**  
**ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЙ ДИСКУРС**

**Аннотация:** Ю.Станинец, писатель и греко-католический священник, в советское время изолирован от писательской среды, является яркой творческой личностью в кругу авторов украинской малой прозы Закарпаття 30-х-40-х гг. ХХ в. Усилиями исследователя И.Ребрика писатель и его творчество были реабилитированы. Издано сборник сочинений «Юра Чорний. Повість, оповідання» (1991), роман «Сусіди» (2006), книгу избранных произведений «Червона йонатаночка» (2011).

Личность писателя и его литературное творчество привлекали внимание исследователей. В 30-40-х гг. ХХ в. публикуемые произведения сопровождалось обзорными статьями в периодических изданиях того времени (Н.Лелекач, И.Вокович, В.Бирчак, Ф.Потушняк). С начала 90-х гг. предметом внимания исследователей является как биография, так и художественное творчество писателя, отдельные студии выполнены в жанре литературного портрета (И.Ребрик, И.Густы, Г.Рекита, В.Пагирия, А.Сливка, А.Гаврош и др.). Сжатый обзор жизнедеятельности мастера слова в его наиболее характерных проявлениях представлено в публикациях Д.Федаки, П.Ходанича, И.Хланта, Л.Голомб. Значительным литературоведческим достижением в изучении жизнедеятельности Ю.Станинца являются студии Н.Ребрик. Исследовательский дискурс четко разделен на два периода: первый – 30-40-е гг. ХХ в. – период активного творчества Ю.Станинца и внимания критиков к поэтике его произведений, представленных как образец реалистического творчества; второй – с начала 90-х гг. ХХ в. – период возвращения писателя и его литературного наследия в контекст изящной словесности края и национального духовного достояния, констатации его художественного таланта и искаченной советским режимом судьбы, определения места творчества и его значения в литературном процессе, обзора идейно-тематических горизонтов прозы.

**Ключевые слова:** Юрий Станинец, литературоведческий дискурс, малая проза, реалистический стиль, литературный процесс, поэтика.

*Valentyna Barchan*

**YURII STANYNETS'S LEGACY: LITERARY DISCOURSE**

**Annotation:** Y. Stanynets, writer and Greek and Catholic priest, who was excluded from writer's environment in the Soviet period, is the vivid creative personality among Ukrainian flash fiction authors of Transcarpathia in the 30s-40s of the XX century. With efforts of researcher I.Rebryk the artist and his artistic work were exonerated. The collected edition "Yura Chornyi. Novelet, story" (1991), the novel "Susidy" (2006), the book of selected works "Chervona yonatanochka" (2011) were off the press.

The figure of artist and his literary activity attracted attention of researchers. In the 30s-40s of the XX century published writings went with survey articles in periodical literature of that time (M.Lelekach, I.Vokovych, V.Byrchak, and F.Potushniak). Since the 90-s the subject of interest of researchers is both biography and artistic work of the writer, certain studio are executed in the genre of literary portrait (I.Rebryk, I.Husti, G.Rekita, V.Pahuria, O.Slyvka, O.Havrosh and others). The brief survey of life and creativity of the literary artist in its most characteristic manifestations is presented in publications of D.Fedaka, P.Khodanych, I.Khlanta, L.Holomb. N.Rebryk's studio is the substantial literary work in research of Y.Stanynets's creative life. The investigative discourse is clearly divided in two periods: the first one is 30s-40s of the XX century, the period of Y.Stanynets's active work and attention of critics to the poetics of his oeuvre, determined as a display of realistic writings; the second one – from the early 90-s of the XX century – the period of reappearance of the writer and his literary acquisition in the context of regional belles-lettres and national spiritual legacy, the affirmation of his artistic talent and destiny mutilated with Soviet regime, delimitation of legacy place and its significance in literary process, the review of the ideological and thematic horizons of prose.

**Key words:** Yurii Stanynets, literary discourse, flash fiction, realistic writings, literary process, poetics.

*Стаття надійшла до редакції 20.10.2016 р.*

© **Валентина Володимирівна Барчан** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури ДВНЗ «Ужгородський національний університет».

## DEJINY SLOVENSKEJ BELETRIE PO ROKU 1960 NA STRÁNKACH ČASOPISU VSESVIT

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.

Випуск 2(36) 2016

УДК 821.09(437.6) "1960/2015": 05 (477)

Беніковський М. Історія словацької белетристики після 1960 року на сторінках журналу «Всесвіт»; 18 стор.; бібліографічних джерел – 54, мова – словацька.

**Анотація.** У статті розглядаються та систематизуються близько 50 художніх перекладів із словацької мови на українську, що були опубліковані на сторінках українського журналу іноземної літератури «Всесвіт» у період із 1960 року по 2015 рік. Причина виникнення питання розгляду цих джерел полягає у наявності великої кількості естетично проблемних художніх текстів (понад 60%), які слід в українському перекладі розрізняти від естетично продуктивних художніх текстів. Протягом 55 років систематичної зацікавленості журналу словацькою літературою серед інших вирізняється період із 1971 року по 1974 рік, коли його очолював Д. Павличко, та період із 1983 року по 1988 рік, коли у виданні було опубліковано 11 естетично продуктивних художніх перекладів.

**Ключові слова:** словацька художня література після 1960 р., український художній переклад, журнал *Vsesvit*, літературна художня критика.

V období rokov 1958 až 2015 vyšlo 684 čísel časopisu *Vsesvit*. Počas uvedených 57 rokov bolo v časopise uverejnených 49 záznamových jednotiek venujúcich sa slovenskej beletrii. V prevažnej miere išlo o preklady prózy, na druhom mieste sú preklady poézie, recenzie a okrajovo je zastúpená dráma.

Rok 1960 predstavuje vo vývine najprestížnejšieho a najstaršieho ukrajinského časopisu *Vsesvit* (*Всесвіт*), venujúceho sa umeleckému prekladu, výrazný zlom. Po oficiálnom zákaze činnosti časopisu v roku 1934 sa po 23 rokoch obnovuje jeho vydávanie. V roku 1958 získava časopis pre svoj vývin kľúčovú podporu silnej generácie ukrajinských prekladateľov: Mykolu Lukaša, Jurija Smolyča a Pavla Zahrebelného. Nemalým vkladom pôsobila na časopis *Vsesvit* v tomto období aj podpora oficiálnych predstaviteľov ukrajinských spisovateľov pod vedením Maxima Rylského.

V slovenskej literatúre po roku 1960 začínajú aktívne pôsobiť nové umelecké tendencie výrazne ovplyvňujúce jej plastický vývin. Ide predovšetkým o generáciu mladých spisovateľov, ktorí dostávajú publikačný priestor v časopise *Mladá tvorba*. Z najvýraznejších osobností vynikli najmä prozaici: P. Vilikovský, R. Sloboda, J. Johanides a básnici J. Stacho, E. Feldek či J. Ondruš. Po roku 1960 vznikajú ďalej v slovenskej literatúre dve básnické zoskupenia výrazne formujúce slovenskú literatúru najmä v 80. a 90. rokoch 20. storočia: Konkretisti (senzualisti, trnavská skupina) a Osamelí bežci.

V rovnakom období vplýva na tvárnosť slovenskej literatúry nemalou mierou aj fakt uvoľňovania politického napätia v podobe Dubčekovej politiky „socializmu s ľudskou tvárou“<sup>1</sup>.

Viacero literárnych vedcov uvádza vo vývine slovenskej literatúry rok 1960 za prelomový. Ondrej Sliacky považuje, pars pro toto, rok 1960 za prelomový pre vývin detskej literatúry [41, s. 15n]. René Bilík uvažuje o viacerých príčinách vzniku uvedeného zlomového obdobia na základe interpretácie dobovej literárnej kritiky, kde: „explicitnú umeleckú intuíciu nadväzovania na kontinuitu dobovej literatúry s domácou literárnou tradíciou i s modernou svetovou tvorbou (...) potvrdzujú aj retrospektívne uvažovanie o slovenskej literatúre (...) a mladej literárnej kritike v rokoch 1960 -1961“ [3, s. 58]. Viliam Marčok zdôrazňuje zasa narastajúcu mieru vymáhania sa slovenského umenia z područia schematizmu prostredníctvom posilňovania individualizácie: „Po roku 1960 v prozaickej tvorbe, podobne ako v poézii a dráme, začali popri dominujúcom oficiálnom programe ‘vylepšovania socialistického realizmu’ čoraz väčšmi silnieť tendencie hľadania výpovede autentickjších a (...) alternatívnych individuálnych programov“ [22, s. 182].

### I. Kritiky

V časopise sa objavilo viacero recenzií reagujúcich na knižné vydania prekladov slovenskej beletrie do ukrajiničiny. V roku 1961 uverejnil časopis prvú recenziu prekladu slovenskej beletrie po názvom *Prvá lastovička* [54]. Autor článku, S. Volynskij, sa zameriava na vyzdvihnutie bezproblémového a prvoplánového hrdinstva 12-ročného chlapca Janka počas mučenia nemeckými vojakmi v čase druhej svetovej vojny. Uvedená poviedka pochádza zo zbierky Andreja Plávku *Hrdina Janko* (*Янко гепюї*) publikovanej o jeden rok skôr [33]. Recenzent

<sup>1</sup> Alexander Dubček (1921 – 1989) bol vedúcou politickou osobnosťou v Československej socialistickej republike, kde v rokoch 1968 – 1969 zastával funkciu prvého tajomníka

Ústredného výboru Komunistickej strany Československa. Jeho reformná politika „socializmu s ľudskou tvárou“ znamenala otvorenie hraníc so západným blokom a zrušenie cenzúry.

Volynskij však venuje minimálnu pozornosť estetickým kvalitám textu, a preto recenzii dominuje informatívnosť [54]. Paradoxom tiež je, že za umelecky plastickú tvorbu možno považovať skôr básnickú tvorbu Andreja Plávku, nie jeho prózu poznačenú estetikou socialistického realizmu.

O rok neskôr publikoval časopis *Vsesvit* recenziu ukrajinského prekladu románu Rudolfa Jašíka *Námestie svätej Alžbety* (*Площа святої Альжбети*) [15]. Dôkazom nevyrovnanosti literárnej kritiky v tomto období je fakt, že autorom recenzie je samotný prekladateľ románu Jurij Avdejev [1]. Recenzia je preto skôr reklamou na skoršie vydanie románu, pretože na viacerých miestach charakterizuje najmä sujet románu: „Čitateľ stráca dych, čaká na vývin tragickej, ale nesmrteľnej lásky Igora a Evy. Oni (Igor a Eva, pozn. M.B.) veria v lásku, víťazstvo pravdy, svetla a rozumu, v tomto je majstrovstvo mladého slovenského spisovateľa“ [1, s. 160].

V tom istom roku začínajú v časopise *Vsesvit* nepravidelne vychádzať recenzentské príspevky Hryhorija Kočura pod názvom *Vydané v Prešove* (*Видано в Пр'яшеві*). Pars pro toto uvediem prvú z recenzií upozorňujúcu na nedostatky v prvom preklade P. O. Hviezdoslava do ukrajinčiny od Andrija Patrusa-Karpatského. Kočur hodnotí negatívne predovšetkým prekladateľovo vynechávanie slov, tvorbu ťažko vysloviteľných spoluhláskových skupín a na kvalite ukrajinského prekladu nepridáva ani množstvo nespisovných slov, prevažne prevzatých zo zakarpatského dialektu. Päťstopový jamb je v preklade nahrádzaný nesprávne šesťstopovým (napríklad 10. riadok prvého sonetu a 4. riadok druhého sonetu), či dokonca štvorstopovým [17, s. 74].

Osobnosť H. Kočura zasiahla do dejín ukrajinskej literatúry súbežne aj v rovine umeleckého prekladu. V roku 1963 uverejňuje časopis *Vsesvit* na pokračovanie Kočurov časopisecký preklad tretej – umelecky najmenej presvedčivej – časti románovej trilógie Vladimíra Mináča *Zvony zvonja na deň* [27] vychádzajúcu len s päťročným oneskorením oproti slovenskému originálu [26]. O rok neskôr vychádza spomínaný Mináčov román v knižnej podobe, čo potvrdzuje úzke napojenie časopisu na vydavateľstvo *Dnipro* (*Дніпро*) [28]. Hennadij Konovalov sa vo svojej neobsiahlej kritike pripojenej k časopiseckému vydaniu Mináčovho románu pokúša čitateľovi priblížiť dej predchádzajúcich dvoch častí románovej trilógie *Generácia* [29]. Konovalov vyvracia argumenty slovenského literárneho vedca Pavla Števčeka o izolovanosti hlavnej postavy románu Janka Krapa presunutím hrdinu od centra revolučného diania do vzdialených Priehýb [45] poukázaním na využívanie vnútorného monológu, ktorý Krapa údajne dostatočne plasticky modeluje [19, s. 152]. Napriek tomu, že problematnosť nielen tretej, ale aj ostaných častí románovej trilógie *Generácia*, je zjavná aj dnešnej literárnej kritike,

Konovalovova recenzia má známky analyticko-kritického pohľadu na slovesné dielo, čo potvrdzuje istú samostatnosť redakčnej rady časopisu *Vsesvit* v danom období.

Obdobnú intenciu deskriptívnosti má aj, už z predchádzajúcich recenzií známa, forma recenzie v podobe prekladateľovho doslovu. H. Kočur v roku 1965 uhladí náznakov kritiky v tvrdeniach H. Konovalova [19] a nezabudne pritom vyzdvihnúť „majstrovstvo autora“ spočívajúce nielen v „originálnom prežívaní a čítaní hrdinov, ale aj v ich ideovom vývine postáv“ [18]. Tým sa diskusia ohľadom Mináčovho románu v časopise dogmaticky uzatvára, no svojim vkladom ponúka stále aktuálne zdroje inšpirácie literárnej kritiky.

Výnimočné miesto v kritickom pohľade časopisu na slovenskú literatúru predstavuje štúdia Romana Lubkivského z roku 1974 venujúca sa vzťahu slovenskej a ukrajinskej literatúry v poézii P. O. Hviezdoslava [21]. Autor článku využíva Hviezdoslavov preklad od Sávu Holovanivského (básne *Nehaňte ľud môj, Letorosty*) a Andrija Malyška (báseň *Sloboda*), ktoré sú nesporne kvalitnejšie ako prvotina už skôr spomenutého prekladu Hviezdoslavovej poézie od A. Patrusa-Karpatského [17].

## II. Esteticky problematické texty

Preklady schematických diel slovenskej literatúry do ukrajinčiny predstavujú v časopise *Vsesvit* obsiahlu skupinu. Ide predovšetkým o texty poplatné socialistickému realizmu s viacerými schematickými prívlastkami slovesného umenia: čierno-biele videnie sveta, prevaha pozitívnych postáv, optimistické ladenie umeleckých prostriedkov, priznačnosť témy (združstevňovanie, idolatria historicizmu, zobrazovanie vojny a víťazstva).

Prvú slovenskú báseň v časopise *Vsesvit* preložila Oleksa Juščenko. Ide o krátku schematickú poému *Decembrový večer* (*Грудневий вечір*) s drobným návratom ku lyrizmu od režimu poslušného spisovateľa Ctibora Štítnického [47].

V rovnakom roku vychádzajú štyri schematické básne Vojtecha Mihálíka s názvom *Október* (*Жовтень*), *Kto nás prekoná v boji* (*Хто переможе в змаганні*), *Kríza na Ruhre* (*Криза в Рурі*), *Ráno mladého štátu* (*Ранок молодій державі*) [23]. Preklad Jurija Petrova nedokáže zmeniť prvoplánovú intenciu básní.

Mozaiku povinných oslavných textov dopĺňa v roku 1960 báseň V. Mihálíka, názov ktorej hovorí sám za seba – *Revolúcia* [24]. Báseň preložil Ivan Hončarenko. V tom istom roku vyšla obdobná Mihálíkova báseň *Pieseň pre vlasť*, majúca znaky esteticky plochých básní – oslava myšlienok komunistickej revolúcie, viera vo víťazstvo pracujúcich v triednom boji a intencionálne zaťaženie lyrického subjektu ideálom proletára [25].

Vyššie spomenuté básne charakterizuje ilustratívnosť, čo podporuje aj úzky výber tém – oslava komunizmu a revolúcie. Preklady slovenských

spisovateľov uverejnených v časopise *Vsesvit* v rokoch 1960 – 1963 sú doplnením rozsiahlejších tematických okruhov vytvorených prekladmi z iných zahraničných literatúr; nemeckej, anglickej, maďarskej, poľskej; a neponúkajú veľký interpretačný a kritický priestor.

Uverejnenie redakčne upravených ukážok románu Vladimíra Mináča pod názvom *Zvony zvonja na deň* v roku 1963 v rozsahu takmer 200 strán predstavuje kvantitatívne najrozsiahlejší preklad slovenského textu v časopise *Vsesvit* vôbec [27]. Napriek tomu, že Mináč v texte románu uplatňuje viaceré autobiografické skúsenosti z pohnutých vojnových a povojnových rokov, problém ich umeleckého zobrazenia naráža na svoje limity. Ukazuje sa, že tematizácia skutočnosti v umeleckej literatúre sa musí riadiť rovnako zákonmi estetiky slovesného umenia, nielen faktami vychádzajúcimi zo zobrazovaného mimoliterárneho objektu.

Po viacročnej publikačnej prestávke spôsobenej pre vedenie východného bloku nepohodlnými politickými zmenami v Česko-slovensku v šesťdesiatych rokoch sa v roku 1977 objavuje znova preklad textu plne v intenciiach schematizmu, nateraz od Jána Beňa, ktorý vo vývine slovenskej literatúry predstavuje epigónsku líniu tvorby. Preklad Beňovej poviedky *Žatva* od Ivana Svarnykaja dáva zaznieť viacerým schematickým postupom socialistického realizmu. Najväčšou tragédiou hlavnej postavy je smútok nad neskorou žatvou, ktorá zmokla. Jednvrstvosť poviedky dokazuje samotné riešenie ústredného problému: „Kombajn môže ísť ďalej, nič mu nebráni v žatve“ [2, s. 143]. Svarnykov preklad tak vracia vývin slovenskej prózy o tridsať rokov späť.

V roku 1980 časopis uverejňuje, podľa nazerania redakcie, reprezentatívny výber zo slovenskej súčasnej novelistickej tvorby pod názvom *Slovenská novela* (*Словацька новела*). Napriek tmou, že pod preklad sa podpísal aj taký nesporne talentovaný prekladateľ ako bol Dmytro Andručiv<sup>2</sup>, výber umeleckých textov je ovplyvnený intenciou selekciou cenzúry.

Antológia z roku 1980 pomyslene nadväzuje na rovnomennú antológiu z roku 1972, ktorá však bola aj vďaka redakčnej práci Dmytra Pavlyčka o poznanie kvalitnejšia.

V antológii *Slovenská novela* (1980) vyšli preklady z noviel Jána Štiavnického (*Most*), Ruda Mórica (*Smrť tridsaťsedmičky*), Viery Švenkovej (*Lomikameň*), Petra Andruška (*Vysoko nad mestom*), Jozefa Puškáša (*Súvsťážnosti*) a Jána Bodeneka (*Prípad Petra Návala staršieho*) [37]. Výber hlavných hrdinov uvedených noviel je jednvrstvový a plochý,

pričom silný minoritný protagonistu stojí vždy proti majorite, ktorú si však svojím príkladom nakloní. Hlavnými protagonistami sú, napríklad, šofér nákladného auta, a teda predstaviteľ pracujúcej triedy; idealizovaný vojenský oddiel číslo 37.; maskulinne sa správajúca žena vyrovnávajúca sa s mužským kolektívom; spoločnosťou nepochopení mladíci Imrich a Valér.

Typológia priestoru prináša namiesto plastickej konštrukcie schému. Snaha po premene banálneho priestoru na vysoký vytvára skôr neželaný komický efekt: „Kotolňa – to je život budovy v zime“ [37, s. 12].

Zo šiestich preložených autorov uvedených v nazeranej antológii dosiahol výraznejší umelecký úspech v novelistike len Ján Bodenek. Z hľadiska vývinu slovenskej literatúry však treba povedať, že sociálna novela *Ivkova biela mať* [4] určená pre deti a mládež vyšla ešte v roku 1938 a jej autor nezaznamenal po jej vyjdení v rovine novelistiky ďalší výraznejší úspech.

Po roku 1980 sa v časopise *Vsesvit* nakumulujú viaceré spory produktívne texty. Mnohí slovenskí spisovatelia z antológie *Slovenská novela* z roku 1980 sa objavia v časopise *Vsesvit* aj po druhýkrát, no bez výraznejšieho umeleckého presahu.

Poviedka Ruda Mórica pod názvom *Jej víťazný úder* je prvou z próz, kedy sa ukrajinskému čitateľovi predstavuje už známy súčasný slovenský autor. Hlavná postava poviedky Lýdia Vranková musí zložiť skúšku na vysokej škole a zároveň nezradiť športové družstvo. V didaktickom rozprávaní v preklade Mykolu Strutynského narátor okrem hlavnej postavy idealizuje aj postavy vysokoškolského učiteľa a športového trénera [31]. Druhým autorom publikujúcim vo *Vsesvit-e* po druhýkrát je Viera Švenková, ktorej Oľha Lenyk preloží novelu *Štvorlístok pre šťastie* [48]. Tretím autorom známym ukrajinskému čitateľovi z antológie *Slovenská novela* z roku 1980 je Ján Štiavnický. Poviedku s pokusom o autobiografické nazeranie na vojnové udalosti pod názvom *Uvidieť vojnu* preložil J. Štiavnickému Dmytro Andručiv [46].

Schematická literatúra využívala pre svoje účely oslavy rôznych jubileí tak, aby ukázala dejinný vývoj ducha, ktorý smeruje k absolútnemu naplneniu v rovine ideálu komunizmu. Takouto príležitosťou bolo nesporne 40. výročie Slovenského národného povstania (SNP), téma ktorého bola v 50. a 60. rokoch 20. storočia v slovenskej literatúre obnovovaná mnohými literárnymi súťažami a cenami. Redakčná rada časopisu sa rozhodla uverejniť z množstva prozaických textov s tematikou SNP preklad románu Kláry Jarunkovej *Čierny slnovrat*, ktorý po menšom redakčnom krátení vyšiel celý, rozdelený v dvoch po sebe idúcich číslach [14]. Veľké množstvo priestorových reálií Jarunkovej románu súvisí s osobnosťou prekladateľa Ivana Doroščenka, ktorý bol priamy účastník bojov v období SNP pri

<sup>2</sup> Dmytro Andručiv preložil do ukrajínčiny napríklad rozsiahly historický román Margity Figuli *Babylon* z roku 1946 (Маргіта, Ф. Вавілон / Фігулі Маргіта. – Київ: Дніпро, 1985. – 688 с.).

Banskej Bystrici, kde sa odohráva aj dej románu. Viaceré reálie sú však v preklade uvedené nesprávne. Ako príklad možno uviesť nesprávne transkribované názvy obcí pri Banskej Bystrici: Элшака (Jelšava), Римська субота (Rimavská Sobota) [14, s. 141].

Predvojom k literárnej oslave 40. výročia SNP je vydanie prekladu Dymtra Andruchiva od slovenského najschematickejšieho prozaika Miloša Krna. Andruchiv preložil 112-strán dlhú časť z historického románu z obdobia druhej svetovej vojny pod názvom *Cnostný Metod (Доброчесний Мефодій)*. Plochosť románu dokazuje hlavná postava Metod Šubík konfrontovaný s ideálmi komunizmu, ktorým v podstate bez boja podlieha [20].

Skupinu esteticky neproduktívnych textov uzatvárajú dva prekladateľské počiny Iriny Puškar. V novej ekonomicko-politickej situácii sa prekladateľka rozhodla ísť cestou ponúkajúca diel takmer neznámych slovenských spisovateľov, na ktorých sa nevzťahuje autorský zákon<sup>3</sup> a neboli ešte do ukrajinčiny preložené. Či už sú to poviedky Jolany Cirbusovej [6] alebo Eleny Ivňakovej [10] ide vždy o texty zo 40. rokov 20. storočia, ktoré svojím úzkym estetickým zameraním neponúkajú väčšiu umeleckú perspektívu. Tak J. Cirbusová ako aj E. Ivňaková nepresiahli svojou tvorbou regionálny kontext slovenskej medzivojnovnej prózy.

### III. Umelecky plastické texty

V roku 1962 uverejňuje časopis reprezentatívnu antológiu slovenskej poézie pod názvom *Slovenský veniec (Вінок Словаччини)*. Uvedená antológia je rozdelená do dvoch čísiel časopisu. V prvej časti sú texty zo staršej slovenskej literatúry a z poézie obdobia klasicizmu a romantizmu [39]. Druhá, menej kvalitná časť, predstavuje umelecky obmedzené produktívnu tvorbu v tom čase súčasných slovenských básnikov [40].

Prvá časť antológie začína výberom slovenských ľudových piesní: *Ako pásol Janko tri voly, V háji zelenom, Kúpala sa Anča, Keď si ja zaspievam, A tá naša tura, Žalo dievča trávu*. Piesne preložili Pavlo Tyčyna a Jakiv Prilypko.

Poéziu Jána Kollára, najvýraznejšej osobnosti slovenského literárneho klasicizmu, sa podujal preložiť známy prekladateľ a podporovateľ slovenskej poézie Hryhorij Kočur. Výber si Kočur zvolil náročný, pretože *Predspev k skladbe Slávy dcéry* je napísaný v archaickej slovakizovanej češtine

zložitejším striedaním hexametra s pentametrom. V slovenskej poézii patrí skladba *Slávy dcéra* ku skutočným unikátom, pretože svojím jazykom náleží do dvoch literatúr – do slovenskej a do českej. Preklad Kollárovej básne *Volanie jari* od Borisa Tena nie je tak formálne náročný, no spĺňa náročnejšie kritériá umeleckého prekladu [39].

Ludovít Štúr sa presadil predovšetkým ako jazykovedec, politik a literárny kritik, avšak minimálne jedna báseň, *Rozžehnaní*, zohrala vo vývine slovenskej ľúbostnej lyriky svoju úlohu. Mykola Nahnybida okrem uvedenej básne od Štúra preložil aj menej známu báseň *Na vrchol* [39].

Nesporne najväčším prínosom prvej časti uvedenej antológie je uverejnenie prekladov romantického básnika Janka Kráľa. Kráľova báseň *Svadba* v preklade Maksyma Ryl'ského patrí k najlepšiemu z uvedenej antológie. Za Ryl'ského prekladom nijako nezaostáva báseň *Zverbovaný*, ktorú preložil Andrij Malýčko [39].

V prvej časti antológie sa nachádza tiež preklad prvého ľúbostného lyrika slovenskej poézie Andreja Sládkoviča. Z dôležitých básnikov boli preložené rovnako vďaka Maksymovi Ryl'skému Samo Chalupka (*Branko, Plač, Kozák*). Na stránky časopisu sa dostávajú aj básne *Ku mladi* a *Vojenské piesne* od Jána Bottu. Prekladateľovi Leonidovi Pervomajskému vyhovoval najmä baladická atmosféra veršov J. Bottu, ktorú dokázal pretaviť do prekladu priam majstrovsky [39].

Výber slovenských súčasných autorov, spolu s krátkymi medailónmi zabezpečoval v druhej časti antológie Leonid Prevomajskij, ktorý bol hlavným redaktorom antológie *Slovenský veniec*. Druhá, obsiahlejšia, časť prináša väčší nepomer v rozdelení kvality estetických síl. Dôvodom je menší odstup literárnej kritiky, spoločenská objednávka a cenzúra. Medzi esteticky problematické texty treba zaradiť preklady z poézie Jána Poničana, Fraňa Kráľa, Márie Rázusovej-Martákovovej, Jána Kostru, Pavla Horova, Vojtecha Mihálika, Milana Lajčiaka, Ctibora Štítnického a Milana Ferku [40].

Medzi texty zachytávajúce umelecký vývin slovenskej literatúry po kvalitatívnej osi patria výbery z poézie Milana Rúfusa, Viliama Turčányho, Štefana Žáryho a Vladimíra Reisela [40]. Z prekladateľov uvedených autorov vyniká minucióznou vernosťou originálu Dmytro Pavlyčko (básne Vladimíra Reisle *Manželka, Cesta do svetla*) a Hryhorij Kočur (báseň Milana Rúfusa *Básnik*) [40].

V roku 1970 sa pre slovenskú literatúru začína neľahké obdobie známe ako normalizácia. Autori mali na výber: (1) spolupracovať s režimom (2) vykonávať autocenzúru (3) stať sa disidentom (4) emigrovať. Väčšina tvorby autorov spolupracujúcich s režimom tvorí v tomto období esteticky problematické texty. Literatúra autorov píšucich formou autocenzúry zase naopak reprezentuje skupinu umelecky plastických textov. Dve posledné skupiny nie sú v časopise *Vsesvit* zastúpené.

<sup>3</sup>Takzvaný autorský zákon: Zákon č. 185/2015 Z. z. v § 32 stanovuje lehotu platnosti autorských práv na 70 rokov: „Majetkové práva trvajú od okamihu vytvorenia diela počas autorovho života a 70 rokov po jeho smrti. Pri spoluautorskom diele majetkové práva trvajú počas života posledného zo spoluautorov a 70 rokov po jeho smrti. Ak je audiovizuálne dielo vytvorené ako spoluautorské dielo, majetkové práva trvajú počas života poslednej osoby spomedzi režiséra, autora scenára, autora dialógov a autora hudby, ktorá bola vytvorená osobitne pre toto dielo a 70 rokov po jej smrti.“



Zameranie sa na vonkajšie okolnosti vzniku textu podnietili Oleksu Novycku k prekladu poémy L. Novomeského *Villa Tereza*. Úvodné slovo prekladateľky vysvetľuje na ôsmich stranách zrod Nomoveského básnickej skladby – veľvyslanec ZSSR v Československu hostí svojich priateľov-umelcov v predvečer osláv VOSR dňa 6. novembra v dvadsiatych rokoch 20. storočia v prestížnej budove pražskej Vily Terezy [32, s. 4 – 12]. Redakčná rada na čele s Dmytrom Pavlyčkom potrebovala na uverejnenie štyroch strán poézie L. Novomeského úvodnú publicistickú vložku, aby sa tak vyhla cenzorským zásahom [32, s. 101 – 105]. Napriek stručnosti výberu a redakčnému kráteniu Nomoveského textu je pozoruhodné, že práve takouto literatúrou sa začína zlatá vlna prekladov zo slovenskej literatúry v časopise *Vsesvit*.

V roku 1971 sa časopis vracia od súčasnej k slovenskej medzivojnovnej próze uverejnením prekladu poviedky od Margity Figuli pod názvom *Búrka v nás* [8]. Napriek tomu, že text vykazuje známky didaktickej lektúry [8, s. 32], je symbolika búrky a dospievania mladej Lucie plastický do tej miery, kým dokáže rozprávač udržať naráciu v rovine lyrizácie témy.

Výber piatich spisovateľov v prvej antológii slovenskej súčasnej novely pod názvom *Slovenská novela (Словацька новела)* z roku 1972 ponúka okrem starších autorov (V. Mináč, R. Jašík) mladú generáciu slovenských spisovateľov zoskupených okolo časopisu *Mladá tvorba* (1956 -1969) [36]. Viaceré postupy rozsiahlej epiky druhej polovice 70. rokov 20. storočia vyskúšali Vincent Šikula a Peter Jaroš už v novelistickej tvorbe uverejnenej aj v časopise *Vsesvit*.

Šikulova novela *Mandula* v preklade Dmytra Andruchiva a Jarošova novela *Ruže, kde sa pozrieš* v preklade Oľhy Lenik sú pomysleným mostom k románovej tvorbe uvedených autorov, ktorá zatiaľ čaká na preklad do ukrajinčiny [42]. Oľha Lenik mala k prekladu Jarošovho najdôležitejšieho románu s prvkami magického realizmu *Tisícročná včela* [11] snáď najbližšie, pretože jej systematický záujem o tvorbu P. Jaroša potvrdzuje aj uverejnenie prekladu druhého prozaického textu o rok neskôr, poviedky *Sutinky* [12]. Rovnaká prekladateľka sa zaslúžila aj o druhý preklad V. Šikulu, keď v roku 1984 uverejnil časopis *Vsesvit* jej preklad Šikulovej novely *Liesky* [43], spadajúcej u Šikulu do obdobia po napísaní rozsiahlej románovej trilógie s novátorským prístupom k rozprávačovi pod názvom *Majstri* [42].

V sedemdesiatych rokoch 20. storočia sa časopis *Vsesvit* venoval nielen prekladu slovenskej prózy, ale aj poézie a drámy. Jedinou dramatickou hrou uverejnenou v časopise *Vsesvit* je preklad existencialistickej tragédie Ivana Bukovčana *Kým kohút nezaspieva* [5]. Vďaka pôsobeniu Dmytra Pavlyčka (1971 – 1978) vo funkcii šéfredaktora časopisu bol vynájdený spôsob, akým sa dala obísť oficiálna cenzúra. Podľa Pavla Ščyrycu ide

predovšetkým o výborné organizačné schopnosti vtedajšieho šéfredaktora [44]. Vďaka tomu sa v danom období mohli preložiť aj spisovatelia nespĺňajúci všetky požiadavky angažovanej tvorby. V roku 1973 vychádza výber z poézie Andreja Plávku, ktorého zostavovateľom a prekladateľom v jednej osobe bol Roman Lubkivskij [34]. O rok neskôr vychádza pod redakčným vedením Petra Marusnyka reprezentatívny výber z tvorby Miroslava Válka, ktorý spĺňa aj dnešné nároky umeleckej estetiky [52]. Napokon sa v roku 1974 vďaka Sávovi Holovanivskému podarilo uverejniť nové preklady z poézie P. O. Hviezdoslava. V sprievode textu Roman Lubkivskij upozorňuje na vzťah medzi ukrajinskou a slovenskou literatúrou na prelome 19. a 20. storočia [9]. Z tvorby P.O. Hviezdoslava sú uverejnené dve básne: *Nehaňte ľud môj* a ukážka z cyklu *Letorosty*, ktoré preložili S. Holovanivskij a Andrij Malyško.

Osemdesiate roky sa v oblasti prekladu slovenskej literatúry spájajú opäť s menom Romana Lubkivského. Je badať snahu po udržaní umeleckej kvality prekladov publikovaných v sedemdesiatych rokoch pod redakčným vedením D. Pavlyčka. Vývinová vlna slovenskej literatúry tomto období najmä prostredníctvom prekladov poézie.

Najvýznamnejším počinom na poli prekladu súčasnej slovenskej poézie sa stáva vydanie antológie pod názvom *Молода поезія Словаччини (Mladá slovenská poézia)* [30]. V antológii boli publikovaní mladí básnici neznámi ukrajinskému publiku. Išlo o výber z poézie Mikuláša Kováča, Jána Šimonoviča, Štefana Stražaya, Jána Zambora v preklade R. Lubkivského.

V tom istom roku 1983 vychádza v časopise výber z poézie reprezentanta trnavskej skupiny a tiež režimom skúšaného básnika s blízkym vzťahom k ukrajinskej literatúre Ľubomíra Feldeka. Pod preklady 13 básní, ako napríklad: *Nedel'ná pesnička, Ako sa píše báseň, Zaklínanie, Dedinské ráno, Maliar mráz, Zima-zima-teplo, Oravské modlitby, Dvaja pri stole, Vladimír Kompánek spaľuje svoje figúrky*, či *Ranný dúšok ovzdušia* sa opäť podpísal R. Lubkivský.

Ku generácii trnavskej skupiny patrí aj spisovateľka Lýdia Vadkerti-Gavroníková, ktorej poézia zohrala kľúčovú úlohu pri modelovaní viacerých slovenských poetiek (Mila Haugová, Anna Ondrejková, Zlata Solivajsová). Viktor Teren sa pri preklade Vadkerti-Gavroníkovej orientoval najmä na básnickú zbierku *Stavanie domu*, ktorá tvorí aj základ pre výber z poézie vydaný v tom istom roku [52]. Uvedená zbierka v čase svojho vzniku zachytáva poetku v už doznievajúcej fáze senzualistickej poetiky a pôsobí napriek nesporným kvalitám textu regresívne [51].

Pre rok 1987 je typický návrt k poetike 60. rokov. Potvrdzuje to aj publikácia prekladu krátenej novely Jána Johanidesa s názvom *Slony v Mauthausene*. Halyna Syvačenko ako prekladateľka nezabúda upozorniť na slovensko-ukrajinský kontext

vzniku diela uvedeného samotným autorom v predslve k slovenskému vydaniu: „venované rodine J. K. Amschela, príbuzným matky zastrelených počas krvavého babieho leta 1941 v Kyjeve...“ [16].

Obdobie slovenskej literatúry vznikajúcej v totalitnom režime uzatvára antológia vedecko-fantastických poviedok v preklade Dmytra Andruchiva. Ide vôbec o prvý preklad z populárnej slovenskej literatúry v časopise. Andruchiv preložil poviedku Juraj Kuzla pod názvom *Pyšné biele labute* a Ján Lenča s názvom *Knižnica* [38].

Po zrušení cenzúry sa v novej spoločenskej situácii slovenská literatúra presadzuje ťažko. Napriek tomu sa v roku 1998 podarí Dmytrovi Pavlyčkovi

v úlohe prekladateľa uverejniť poézie Milana Rúfusa. Ide o výber mapujúci Rúfusovu básnickú tvorbu za posledných 40 rokov. Pavlyčko uverejňuje najznámejšie básne slovenského básnika: *Chlapec, Chlapec maľuje dúhu, Až dozrieme, Murári, Hľadanie rodiča, Mlčky, Modlitba z modlitbičiek, Básnik sa modlí za deti* a iné [35].

Po jedenástich rokoch uverejňuje prekladateľ Ivan Jackanin výber z poviedkovej tvorby súčasného slovenského spisovateľa Marek Vadasa debutujúceho po roku 1989 [49]. Obsahom výberu z Vadasovej tvorby je deväť krátkych poviedok pochádzajúcich z antológie, ktorú vydal I. Jackanin v roku 2008 [50].

### Література

1. Avdejev, J. Jašík Rudolf: Náместiesvätej Alžbety / Jurij Avdejev // *Vsesvit* – 1962. – № 2. – s. 160/
2. Beňo, J. Žatva / Ján Beňo // *Vsesvit* – 1977. – № 11. – s. 139 – 144.
3. Bílik, R. Duch na reťazi. Bratislava / René Bílik. – Bratislava : Kalligram, 2008. – 192 s.
4. Bodenek, J. Ivkova biela mať / Ján Bodenek – Martin: Matica slovenská, 1938. – 144 s.
5. Bukovčan, I. Kým kohút nezaspieva / Ivan Bukovačan // *Vsesvit* – 1976. – № 6.
6. Cirbusová, J. Žobrák / Jolana Cirbusová // *Vsesvit* – 2010. – № 3 – 4. – s. 180 – 188.
7. Doroščenko, I. Klára Jarunková: Čierny snovrat / Ivan Doroščenko // *Vsesvit* – 1962. – № 12. – s. 140 – 141.
8. Figuli, M. Búrka v nás / Margita Figuli // *Vsesvit* – 1971. – № 12. – s. 30 – 37.
9. Hviezdoslav, P. O. Výber z tvorby / Pavol Orságh Hviezdoslav // *Vsesvit* – 1974. – № 7.
10. Ivanková, E. Citróny, Menuet / Elena Ivanková // *Vsesvit* – 2011. – № 1 – 2.
11. Jaroš, P. Tisícročná včela. / Peter Jaroš. – Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1979. – 503 s.
12. Jaroš, P. Sutinky. Peter Jaroš // *Vsesvit* – 1973. – № 7. – s. 57 – 63.
13. Jarunková, K. Čierny snovrat. Klára Jarunková // *Vsesvit* – 1984. – № 11. – s. 3 – 67.
14. Jarunková, K. Čierny snovrat / Klára Jarunková // *Vsesvit* – 1984. – № 11., 12. – s. 3 – 67 (11.), s. 94 – 139 (12.).
15. Jašík, R. Náместie svätej Alžbety/ Rudolf Jašík. – Kyjev : Raďanskyj pysmennyk, 1961. – 320 s.
16. Johanides, J. Slony v Mauthausene / Ján Johanides // *Vsesvit* – 1987. – № 11. – s. 34 – 68.
17. Kočur, H. Vydané v Prešove / Hryhorij Kočur // *Vsesvit* – 1962. – № 7. – s. 72 – 74.
18. Kočur, H. Mináč, Vladimír: Дзвони звістують день / Hryhorij Kočur // *Vsesvit* – 1965. – № 4.
19. Konovalov, H. Majstrovstvo hlbkej všeobecnosti // *Vsesvit* – 1963. – № 1. – s. 150 – 152.
20. Krno, M. Cnostný Metod / Miloš Krno // *Vsesvit* – 1983. – № 12. – s. 18 – 130.
21. Ľubkivskij, R.: Hviezdoslavova zora / Roman Ľubkivskij // *Vsesvit* – 1974. – № 7.
22. Marčok, V. a kol. Dejiny slovenskej literatúry III / Viliam Marčok. – Bratislava : LIC, 2006. – 497 s.
23. Mihálik, V. Október, Kto nás premôže v boji, Kríza na Ruhre, Ráno mladého štátu / Vojtech Mihálik // *Vsesvit* – 1959. – № 17. – s. 2, 4, 10, 13.
24. Mihálik, V. Revolúcia / Vojtech Mihálik // *Vsesvit* – 1960. – № 10. – s. 32 – 34.
25. Mihálik, V. Pieseň pre vlasť / Vojtech Mihálik // *Vsesvit* – 1960. – № 1.
26. Mináč, V. Zvony zvonja na deň / Vladimír Mináč. – Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1958. – 325 s.
27. Mináč, V. Zvony zvonja na deň / Vladimír Mináč // *Vsesvit* – 1963. – № 6., 7., 8. – s. 63 – 129.
28. Mináč, V. Zvony zvonja na deň (Дзвони звістують день) / Vladimír Mináč Vladimír Mináč. – Kyjev : Dnipro, 1964. – 349 s.
29. Mináč, V. Generácia. / Vladimír Mináč. – Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1969. – 999 s.
30. Mladá slovenská poézia (Молода поезія Словаччини) // *Vsesvit* – 1983. – № 1.
31. Móric, R. Jej víťazný úder / Rudo Móric // *Vsesvit* – 1980. – № 6. – s. 66 – 74.
32. Novomeský, L. Villa Tereza / Ladislav Novomeský // *Vsesvit* – 1971. – № 11. – s. 4 – 12 a 101– 105.
33. Plávka, A. Janko hrdina / Andrej Plávka. – Kyjev : Raďanskyj pysmennyk, 1960. – 143 s.
34. Plávka, A. Výber z tvorby / Andrej Plávka // *Vsesvit* – 1973. – № 1. – s. 30 – 37.
35. Rúfus, M. Poézia / Milan Rúfus // *Vsesvit* – 1998. – № 9. – s. 131 – 137.
36. Slovenská novela (Словацька новела) // *Vsesvit* – 1972. – № 2. – s. 3 – 55.
37. Slovenská novela (Словацька новела) // *Vsesvit* – 1980. – № 1. – s. 7 – 71.
38. Slovenské vedecko-fantastické poviedky // *Vsesvit* – 1988. – № 1. – s. 186 – 192.
39. Slovenský veniec (Вінок Словаччини) // *Vsesvit* – 1962. – № 2.

40. Slovenský veniec (Вінок Словаччини) // Vsesvit – 1962. – № 11. – s. 97 – 113.
41. Sliacky, O. Dejiny slovenskej literatúry pre deti a mládež po roku 1960 / Ondrej Sliacky. – Bratislava : LIC, 2010. – 318 s.
42. Šikula, V. Dielo II / Vincent Šikula. – Bratislava : Tatran, 2007. – 579 s.
43. Šikula, V. Liesky (Цвіт лицини) / Vincet Šikula // Vsesvit – 1984. – № 1. – s. 29 – 67.
44. Ščугуєя, Р.О. "Всесвіт" Дмитра Павличка: засади редакторського успіху в умовах радянської цензури 1971–1978 років / Pavlo Stepanovych Ščугуєя // Інститут журналістики (<http://journalib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=1199>)
45. Števček, P. Problém Mináč / Pavol Števček // Slovenské pohľady – 1962. – № 4.
46. Štiavnický, J. Uvidieť vojnu / Ján Štiavnický // Vsesvit – 1985. – № 11.
47. Štítnický, C. Decembrový večer / Tibor Štítnický // Vsesvit – 1959. – № 1. – s. 22.
48. Švenková, V. Štvorlístok pre šľastie / Viera Švenková // Vsesvit – 1983. – № 4.
49. Vadas, M. Miniatúry / Marek Vadas // Vsesvit – 2009. – № 7 — 8. – s. 66 — 75
50. Vadas, M. Vidčajdušno hame žytija / Marek Vadas —Užhorod : Timpani, 2008. – 108 s.
51. Vadkerti-Gavroníková, L. Poézia / Lýdia Vadkerti-Gavroníková // Vsesvit – 1987. – № 5. – s. 25 – 29.
52. Vadkerti-Gavroníková, L. Najvažlyviše bažanňa / Lýdia Vadkerti-Gavroníková. – Kijev : Rad'anskyj pismennyk, 1987. – 29 s.
53. Válek, M. Výber z poézie / Miroslav Válek // Vsesvit – 1974. – № 7. – s. 52 – 62.
54. Volynskyj, S. Prvá lastovička / Stepan Volynskyj // Vsesvit – 1961. – № 7.

*Мартин Бениковский*

**ИСТОРИЯ СЛОВАЦКОЙ БЕЛЛЕТРИСТИКИ ПОСЛЕ 1960 ГОДА  
НА СТРАНИЦАХ ЖУРНАЛА «ВСЕСВИТ»**

**Аннотация.** В статье рассматриваются и систематизируются около 50 художественных переводов со словацкого языка на украинский, опубликованных на страницах украинского журнала иностранной литературы «Всесвіт» в период с 1960 года по 2015 год. Причина возникновения вопроса рассмотрения этих источников лежит в наличии большого количества эстетически проблемных художественных текстов (более 60%), которые нужно в украинском переводе отличать от эстетически продуктивных художественных текстов. В течение 55 лет систематической заинтересованностью журнала словацкой литературой среди других отличаются период с 1971 года по 1974 год, когда журнал возглавлял Д. Павличко, и период с 1983 года по 1988 год, когда в журнале были опубликованы 11 эстетически продуктивных художественных переводов.

**Ключевые слова:** словацкая художественная литература после 1960 года, украинский художественный перевод, журнал Всесвіт, литературная художественная критика.

*Martin Benikovski*

**HISTORY OF SLOVAK LITERATURE AFTER 1960  
FROM THE PAGES OF THE VSESVIT JOURNAL**

**Annotation.** In article about 50 literary translations from Slovak into Ukrainian are considered and systematized, which have been published on pages of the Ukrainian magazine of foreign literature "Vsesvit" during the period from 1960 to 2015. The cause of a question of consideration of these sources consists available a large number of esthetically problem art texts (more than 60%), which should be differentiated in the Ukrainian translation from esthetically productive art texts. Within 55 years of systematic interest of the magazine the Slovak literature from others distinguishes the period from 1971 to 1974 when it was headed by D. Pavlychko, and the period from 1983 to 1988 when 11 esthetically productive literary translations were published in the edition.

**Key words:** Slovak literature after 1960, Ukrainian fine translation, the magazine Vsesvit, literary art criticism.

*Стаття надійшла до редакції 26.10.2016 р.*

© *Беніковський Мартін* – старший викладач, лектор словацької мови та культури кафедри словацької філології ДВНЗ «Ужгородський національний університет».

Тетяна БИКОВА

## ГУЦУЛЬСЬКИЙ ТЕКСТ ЯК МАРКАНТНА СКЛАДОВА ПОЕЗІЇ СІЧОВОГО СТРІЛЕЦТВА

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.

Вип. 2 (36) 2016

УДК 821.161.2.09

Бикова Т. Гуцульський текст як маркантна складова поезії січового стрілецтва; 13 стор; бібліографічних джерел – 10, мова – українська.

**Анотація.** У статті доведено існування в українській літературі першої третини ХХ століття гуцульського тексту, що став маркантною особливістю поезії січового стрілецтва. Завдяки цим творам стрілецька поезія повноцінно сприймається як самобутнє духовне надбання українського народу.

Зроблено висновок, що найбільше гуцульські тексти виявили себе у жанрі пісні з її різноплановими варіаціями (героїчна, жартівлива, маршова, лірична, трагічна тощо), вони стали частиною мистецької біографії Батьківщини.

**Ключові слова:** гуцульський текст, стрілецька поезія, жанр пісні, січове стрілецтво, поезика.

**Актуальність і постановка проблеми.** В українській літературі першої третини ХХ ст. стрілецька тематика займає одне з провідних місць, становлячи собою повноцінне мистецьке явище, яке засвідчує появу і розвиток національно-патріотичного піднесення українців у боротьбі за власну свободу і державну незалежність України в часи Першої світової війни. За певних історичних обставин Гуцульщина стала не тільки місцем, де розгорталися події Першої світової війни, а ще задовго до її початку стала краєм відродження національно-патріотичного руху, який охопив Галичину, Буковину й Закарпаття у перші роки ХХ ст. Січовий рух на території Західної України, яка перебувала у складі Австро-Угорщини (зокрема Галицька Гуцульщина, частково Буковинська Гуцульщина) розвивався як цілісне і самодостатнє явище у взаємозв'язках із такими національними рухами інших слов'янських народів, зокрема поляків і чехів.

**Ступінь опрацювання теми.** Незважаючи на те, що чимало науковців долучилися до розкриття феномену поезії січового стрілецтва загалом (В. Витвицький, М. Ільницький, В. Качкан, Р. Кирчів, Ф. Колесса, О. Кузьменко, В. та Ф. Погребенники, В. Полек, Т. Салига та ін.), Гуцульщина як текст у стрілецькій поезії досі не була досліджена літературознавцями, хоча творів письменників, імена яких прямо чи опосередковано тісно пов'язані з Гуцульським краєм і УСС, більше ніж достатньо: твори В. Атаманюка, О. Бабія, В. Бобинського, Василя Вишиваного, Р. Купчинського, В. Лімниченка-Мельника, М. Матієва-Мельника, Михайла Островерхи, Г. Труха, Ю. Шкрумеляка та ін.

**Мета дослідження:** на прикладі аналізу поетичних творів письменників, імена яких прямо чи опосередковано тісно пов'язані із Гуцульським краєм і водночас із Українськими січовими стрільцями, довести існування в українській літературі першої третини ХХ століття гуцульського тексту, що став маркантною особливістю поезії січового стрілецтва.

**Основні положення наукового дослідження.** Тодішні західноукраїнські письменники, які працювали на території Галичини і Буковини, найчастіше ставали активними громадськими діячами, включалися у процес створення цих організацій, залучали до них молодь. Серед активних організаторів «січового» руху були Іван Боберський, Богдан Лепкий, Кирило Трильовський, Василь Нагірний, Сильвестр Яричевський, Ярослав Ярославенко. Зокрема, В. Нагірному належить авторство статуту українських «Соколів», який визначав основну мету їх діяльності у потягу до національної соборності, волі. І. Боберський широко популяризував цей рух на території Гуцульщини, а Я. Ярославенко (Вінцковський) став автором сокольського маршу «Боротись будемо, Соколи, всі ми за нашу святу Україну!» [7, с. 106].

Аналогічними молодіжними радикальними організаціями, які мали багато спільних рис із «Соколами», стали «Січі», які почали виникати й на Гуцульщині. Засновник перших січових товариств, коломийський адвокат К. Трильовський, активно сприяв їх діяльності. Маючи ще й письменницький хист (виступав під псевдонімом Клим Обух), створив першу пісню-марш «Гей там на горі Січ іде», яка завдяки своїй поетичній структурі, маршовому піднесеному ритмові, лаконічності щодо охоплення основної сутності січового руху стала популярною і відомою в декількох літературних і фольклорних варіантах. Принагідно варто згадати ще декілька відомих січових пісень Кліма Обуха, у тексті яких відчувається зв'язок із Гуцульщиною як краєм, де активно розгортався січовий рух із початку заснування першої «Січі» на Гуцульщині 1 січня 1903 р. у Жаб'ю [3, с. 131]. Серед найвідоміших варіантів перших січових пісень Кліма Обуха на особливу увагу заслуговує «Січ в Заваллю», в якій автор передав основний зміст діяльності «Січі»: «Хоч пала Січ Дніпрова / Й веселяться вороги, / То ми тепер над Черемшем / Кіш козацький завели» [6, с. 67]. Презентуючи себе як продовжувачів традиції Запорозької Січі, єдиним порядком для національного відроджен-

ня «січовики» вважали єднання навколо національних інтересів, велику роль при цьому К. Трильовський надавав радикальному рухові, який популяризувався за допомогою організації «Січей»: «Тож єднаймося, милі браття, / Заведім життя нове... / А що батькам не удалось, / Ми довершим залюбки, / Впаде ворог, коли грянуть / Радикали-козаки» [6, с. 68]. Орієнтуючись у власній діяльності більше на традиції Запорозької Січі, водночас «Січі» акумулювали напрацювання й чеських та польських «Соколів», що помітно із тексту пісні «Гей там на горі Січ іде» (поряд із характерними поняттями, які асоціюються із козаками – стяг малиновий, кошовий, орел степовий, осавул вживається термінологія і чеського сокілства – чотар, «позір май» тощо). Власне нас цікавить один із літературних варіантів цього «січового» гімну Кліма Обуха, який він переробив спеціально для «Січей» Гуцульщини – «Гей! Чорногора зраділа». Текст маршової пісні адаптований для «січової» гуцульської молоді, своїми мікрообразами й мотивами орієнтує не тільки на історичні реалії, пов'язані з козацькою вольницею, а слугує перехідним містком до образів-презентантів Гуцульщини – образів-гідронімів Черемоша, Прута, образу Довбуша, символічного гуцульського топірця, який має дати Довбуш «січовикам», щоб «не бити-рубати, / Гей! Та до купи скликати!» [2, с. 139].

Поетичні образи-концентри, які презентували національно-патріотичну позицію краю, допомагали формувати політично і духовно збагачену свідому людину, яка свою фізичну силу має спрямовувати не на бійку, а на потребу спільного добра громадян. Визначаючи таким чином загальнокультурні орієнтири, К. Трильовський намагався «позбутися закоренілого «антимілітаристичного комплексу», що напередодні Першої світової війни був зовсім не на користь національній справі українців» [9, с. 45].

Чимало українського письменства було залучено до справи розбудови «Січей». Творчість українських письменників спонукала західноукраїнську молодь активно вступати до «Січей», опановувати бойову справу, пропагувати національну культуру і розвій. Так, І. Франко, відреагував на появу «Січей» поезіями «Гей, Січ іде, красен мак цвіте», «Гімн селян-радикалів», «Не пора!», «Розвивайся ти, високий дубе!» та ін. Січова маршова пісня «Гей, Січ іде, красен мак цвіте» передає загальний патріотичний настрій українців, які охоче почали вступати до «Січей». Написана як січовий марш, ця пісня виявляє й власне ставлення письменника до організації «Січей» як до події, що змогла перевернути світогляд тодішнього галицького українства, засіяла у душі оптимізм і віру щодо здобуття власної державності. У порівнянні «товариство як мак процвітає» задіяно семантику традиційного українського національного символу маку, емблеми людської краси, незнищенності й

оберегу для вояків. Про належність до гуцульського тексту твору свідчить образ-символ топірців. Гуцульський топірець як відповідник величі опришківського руху, як елемент гуцульської національної «ноші», став незмінним атрибутом гуцулів-січовиків і просто верховинців. Марш І. Франка настільки глибоко запав у душі «січовиків», що вони його переспівували, вважали народною піснею, з ним ішли боронити українську державу.

Франкова поезія, суголосна основним ідейно-естетичним засадам «Січей», помітно сприяла національно-патріотичному вихованню українського селянина, закликала до єдності у здобутті власної державності. Цю позицію єднання українського народу як Західної, так і Східної України під одним жовто-блакитним прапором свободи, підтримували у «січових» піснях Д. Макогон («Як Січ наша повстала», «Січова пісня», «Гей молодь вкраїнська» тощо), Ю. Шкрумеляк (цикл «Гей, соколята!»), О. Шпитко («Січова пісня», «Марш січовиків»), С. Яричевський («Вставай, Україно», «Гімн», «Січ іде!») та ін.

Січові гуцульські тексти у жанрі пісні виховували у молоді почуття патріотизму, гордості за рідний край. Таким національно-патріотичним чуттям наповнена поезія Ю. Шкрумеляка із циклу «Гей, соколята!». Настрій поетичному циклу задає поезія «Гей, соколята!..», у якій джерело патріотичного виховання підрастаючого покоління вбачається у продовженні національних традицій. «Соколята» – це справжні патріоти української землі, вони «для народу той надії квіт, що як розвинеться, сили набереться, / Здобуде честь і славу на весь світ!» [10, с. 183]. А отже, на думку письменника, саме такі «гуцульські внуки славних прадідів» спроможні відродити звитягу рідного краю. Із поезій «Присяга», «Всі ми діти», «Станьмо, діти!», «Молитва української дитини», «Слово Української дитини», «Бог благословляє», «Дитяча присяга перед Шевченком», «Я дитина українська», «Де нам любо?», «Мала українка» постає образ дитини, малого патріота рідної землі, вихованого на гуцульських традиціях: «Український я юнак, / Лев і тризуб то мій знак. / Я сокіл, я бистрозор, / Жовто-синій мій прапор...» [10, с. 194]. Призначені для декламування молоддю на зібраннях «січових» товариств, із високим вмістом патетики, легкі для запам'ятовування, побудовані на прямих чи опосередкованих асоціаціях із рідним краєм, ці поезії створюють відповідний оптимістичний настрій слухачів. Така патетична національна поезія початку ХХ ст. стала однією із граней нашої традиції, становлячи собою «високий міф, котрий витворюємо самі й для себе; не надто зрозумілий чужинцям, однак добре зрозумілий нам; універсальний тотем, близькість до якого кидає у транс архаїчних переживань, у вир первісного спільного танку, покликаною об'єднати і навчи-

ти стати сміливо проти невідомості майбутнього» [5, с. 5].

Мотив служіння рідному народові визволення краю є об'єднавчим ферментом цих поезій. У таких творах образ «малої» батьківщини (Гуцульщини, Покуття, Галичини, Поділля тощо) підпорядкований масштабному узагальненню всієї України. Письменниками з коша УСС керувала ідея консолідації всіх українських земель «від Кубані аж до Сяну-річки» в боротьбі за волю. У деяких січових ліричних гуцульських текстах образ «Великої» Батьківщини, України логічно вибудовується з її крайових компонентів, «малих» вітчизн. У таких творах, як «Стріча малих побратимів» Ю. Шкрумеляка, підкреслюються національні особливості кожного українського краю. Якщо у поезії І. Франка «Розвивайся ти, високий дубе...» слово має персоніфікована Україна, що пояснює причини, за яких мають її «діти» об'єднуватися, то Ю. Шкрумеляк у вищезгаданому творі основну вагу в поясненні причин об'єднання надає голосу цих «дітей». Узагальнюючими в інсценізації є образи Діда-Всевида, представника старшого покоління, охоронця України, і Сокола, провісника нових змін, які мають відбутися на терені України. На поклик Діда збираються всі представники «малих» вітчизн України – Наддніпрянщини, Кубані, Галичини, Закарпаття, Поділля, Буковини, Волині, Холмщини, Полісся. Вони присягаються у вірності Україні в ім'я її консолідації навколо Києва: «Ми козацькі вірні внуки, / На дружбу даємо руки, / Щоб діждалися добра / Рідний братчик і сестра!» [10, с. 199]. Цікаво, що письменник у ремарках до характеристики кожного персонажа чітко розмежував національні ознаки трьох різних частин Гуцульщини – Галицької (хлопець з-над Прута – «вбігає в гуцульським строю»), Буковинської (дівчина з Буковини – «вбігає у гуцульській ноші») та Закарпатської (дівчина із Закарпаття – «вбігає в гуцульським строю»). Гуцульськість маркується також у репліках персонажів, якими автор розкриває їх соціальне становище, переживання за долю України тощо). Це дозволяє представити спільні і відмінні прикмети субетносу, а при інсценізації враховувати й зовнішню атрибутику. Поет-гуцул пріоритетною вбачав ідею консолідації українців у боротьбі за здобуття власної державності, визнавав провідну роль молоді генерации у змаганні за неї та об'єднанні нації довкола вільного Києва.

До стрілецьких ГТ належать твори, написані поетами-гуцулами, а також ті, де Гуцульщина виявляє себе у доробку негуцулів характерними образами-презентантами краю. Осібне місце займають лірика та ліро-епос, головні герої яких гуцули-стрільці беруть активну участь у національно-визвольних змаганнях 1914 – 1918 рр.

Серед спроб систематизації стрілецьких пісень відповідно до різних критеріїв (за письменниками, зображенням історичних реалій, датою написання тощо) привертає увагу класифікація,

зроблена О. Правдюком і вдосконалена О. Кузьменко. Відповідно до їх напрацювань тексти стрілецьких пісень літературного і фольклорного походження варто розглядати окремо, авторські ж стрілецькі пісні – за певними тематичними блоками. Така систематизація текстів характеризує, зокрема, фольклористичний підхід, де важливим чинником є не авторство, а ідейно-тематична домінанта фольклоризованого варіанту, вибраний художній образ, мотив у різнорідних за жанром пісенних творах. Під час літературознавчого аналізу можна також застосувати цю методику, адже за нею системно охоплюються всі основні мотиви поетичної творчості січового стрілецтва, а стрілецькі пісні, які становлять собою симбіоз декількох мотивів і настроїв, групуються за основним домінантним мотивом у відповідну тематичну категорію. Серед тематичних блоків стрілецьких пісень вирізняємо мотиви: присяга на вірність справі рідного краю, віра у перемогу та волю України; заклик у похід, до бою; стрілецька звитяга, відплата ворогам у бою; гіркота невдач, розчарування стрільців; прощання стрільця з родиною і коханою дівчиною; стрілецька могила, оплакування полеглих стрільців; стрілецьке кохання; стрілецький побут.

Гуцульські тексти стрілецької поезії може центрувати певний мотив іншого твору. Такою є стрілецька пісня «Журавлі» М. Матієва-Мельника, написана у час походів січових стрільців Галичиною. Будучи стрільцем УГА, М. Матієв-Мельник опрацював мотив прощання стрільця з родиною за інтертекстуальним посередництвом пісні братів Богдана і Левка Лепких «Журавлі». У критичні моменти війни ця пісня стала найбільш поширеною у літературних і фольклорних варіаціях, оскільки її текст, за висловом В. Погребенника, становив собою «високостетевий опосередкований фольклоризм, що синтезує музику, живопис і театральне навіювання» [4, с. 12]. Літературна переробка пісні Лепких гуцулом М. Матієвим-Мельником належить до найвідоміших її інтерпретацій. Із піснею Лепких поезію «Журавлі» М. Матієва-Мельника поєднують спільність мотивів, образу журавлів як символу туги та вимушеного прощання з батьківщиною. Поряд із письменницькими алюзіями відзначимо й творче доопрацювання мотиву М. Матієвим-Мельником. Якщо «Журавлі» Лепких стали гімном січового стрілецтва, то М. Матієв-Мельник долучив до основного мотиву туги і суму за рідним краєм зовсім інший – оптимістичний настрій: «Прощайте всі, хто вже без сил / Летіти з нами у вирій. / А ми спробуємо ще крил, / Підемо в хмари на пробій / І, хоч будемо мерти з болю, / На крилах принесемо волю!» [6, с. 246]. Таке збагачуюче прочитання набуло поширення у тих піснях, де йде мова про мету боротьби за Українську державу й утвердження ідеї національної волі.

Поезія «Брате, глянь на луг, на поле...» В. Лімниченка поглибила мотив прощання за по-

леглим стрільцем за рахунок символічної розмови між братськими могилами, в яких сплять померлі вояки-герої: «Грїб говорить: “В моїм лоні / Два стрільці лежать...” / Другий каже: “А у мені тихо спить козак!” / Третій знову: “В мені гуцул, / Бойко й подоляк!”» [6, с. 333]. Фольклорно-бароковий образ могили у поезії символізує народну пам'ять, яка береже у собі згадку про героїку полеглих у боях за визволення України січових стрільців, незалежно від їх походження.

Наближені до гуцульських текстів стрілецькі пісні Л. Лепкого «Коби скоріше з гір Карпатів», «Гей, видно село, широке село під горою», в яких письменник закликає стрільців у похід до визволення України. Центровані довкола образу «Великої» Батьківщини, вони топонімічно зафіксували місце, від якого ведуть свій похід січовий стрільці – це «широке» село під Карпатами (у радянський час якщо й можна було почути цю пісню, то зі сфальсифікованим епітетом «червоне» (село), що гіперболізувало комуністичні впливи у міжвоєнній Західній Україні. – Т.Б.). Локус «малої» вітчизни незримо супроводжує всіх героїв у боротьбі за визволення України: «Коби скоріше з гір Карпатів з'їхати в долину / І свобідно повитати славну Україну» [7, с. 121; 8].

Присяга на вірність справі рідного краю, віра у перемогу та волю України звучить у поезії М. Струмка «Потік». Ліричний герой твору – гуцул, який «родивсь на верхах, / серед гір і в снігах, / Сам пробив собі шлях у долину» [6, с. 307]. Художня автобіографія ліричного наратора алегорично передає пробудження його національної свідомості: «Я зимою ще спав, / Коли вихор зривав / Сніг з верхів і кидав в полонину» [6, с. 307]. Емблемою пробудження гуцульського краю зі сну є весна, котра «дихнула на всю Україну». Саме завдяки їй герой знаходить у собі снагу, а образ потоку, який несе свої води у долини України, символізує творчість поета-стрільця. «Мала» вітчизна, Гуцульщина, закарбована глибоко в серці героя, синекдохально презентована в топосах – Карпатах, полонині, гордих скелях, плесі води, смереках тощо. Ліричний герой мріє про пробудження всієї України, у цьому вбачає й основне призначення пісень, що постали на Гуцульщині. Рефрен-обрамлення: «Рив я груди Карпат, / І під громи гармат / Я пісні свої ніс на Вкраїну» [6, с. 308] створює узагальнений образ «Великої» Батьківщини, до якої прагне душа героя.

Близькою настроєвою тональністю перейнята й поезія «Надія» полковника УСС Василя Вишиваного (Вільгельма Лотрінгема). Нащадок роду Габсбургів, що став вояком і поетом, закоханим у Гуцульщину, виношував ідею державного оформлення етнічних українських земель у складі Австро-Угорської імперії. Із призначенням командиром австрійської «Групи архікнязя Вільгельма», до якої входив і легіон УСС, Вільгельм Габсбург став активним учасником діяльності УСС. Вважа-

ючи себе справжнім українцем, він активно переймався долею народу Карпат. Ліричний герой поезії «Надія» висловив свої щирі почуття закоханості у Гуцульський край, який змушений був залишити, вступивши у лави УСС. Мотив самотності підкреслюється поетом за рахунок вживання образів хмар, птахів, які символізують рух, повернення до рідної домівки, якою Василь Вишиваний вважає для себе Гуцульщину. Антитезою до мотиву самотності героя є мотив віри і надії героя на краще життя рідного краю: «І вірю, й надіюсь, що прийде хвилина, / Весь світ запалає вогнями – / І воля народів, щаслива година, / Братерство воскресне між нами» [6, с. 270]. Незважаючи на помітну тенденцію узагальнення образу рідного краю, у поезії Василя Вишиваного простежується текстуральний зв'язок із образом «малої» вітчизни, яким для нього стала Гуцульщина.

Сповнені гіркотою невдач і розчарування січових стрільців поезії «Засумуй, трембіто» Р. Купчинського та «Над Черемош» В. Атаманюка. Ці твори відображають моменти розпачу, який охопив січове стрілецтво в результаті декількох поразок і відступів Української Галицької Армії. Поезія Р. Купчинського, написана «по гарячих слідах», стала достатньо популярною у середовищі січового стрілецтва завдяки тому, що мала у собі глибинний фольклоризм, базований на засадах зовнішньої простоти народнописенної поетики, її багатозначних символів. Ставши стрілецькою піснею, вона об'єднала всіх українців у невимовній скорботі за втраченим цвітом звияжнього стрілецтва.

Трембіта, як традиційний гуцульський музичний інструмент, звук якого приносить у горах звістку про смерть, стала втіленням образу-символу української душі, яка сумує за загиблими стрільцями по всій Україні. Поет із глибокою скорботою в серці звертається до трембіти, щоб звістка про загибель «сорок тисяч цвіту» рознеслася по українському світу: «Засумуй, трембіто, / Та на всі Карпати, / Щоб не ждали сина з війни / Ні батько ні мати. / Засумуй, трембіто, Та на все Поділля, / Щоб не ждала дівчинонька / Хлопця навесілля» [7, с. 164]. Таким чином, традиційний образ-символ за рахунок своєї багатозначності набуває «нового» змісту, який розширює його попереднє значення, сформоване національною традицією. Завдяки внутрішньому мелосу, використанню традиційних народнопоетичних символів ця пісня стала відомою далеко за межами Гуцульщини.

В. Атаманюк показав гіркоту розчарувань, поразку стрілецького війська шляхом часово-просторового суміщення і накладання цього мотиву на провідний мотив туги за рідним краєм. Написана у 20-х роках, коли письменник жив далеко від рідної Гуцульщини (як член спілки «Західна Україна» на території УРСР. – Т.Б.), поезія-сум, поезія-ностальгія становить собою поєднання картин минулого життя із сучасним мінерним на-

строєм письменника, сповненим турботи про нещасливу долю рідної «малої» вітчизни. Крізь призму поетичного слова проходить образ «малої» вітчизни – Гуцульщини, за яким так тужить серце ліричного героя. Його настроєвість, суголосна почуттям автора, викликає думки-спогади про поразку січового стрілецтва, яке змушене повертатися додому, несучи на плечах неволю: «Наче з полону йдуть з торбинками / Солдати в вечірній час... / Понурі, змарнілі, обдерті, / Із серцем розбитим, німим край ребер...» [1, с. 80]. Символічним змістом наповнене порівняння власних думок ліричного героя із постатями стрільців, які зазнали поразки під час визвольних змагань. Цей художній засіб передає зневіру героя, зважаючи на власну неспроможність із-за великої відстані, віддати свої сили на користь рідному краю. Образ знесиленої війною Гуцульщини, що втратила можливість здобути волю, постає із рядків: «Деся сови квілять на ялиці, / І присмерки серед смerek; / Гуцульська країно! – Може, це сниться?! Кайдани вздовж і впоперек... / Невже б не зміг я вістрямі пісні / Викресать помсті і гнів?!» [1, с. 80]. Шляхом риторичного питання ліричний герой звертається до власної свідомості, самого себе, щоб знайти сили присвятити своє поетичне слово «малій» вітчизні, однак не знаходить сил, щоб здійснити ці наміри. Використовуючи рефрен «та... не долетить моя пісня... / Не донестись моїм словам», поет фіксує у своєму світі мінорну настроєвість і зневіру. Мотив туги за рідним краєм, перемишлений із мотивами розчарування у боротьбі, помітний у гуцульському тексті, був достатньо поширений у поетичному світі стрілецької поезії загалом, написаної після поразки національно-визвольних змагань січового стрілецтва. Він об'єктивно відображав настрої, які панували в середовищі тодішнього українського письменства.

Завдяки використанню численних фольклорних художньо-зображальних засобів, зокрема залученню витонченої народнопісенної символіки («ворон кричє», «жовкне, в'яне дуб високий»), персоніфікованих образів природи («ой нагнув я дуб високий понад став», «шумить та дібровонька», «заснула калина») та багатобарвних порівнянь («очі, як зорі серед ночі», «як квітки весну він її кохав», «слово болюче, як рана», «устонька, як рожі»), стрілецькі поети домагаються щирості й глибини у цих піснях.

#### **Висновки та перспективи подальшого дослідження.**

Таким чином, стрілецька поезія першої третини ХХ ст. як самобутнє духовне надбання українського народу відіграла головну роль у кристалізації національних почуттів, ідеалу соборності, самовизначення і державності України. Найбільше виявивши себе у жанрі пісні з її різноплановими варіаціями (героїчна, жартівлива, маршова, лірична, трагічна тощо), ці гуцульські тексти стали частиною мистецької біографії Батьківщини. Тексти пісень, написані О. Бабієм, В. Бобинським, Р. Купчинським, Вірою Лебедовою, Л. Лепким, М. Матієвим-Мельником, Ю. Шкрумеляком та ін., генетично та художньо споріднені з Гуцульським краєм та його мешканцями. Написані у добу національно-визвольних змагань, вони стали маркантним складником пісень УСС, охарактеризували дух часу, дали його своєрідну документалізацію. Гуцульщина як текст постає у цих творах шляхом зображення місця подій, походів, вживання конкретної топоніміки, імен, розкриття долі героїв-гуцулів, які з боями йшли Україною.

Гуцульський текст у стрілецькій поезії представлений не лише стрілецькими піснями, значну частину становлять ліро-епічні твори, які жанрово розширюють межі його спілкування з українською літературою першої третини ХХ ст.

#### **Література**

1. Атаманюк В. Хвилі життя. Поезії / Упоряд., післямова В. Курищук / Василь Атаманюк. – Косів: Писаний камінь, 1997. – 128 с.
2. Гей там на горі «Січ» іде!.. Пропам'ятна книга «Січей» / Зібрав й упоряд. П.К. Трильовський. – Вінніпег: Видав. Комітет пропам'ятної книги «Січей», 1965. – 432 с.
3. Луців Є.М. Бойове мистецтво гуцулів / Є.М. Луців. – Тернопіль: Мандрівець, 2014. – 232 с.
4. Погребенник В. Поезія Богдана Лепкого і український фольклор / В. Погребенник // Народна творчість та етнографія. – 1992. – № 5 – 6. – С. 10 – 15.
5. Семків Р. Призначення декламатора / Ростислав Семків // Український декламатор. Збірка віршів для української молоді / Упоряд. Н. і О. Зінкевичі; Передм. Р. Семкова. – К.: Смолоскип, 2006. – 400 с.
6. Стрілецька Голгофа: Спроба антології / Упоряд., авт. вступ. ст. і прим. Т.Ю. Салига; худож. оформл. І.П. Плєсканка. – Львів: Каменярь, 1992. – 399 с.
7. Стрілецькі пісні / Упоряд., запис, вступ. ст., комент. та додат. О.М. Кузьменко. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2005. – 640 с.
8. Сьпіваник Українських січових стрільців / Автор передм. І. Калинець. – Львів: Вид-ння Львів. Відділення Укр. Фонду культури, 1990. – 126 с. – Передрук. за вид.: Відень, 1918 р.



9. Трильовський К. З мого життя // Гей там на горі «Січ» іде!.. Пропам'ятна книга «Січей» / Зібрав й упоряд. П.К. Трильовський. – Вінніпег: Видав. Комітет пропам'ятної книги «Січей», 1965. – С. 45–46.
10. Шкрумеляк Ю. Огні з полонин. Повість, оповідання, поезії. До 100-річчя Юрія Шкрумеляка. Книга перша / Юра Шкрумеляк. – Коломия: Видавничо-поліграфічне товариство «Вік» – «Просвіта», 1995. – 208 с.

*Татьяна Быкова*

**ГУЦУЛЬСКИЙ ТЕКСТ КАК МАРКАНТНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ПОЭЗИИ СЕЧЕВЫХ СТРЕЛЬЦОВ**

**Аннотация.** В статье доказано существование в украинской литературе первой трети XX века гуцульского текста, который стал маркантной особенностью поэзии сечевых стрельцов. Благодаря этим произведениям стрелецкая поэзия полноценно воспринимается как самобытное духовное достояние украинского народа.

Сделан вывод, что больше всего гуцульские тексты проявили себя в жанре песни с ее разноплановыми вариациями (героическая, шутивая, маршевая, лирическая, трагическая и т.п.), они стали частью художественной биографии Родины.

**Ключевые слова:** гуцульский текст, стрелецкая поэзия, жанр песни, сечевые стрельцы, поэтика

*Tetiana Bykova*

**HUTSUL TEXT AS A NOTABLE PART OF POETRY OF RIFLEMEN**

**Summary.** The article proves the existence in Ukrainian literature in the first third of the twentieth century Hutsul text that became notable feature of poetry of riflemen. Thanks to these works the Rifle poetry is fully perceived as original spiritual property of the Ukrainian people.

It was concluded that most Hutsul texts found itself in the genre of songs from its diverse variations (heroic, humorous, marching, lyrical, tragic, etc.), they become part of the artistic biography of the homeland.

**Key words:** Hutsul text, Rifle poetry, a genre of song, riflemen, poetics

*Стаття надійшла до редакції 12.09.2016 р.*

© **Быкова Тетяна Валеріївна** – доктор філологічних наук, доцент, Національний педагогічний університет імені М.П. Драгоманова.

Валентина БІЛЯЦЬКА

## ГРОТЕСКНИЙ РОМАН У ВІРШАХ В. ГОНЧАРЕНКА: ПРОБЛЕМА ЖАНРОВОЇ СВОЄРІДНОСТІ

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.

Вип. 2 (36) 2016

УДК 821. 162. 2. – 13. 09

**Біляцька В.** Гротескний роман у віршах В. Гончаренка: проблема жанрової своєрідності; 13 стор.; бібліографічних джерел – 14; мова – українська.

**Анотація.** У статті вперше розглянуто роман Валерія Гончаренка «Парад химер в Кіровограді», який у жанровому підзаголовку визначено як гротескний роман у віршах. Акцентовано на жанровій своєрідності твору, проблемах, притаманих роману: формальних (обсяг, архітектоніка, зображально-виражальні засоби) та змістових (пафос, ідейна й проблемно-тематична спрямованість), рівні художньої майстерності, конструктивних рисах гротеску.

В основі сюжету роману у віршах мотив мандрівки національного героя козака-характерника Мамає вулицями й площами міста Кіровограда (Кропивницького), у якому порушуються масштабні негаразди суспільства за часів незалежності, тому й домінує викривально-сатиричний (нерідко доведений до сарказму) пафос у зображенні життєвих реалій сучасності, засуджується недалекоглядність і безпам'ятство нащадків.

**Ключові слова:** роман у віршах, гротеск, жанр, Мамай, сюжет, мотив.

Кінець ХХ початок ХХІ століть в українській літературі ознаменований експериментуванням письменників з жанрами, формою та стильовим оформленням романів, зокрема й романів у віршах. Художній дискурс про козака Мамає – мандрівника, воїна, мудреця, характерника в одній особі, започаткований химерним романом О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу, або ж Козак Мамай та чужа молодиця» (1958), продовжено в сучасному українському ліро-епосі: В. Бровченка «Як Мамай до Канади їздив» (роман у віршах, 1984), В. Гончаренка «Парад химер в Кіровограді» (гротескний роман у віршах, 2000) і Л. Горлача «Мамай» (історичний роман у віршах, 2010).

Твори В. Бровченка, В. Гончаренка й Л. Горлача – це романи у віршах, пов'язані з естетикою гротеску, сатири, бурлеску, іронії, головним героєм яких є козак Мамай, а підґрунтям сюжету – мотив подорожі. Кожен митець по-своєму моделює жанр, однак тексти відрізняються низкою формальних та змістових показників, рівнем художньої майстерності авторів.

Осмислення жанрової своєрідності, конструктивних рис гротеску в романі у віршах «Парад химер в Кіровограді» В. Гончаренка становить науковий інтерес, адже твір є зовсім недослідженим (як і інші романи у віршах про Мамає), про нього згадувалося в основному у виступах автора та публіцистичних замітках.

Авторське визначення «Параду химер в Кіровограді» – гротескний роман у віршах – є свідомою настановою на творення нової модифікації жанру, яка якнайглибше б розкрила ідейно-тематичне й проблемне навантаження. Жанрова модифікація, на думку Т. Бовсунівської, «найбільше залежить від світоглядних видозмін та підвидомих імпульсів письменника, які часто дуже важко ідентифікувати» [2, с. 11].

Спогади людей, яким випала можливість близько знати В. Гончаренка, неординарну, талановиту особистість, свідчать, що він був відвертим і вразливим. «Валерка був великою дитиною» [9], – згадує поет С. Колесников. На запитання, що дратувало письменника в сучасній українській дійсності, Б. Куманський критично відповів: «не любив биків-скоробагачків, бидло всяке, яке почало плодитися на початку дев'яностих. У нього й поезія на цю тему є – роман у віршах „Парад химер в Кіровограді”» [9]. Валерій Гончаренко написав твір про місто, з яким було тісно пов'язане його життя і творчість, п'ятдесят шість років із п'ятдесяти восьми він прожив у Кіровограді (Кропивницькому). Сигнальний примірник цього твору був виданий незадовго до раптової смерті письменника, книжки з друкарні він так і не встиг забрати.

В основі сюжету гротескного роману у віршах В. Гончаренка зображено дивовижну появу козака-характерника Мамає в українському місті Кіровограді, у якому, незважаючи на часи незалежності, панує задушлива атмосфера радянського минулого: «Мамай чвалав повільно містом / І дивувався і плювавсь, / І об сліди екскомуністів / На кожному розі спотикавсь» [6, с. 66].

Свого часу М. Бахтін писав, що в ХХ столітті відбувається «відродження» гротеску, хоча слово «відродження», на його думку, не зовсім прийнятне до деяких форм новітнього гротеску. Він виділяє дві його лінії: модерністську, пов'язану з традиціями романтичного гротеску, що розвивається «під впливом різних течій екзистенціалізму» і реалістичну, пов'язану «з традиціями гротескного реалізму і народної культури» [1, с. 339]. У «Параді химер в Кіровограді» переважає реалістичний гротеск, провідною особливістю якого є «зниження», тобто «переведення всього високого, духовного, ідеального, відхиленого в матері-

ально-тілесний план, у план землі і тіла в їх нерозривній єдності» [1, с. 312], при цьому великого значення надається сміху, який «знижує і матеріалізує» [1, с. 312].

У творі чітко виписаний маршрут подорожі персонажа: площа Кірова, пивбар, театральний сквер, готель «Турист», «подорож у минуле» (спода про Полтавську битву), «нічна мандрівка в парку імені Леніна» [6, с. 55], із вулиці Карла Маркса на вулицю Гоголя, площа Кірова – вимальовується своєрідне просторове коло, яке досить символічно починається й завершується в одному місці. Жанр і жанрові різновиди, за твердженням М. Бахтіна, визначаються хронотопом, у якому час – провідне начало. **Зміна романного масштабу є однією з «можливих форм жанрових трансформацій» [2, с. 21].** Із перших рядків роману В. Гончаренко окреслює місце й час початку низки химерних подій, які нагадують фантазмагоричні марення, переплетені з гротескно відтвореною реальністю:

В той час, коли від спеки мліли  
Дерева, трави, ружі білі,  
Вмивався потом вже стократ  
Кіровоградський спекулянт,  
І неймовірне літо наше  
Несло на крилах дощ і град,  
У вік двадцятий завітавши,  
Прибув Мамай в Кіровоград [6, с. 34].

У підзаголовку твору письменник виніс жанрову дефініцію – гротескний роман у віршах, задаючи певну спрямованість рецепції. Жанровий підзаголовок, крім вказівки на першоджерело, може давати інформацію про «характер внесених змін, напрямки творчих пошуків письменника-реципієнта» [11, с. 34]. У світовій літературі відомі такі гротескні прозові романи, як «Гаргантюа і Пантагрюель» Ф. Рабле, «Сімпліссімумс» Г. Гріммельсгаузена, «Мандри Гуллівера» Дж. Свіфта, «Життєва філософія kota Мурра» Е. Гофмана, «Майстер і Маргарита» М. Булгакова, «Острів пінгвінів» А. Франса, «Америка», «Процес», «Замок» Ф. Кафки, «Сновидний світ» Р. Арена, «Сто років самотності» Г. Маркеса тощо.

Як художній засіб гротеск «полягає у свідомому деформуванні, порушенні розмірів та форм предметів, перебільшенні (гіпербола) та применшенні (літота), шаржуванні, зображенні „світу навиворіт“, поєднанні несумісних ознак, різких контрастів» [10, с. 244]. Відтак, підзаголовок у романі у віршах В. Гончаренка є «показником свідомого вибору письменником оригінальної жанрової стратегії» [5, с. 285], актуалізує діалогічні зв'язки з жанровим каноном, акцентує експериментальність твору. Визначаючи свій роман гротескним, автор провокує гру з читачем та жанрові очікування, адже в українській літературі жанр роману у віршах, як правило, відносять до серйозної, а не сміхової літератури (за обсягом твір також близький до поеми).

Гротеск, на думку О. Ніколенко, виник на основі архаїчних міфів і в художній літературі з давніх часів був не просто витвором творчої фантазії, а відображав розуміння письменником світу в цілому. Дослідниця стверджує, що гротеск може вживатися в «різних значеннях: 1) *засіб* у художньому тексті („вкраплення” окремих гротескних образів, сюжетних ситуацій і т.д.); 2) *засіб організації тексту як цілого*» [12, с. 7]. Із виділених нею рівнів гротеску в структурі тексту для «Параду химер в Кіровограді» В. Гончаренка притаманні декілька: *художніх образів* – «поєднанні в одному художньому образі різномірних елементів, особливостей, ознак, функцій»; *сюжетно-композиційний* – «зрушення композиційних планів, різкі й неймовірні сюжетні повороти, немотивовані колізії, композиційний контраст і асиметрія, порушення сюжету шляхом вставок, відступів, відрізків, умовчувань»; *просторовий* – «звуження або розширення простору, вільне переміщення в ньому, неймовірні просторові утворення і деформації»; *жанровий* – «жанрова дифузія, подолання жанрових канонів, подолання й поєднання різних жанрових матриць, змішування жанрових ознак» [12, с. 7].

Архітектоніка «Параду химер в Кіровограді» В. Гончаренка включає десять глав і своєрідну післямову-звернення до читача. На початку кожної глави автор графічно виділяє курсивом лаконічний і оригінальний переказ її змісту з метою зацікавити читача, стимулювати роздуми над тим, про що буде йти мова далі. Ці «перекази» підкреслюють характерний гротескний стиль оповіді, завдяки нагромадженню влучних художніх засобів (епітети, метафори, семантична тавтологія), прийомів недомовленості, парадоксу, урізноманітнюють жанрово-стильову своєрідність твору. Наприклад, до третьої глави подано таке пояснення:

*Дране сито дів'яого настрою, Мамай і Марко Кропивницький на перехресті невеселих думок і вулиці Леніна. Козаку хочеться розвіятися у чужої молодіці наприкінці двадцятого століття* [6, с. 43].

У романі у віршах О. Гончаренка має місце так зване «вкраплення» – *видіння* – й постмодерні тенденції переосмислення сучасної дійсності, адже, як зауважує В. Пахаренко, «мертво-механічна казарменість тоталітарних суспільств чи розбалансованість посттоталітарних, давали (дають) постмодерністові усі підстави трактувати повсякденне реальне життя як театр абсурду, апокаліптичний карнавал» [13, с. 123]. Письменник використовує *видіння* як художній прийом, своєрідну форму умовності зображення оточуючої дійсності (варто згадати поему Т. Шевченка «Сон», у якій із сатиричним пафосом відтворено вражаючі реалії державно-кріпосного ладу). За висновками Т. Бовсунівської, *видіння* органічно вплітаються в сучасні романні форми, як включений жанр, який сприяє розширенню інтертекстуальних меж. У Середньовіччі «домінуючою формою *видіння* була

екстатична подорож душі в іншому світі» [3, с. 458]. Надалі форми урізноманітнюються: на місці сакрального «приходить насамперед екстаз любовний (ще політичний, а врешті комічний, сміховий, пародійний)» [3, с. 458].

У постмодерній мистецькій практиці гра має «гатунок карнавальності <...> деструктивна, скерована contra, на руйнування певних уявлень, настанов» [13, с. 122], є шляхом наближення до серйозного. Основою гри є іронія: письменник, розчарований моральним занепадом суспільства, починає сприймати його «як пошлий балаган, театр трагіфарсу», «навмисне задля виразності підкреслює, гротескує цю балаганність світу» [13, с. 123]. У «Параді химер в Кіровограді» В. Гончаренка гротеск визначає стилістику й вибір художніх засобів, сюжетні перипетії, своєрідність описів, портретів, ситуацій, у яких розкриваються характери персонажів, проблемно-тематичний рівень твору. Гротеск «не обмежується згущенням химерного або абсурдного дискурсів, вдається до деструктивних прийомів та творення нових несподіваних зв'язків, що не підлягають логічним поясненням» [10, с. 244]. Таким, наприклад, є поява легендарного характерника в пострадянському Кіровограді. Письменник відтворює опис зовнішності Мамає в народній традиції сприйняття, додаючи гротескні деталі:

З'явивсь козак перед очима,  
Зламавши круто дуги брів,  
І шароварами ряними  
Півплощі Кірова підмів.  
В його зубах диміла люлька,  
З якої дим повільно булькав [6, с. 34].

Дослідники акцентують, що в українській свідомості образ Мамає закарбувався в таких іпостасях:

- Мамає-характерник. Ворожа куля його не бере, хоча й не оминає;
- Мамає-воїн, але вкрай не агресивний: він захисник, а не зайда;
- Мамає-бабій і одночасно – монах, простодушний і мудрий чаклун;
- Мамає-лірник, «усевидючий Гомер, який розповідає засліпленим манкуртизмом малоросам героїчний міф про незнищенність українського духу і закликає до національної єдності» [4, с. 50 – 51]. У творі В. Гончаренка козаку вже тисяча літ минуло, він здібний до чаклунства, має серезку у вусі – неодмінний атрибут характерника. Його загадкова посмішка є знаменням чергової чудернацької вигівки, а всі дива у творі починаються після властивого жесту: «Крутнув свій вус, що чари множить» [6, с. 41].

У «Параді химер в Кіровограді» крізь призму критичного сприйняття головного героя подається стан суспільства, з яким Мамає знайомиться після появи на площі. Незвичність ракурсу зображення, як один із виявів гротеску («Із постаменту Кіров пальцем / На когось вказував. І хтось / Вер-

тівся перед об'єктивом» [6, с. 34 – 35]), створює комічний ефект і готує до рецепції наступної картини:

Стрибала мавпочка дражлива,  
Бо сунув їй цигарку в рот  
Якийсь підпилий ідіот.  
На тлі готелю «Україна»  
Брудна, неголена дитина  
У шортах вицвіло-рудих  
Втирала соплі з бороди.  
Напівдівчатка напівголі  
Смалили «Ватру». / «Гай-гай-гай,  
Чому їх тільки вчили в школі?» –  
Чухнув потилицю Мамає [6, с. 35].

Автор навмисне «збирає» на площі відповідний «контингент», щоб увиразнити негативні тенденції сучасного соціокультурного буття. Подібні картини постають, коли здивований Мамає відвідує пивбар на вулиці Шевченка (у підтексті прочитується невідповідність розміщення подібного закладу), у якому зустрічає не менш колоритних персонажів: ледацюга, «алкаш», повія, сталініст, жовторотий молодик і хазяйка бару. Козак, спостерігаючи потворні натуралістичні картини: «Пливли бридкі червоні пики / У тютюновому диму. / Під стіл блював алкаш із гиком, / Весь час погрожував комусь. / Нарешті ткнувся носом в лутку. / В бокал сякалась проститутка. / І, люто дивлячись на всіх, / В честь Сталіна пиячив псих» [6, с. 36], – порівнює середовище, у якому опинився, з пеклом, чим дуже ображає й викликає лайку одного з відвідувачів: «Ти шо, пахан, таке говориш? / Чого базариш, сто чортів?» [6, с. 36]. Щоб провчити нахабу, характерник крутить вус, і вмиє пивбаром «бісівське кодло розходилося» [6, с. 37]. Зображена гротескна ситуація «доводить умовність і невідповідність чуттєвого образу дійсності до майже повної нісенітності» [5, с. 73]:

Ці бісенята на столах  
Таке творили – просто жаж!  
Всі тхнули, ніби яйця тухлі,  
Малу нужду справляли в кухлі.  
Задерши хвостики цупкі,  
Вони дражнили пияків.  
Бісівське кодло розходилося:  
Вертілось, билось, метушилось,  
Гуло, пищало і ревло.  
Ну, словом, весело було [6, с. 36 – 37].

Реакція розлюченого натовпу тільки розпалює Мамає, і він «начакловує» замість пива в бокалах молоко, іронізуючи із позірної гонору й нерозвиненості представників соціального маргінесу. Козак робить висновок про примітивність запитів більшості суспільства, зосередженого виключно на задоволенні матеріальних потреб: «Забудькуваті вражі діти, / Яким би тільки в пельку лити, / Та добре черево напхатъ. / А на все інше наплювать!» [6, с. 40]. Нашадки відверто нехтують духовністю, тому й виростають з українців «холоу», які не вивчають історії, пісень і звичаїв свого

народу: «Виховують, як воду в ступі, / Товчуть з дитинства, тож маля / Белькоче мамі про рок-групи, / Але не знає Мамає» [6, с. 40].

Тема віковичного холуйства в романі є наскрізною, а саме слово декілька разів згадується в тексті як характеристика певних представників нації. За тлумачним словником, холуй – це «1. *заст., зневажл.* Лакей, слуга. <...> 2. *перен., розм.* Той, хто запопадливо прислужується кому-небудь, плазує перед кимсь» [14, с. 123]. Сумним прикладом сучасного покоління молоді є Рудольф (Рудь) Бидленко (прізвище та ім'я персонажа дають йому промовисту характеристику), який виявляє ініціативу познайомитися зі своїм прашуром із корисливих міркувань. Він хоче, щоб Мамай для свого нащадка (на думку Бидленка, прізвище на *-ко* – це вже привід вважати себе козаком), перетворив старий радянський запорожець на новенький мерседес: «Мені б такого „вороного”, / І більш не хочу я нічого!» [6, с. 41]. Мамай навмисне виконує його бажання дослівно – перетворює машину на баского коня. У ту ж мить прихильність та улесливе ставлення Рудольфа до Мамає зникають: «Верни машину, аферисте!» [6, с. 42].

Незважаючи на те, що всі події відбуваються в місті, з яким пов'язані творчі й життєві долі видатних українців: драматургів М. Кропивницького й І. Карпенка-Карого, прозаїків В. Винниченка і Ю. Яновського, музиканта Г. Нейгауза й композитора Ю. Мейтуса, художника-авангардиста О. Осмьоркіна та багатьох інших, – головний герой твору В. Гончаренка потрапив у цілком чужорідне для себе середовище. Для кіровоградців Мамай – екстрасенс, маг, гіпнотизер, а, іншими словами, брехун і волоцюга, харцизяка й пройдисвіт:

Знічев'я він химерить всує:  
 П'яниць і шлюх гіпнотизує,  
 З чортами водиться, бо сам  
 Найближчий родич тим чортам.  
 Дивак з помий горілку точить,  
 Фонтан змінив на пивограй  
 І людям голову морочить,  
 Що ніби він якийсь Мамай [6, с. 39].

Від учинених ним див «Кіровоград розпух від пліток» [6, с. 39], а «брехня, немов закваска, / Заграла в головах дурних» [6, с. 40], через що Мамай сильно обурився, усі чутки про себе «скептично слухав / Сердито довгий вус крутив, / Кипів: „Нащадки слабодухі, / Куди вже вам до справжніх див!”» [6, с. 40].

Немудрі сучасники байдужі до національного минулого, уособленням якого є Мамай. Відчуваючи самотність під час мандрівки Кіровоградом («Мамай смоктав коротку люльку. / Було на серці в нього мулько» [6, с. 43]), козак намагається оживити історію в персоналіях і завертає в театральний сквер до пам'ятника Марку Кропивницькому, з ім'ям якого пов'язане створення першого в Україні професійного театру, але, крім тварин (собака, кіт), гранітним бюстом драматурга ніхто не

цікавиться. Мамай оживляє пам'ятник митця, який «не в душі явно» [6, с. 44], і вони ведуть між собою діалог. Козак здогадується, що Кропивницький обурений сучасним виглядом театру, адже на фасаді сучасний варвар «Своїм безглуздя розписавсь» [6, с. 44]. Нищівної саркастичної оцінки драматурга заслуговує й «реставрація» будівлі радянськими «майстрами» відповідно до запитів комуністичної доби: «<...> коли свиняче рило / В квітник посунеться, / Кругом / Запахне й ружа кізком» [6, с. 46].

Діалог Кропивницького й Мамає побудовано на зіставленні різнорідних планів зображення: гнів митця через те, що сучасні варвари все старе піддають небуттю, протиставляється в наступних рядках антитетичній і виразно гротескній картині:

Мовчала клумба піннобіла,  
 По Леніна собака бігла,  
 І спантеличений украй,  
 Чухнув потилицю Мамай [6, с. 45].

На прохання драматурга, Мамай повертає його в минуле, а сам іде «розвіятися у чужої молодіці наприкінці двадцятого століття» [6, с. 43]. В. Гончаренко «осучаснює» народну традицію відтворення мотиву любовних стосунків Мамає з жінкою. Оскільки в романі все підпорядковано викриттю знецінення морально-етичних ідеалів на ґрунті пострадянських настроїв в українському суспільстві, то чужа молодия постає в образі розпусної місцевої повії Катрін, яка «корчить із себе секс-бомбу» [6, с. 46]. Вона зовсім не та грайлива й злегка лукава любка, у якої Мамає хотілося «спочити душею» [6, с. 47], а нестямна бестія. Козак згадав, як йому довелося знати її тезку – Катерину Другу – набагато розпуснішу і страшнішу у своїх витівках:

Роздягну, простоволосу  
 На царськй ложі пуховім  
 Її стискав Грицько Нечоса,  
 Князьок Потьомкін, дідько з ним!  
 Тобі в цариці ще повчиться  
 Розпусти справжньої, Катрін.  
 Вона, немов стара левиця,  
 Творила з кожним блудний гріх.  
 Бувало, у монаршім ліжку  
 Перекидалася на кішку  
 І полюбовника стократ  
 Тоді лизала аж до п'ят [6, с. 49].

«Недалека» і явно не обізнана з історією Катрін зажадала від характерника повторити полюбовні «подвиги» цариці, що викликало в Мамає різко негативну реакцію й сумний висновок: «Людські убожества і тайни / Плека історія сама» [6, с. 50].

У «Параді химер в Кіровограді» домінує викривальний сатиричний (нерідко доведений до сарказму) пафос у зображенні життєвих реалій сучасності, зокрема у перших чотирьох главах. Але «форми гротеску в літературі різні: від сатиричних до трагічних» [5, с. 75]. П'ята глава прий-

нята трагічним пафосом, оскільки, мандруючи містом, головний герой зупинився на кріпосних валах – мовчазних свідках страшної Полтавської битви й поразки гетьмана Мазепи зі шведами перед військом Петра І. Вишуканою метафорою («пам'ять спогадом стріля» [6, с. 50]) означено ретроспективне заглиблення в минуле рідного краю: «Мамай на мить заплющив очі, / І спогади, мов поторочі, / Тягли назад в Полтавський бій» [6, с. 50]. Він згадує 1709 рік: «Жахливими картинами кадрується кривавий бенкет нелюда Петра Першого» [6, с. 51]. Автор використовує оксюморон, щоб підкреслити нелюдські злочиння московського царя: «<...> братський кат / Стріляв, колов і вішав» [6, с. 51]. За своєю жорстокістю він порівнюється зі звіром: «<...> Гад / Тисячоголавий із Росії / Малят і ньюк пожирив» [6, с. 51]; «Цей дикий цар, цей звір двоногий / Таке творив, що Бог здригнувся, / Що листям чорним з горя ясен / Осипавсь в марево п'янке» [6, с. 52]. Гротескний опис зовнішності Петра Першого водночас виявляє його нестримні деспотичні й садистські риси характеру, неконтрольовані напади агресії (В. Гончаренко, не порушуючи закони художнього зображення, історично правдиво показав особу царя):

Він божеволів і охоче  
Бажав хохлам стонадцять бід.  
І лізли злі булькаті очі,  
Мов цибулини, із орбіт [6, с. 52].

Зовнішній портрет доповнюється внутрішнім, психологічним: «Він тишивсь мукою людською», «У кожнім жесті, кожнім слові / Вчувався деспота мотив» [6, с. 53]. У найстрашніших подробицях відтворено вияви люті й помсти українцям: «Мороз по спині йшов, коли / Хребти і ребра запорожцям / Ламали навчені кати» [6, с. 53].

В. Гончаренко проводить інтертекстуальні паралелі зі «Словом о полку Ігоревім», в основі сюжету якого – невдалий похід руських князів на половців. Це виявляється в стилізації під давньоруську літературну пам'ятку в рядках: «Черлений червень у Полтаві / У герці обірвав свій лет. / ...Скінчивсь урешті бій кривавий / І розпочавсь жахний бенкет» [6, с. 50]. Така згадка про трагічні уроки історії посилює драматизм оповіді в романі. «Я всіх царів російських бачив. / Бездарна і нікчемна рать / Якщо Петро – монарх найкращий, / То ж що про інших вже казать?» [6, с. 54], – з гіркою іронією Мамай. Про російських очільників комунізму, які успадкували владу монархів, не змінивши її суті та основ, ідеться в наступних розділах «Параду химер в Кіровограді».

У рядках: «Незрушний Ленін з постаменту / Дививсь мрійливо на смітник» [6, с. 55] – прийом парадоксу, крім зниженого (сатиричного) зображення вождя світового пролетаріату, творить символічний підтекст-характеристику теперішньої дійсності. Мамай оживляє пам'ятник, після чого відбувається «колючий діалог з Іллі-

чем» [6, с. 55]. Влучним штрихом письменник наділяє літературного персонажа рисами реальної людини: Ленін «незграбно <...> із постаменту зліз. / Рукою / Поправив кепочку просту» [6, с. 56]. Мамай не втрачає нагоди поіронізувати над ним: «<...> на посту / Величних днів соціалізму, / Мабуть, втомився ти стоять» [6, с. 56], – а також висловити справедливий докір за те, що своїми гаслами «<...> свічу / Людського розуму і честі / Задув на сім десятків літ» [6, с. 56]. Утім «вождь лукавомудрий» [6, с. 56] не бере на себе відповідальність за злочини своїх ідеологічних наступників, а навпаки, картає їх, що «не поспішали, в бога мати, / Усіх попів перестріляти, / І храми в тюрми обладнати!» [6, с. 57]. Мова очільника комунізму, «пересипана» лайливими словами й вульгаризмами, є виявом його безкультур'я й невігластва, неприпустимих для державного діяча, протиставляється ідеалу, виплеканому у свідомості громадян колишнього СРСР, на чому акцентує автор:

І скромний, добрий, наймудріший  
Ілліч соратникам-вождям  
Таких епітетів навішав,  
Мов ними голови відтяв  
Дегенератам, демагогам,  
Кретинам, свиням, пиякам,  
Які і так вмудрились довго  
Тримати владу у руках [6, с. 57].

Відповідна бурхлива реакція характерника на ці слова: «Мамай дививсь отетеріло / У Ленінські очиці злі» [6, с. 57], – і справедливий висновок: «Які ж усі ви підлі духом» [6, с. 58]. Головний герой зіштовхує Леніна віч-на-віч з його ж «бридотним товариством» і влаштовує біля постаменту справжній «парад химер», який склала «вовча зграя комуністичних лідерів» [6, с. 58].

В. Гончаренко виявив неабияку художню майстерність у творенні галереї портретів радянських вождів, які вражають реципієнта виразністю й упізнаваністю завдяки низці подробиць-характеристик, закарбованих в історії і в пам'яті суспільства. Письменник жодного з них не оминув увагою й критичним коментарем із саркастичною оцінкою: «Сталевим зором грізно блискав, / З презирством дивлячись на всіх, / Залізний виконроб Держинський. / А поруч, ніби песик, біг / Миршавий Ягода. / Калінін / Трусив борідкою весь час. / І в ледве чутнім бурмотінні / То кляв, то славив Ілліча. / Склерозний Брежнев плував НАТО / З СРСР, як ніч із днем. / Під капелюхом плив крізь натовп / Лаврентій Берія в пенсне. / І, чавлячи безжално клумби, / Скосивши чубчик аж до брів, / Цибатий Сулов шкірив зуби, / Мов укусить когось хотів. / Повільний Сталін клешоного / У ролі мудрого вождя / Із себе корчив напівбога, / Яким зробився за життя. / А поруч Троцький недвозначно / Ковтав образливі слова. / І, кров'ю харкаючи, / Смачно / В дзьобату фізію плював. / Меткий Хрущов під абажуром / Своєї лисини сіяв, / Щось не-

пристойне балагурив / І з власних жартів реготав» [6, с. 59].

Апогеєм нечуваного параду химер у Кіровограді стала боротьба за тимчасово звільнене Леніним «вигідне місце» на п'єдесталі, що викриває справжні причини жадоби влади – будь-як увіковічнити себе в історії. Оповідач з іронічною патетикою зауважує: «О більшовицька скромність вовча – / Брудної совісті прогрес – / Ти, наче фіговий листочок, / На членові КПРС» [6, с. 60]. Єдиним свідком фантазмагорії, вчиненої козаком, став двірник, який, споглядаючи цю химерну візію, «плювався, лаявся і хрестивсь» [6, с. 60].

Реципієнт є свідком змін емоцій Мамає: від щирого здивування побаченого життя сучасного українського суспільства (характерний багатозначний жест – чухнув потилицю), до спантеличення, скептичного споглядання, засмучення й злості на нащадків («Мамаю всі осточортіли» [6, с. 66]). Навіть останній діалог із Гоголем не може розв'язати його тугу, адже письменник теж змушений констатувати, що «...В круговерті / Часу зника славетних путь. / Вмирають генії безсмертні, / А мертві душі ще живуть» [6, с. 63]. Наостанок Мамає вирішив влаштувати ще один мітинг: «Не істеричний – історичний, / Де мовить істина сама» [6, с. 66], – у надії спробувати востаннє «струснути» свідомість нащадків, щоб вони отямалися від абсурду теперішнього буття:

Кіровоград, немов проснувся:  
Заклекотів, завирував,  
Аж Кіров злякано здригнувся,  
Що з постаменту ледь не впав [6, с. 66].

Серед натовпу на площі також з'явилися Бидленко і Катрін, усі брутально лаяли характерника й висловлювали ганебні закиди: «„Котись до дідька, чортів діду! – / Ти навіть гірш, ніж комуніст! / Людинолюб!! Людинодурень!!” / Мітингував народ похмурий. / І, спантеличений украй, / Утік... навк від нас Мамає...» [6, с. 68]. Так закінчуються пригоди Мамає в Кіровограді.

Роман у віршах В. Гончаренка «Парад химер в Кіровограді» написаний чотиристопним ямбом із пірихієм. Письменник віддає перевагу традиції, оскільки силабо-тонічні розміри були панівними в поезії протягом двох останніх століть. Як зауважив І. Качуровський у «Метриці», це перший силабо-тонічний розмір, що увійшов в українську поезію [8, с. 25]. Зокрема, чотиристопним ямбом була написана «Енеїда» І. Котляревського. Такий збіг не випадковий, оскільки книга, у якій надру-

ковано аналізований роман у віршах, містить також поему-пародію «Кіровоградська Енеїда». Автор, безперечно, оцінив переваги цього віршового розміру: ямб легкий у прочитанні й сприйнятті, найбільше наближений до «живої», розмовної мови, доречний при гротескному висвітленні подій. У тексті немає поділу на строфи, хоча при уважному прочитанні умовно можемо виділити катрени з різними типами римування (суміжним і перехресним).

Про своєрідність гротеску у творі достатньо наведено прикладів, хотілося б виокремити й роману проблематику. В. Гончаренко в художній післямові вдруге вдається до жанрового визначення твору (вперше воно виникає в підзаголовку): «У химерному романі, / Спотикаючись не раз, / Я не гумор в слові гранив – / Більш плювався, ніж сміявся» [6, с. 69], а саме:

- нащадки не гідні слави своїх козацьких пращурів, які боролися за майбуття України («Дітьми карає мудро Бог!» [6, с. 34]);

- занепад духовності, моралі, культури в суспільстві, у якому живуть «думок і духу жебраки» [6, с. 46];

- низький рівень освіти й «ідіотизм провінціальний» [6, с. 40], на ґрунті якого поширюються будь-які найнеймовірніші чутки, плітки, практикується перекручування фактів;

- зосередження на матеріальному збагаченні й примітивних споживацьких інтересах;

- втрата національної пам'яті (не знають, хто такий Мамає), забуття національних трагедій (розправи Петра І з українцями після Полтавської битви), надання історії іншого змісту, що заважає визнати найбільшу загрозу для України – ворожого східного сусіда («А в нас цих „правд” було, як сміху. / Час кісточки всім перемив – / Від Переяславського лиха / До Горбачовських перемін» [6, с. 53]);

- спотворення естетичних ідеалів, продиктованих ідеологією чи політикою.

Отже, незважаючи на невеликий обсяг «Параду химер в Кіровограді» В. Гончаренка, погоджуємося із визначенням автора – це гротескний роман у віршах. Письменник, розкриваючи мандри національного героя Мамає одним містом України, показав масштабні негаразди суспільства, особливо з боєм говориться про те, що нащадки нехтують і «місцями пам'яті», і «героями» (П. Нора). Роман у віршах був написаний у 2000 році, а проблеми, порушені ним ще тоді, є актуальними й нині.

## Література

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи / Сост. С. Бочаров и В. Кожинов – М. : Худ. литература, 1986. – С. 291 – 352.
2. Бовсунівська Т. В. Жанрові модифікації сучасного роману / Тетяна Володимирівна Бовсунівська. – Харків : Вид-во «Діса плюс», 2015. – 368 с.

3. Бовсунівська Т. В. Теорія літературних жанрів : Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману : Підручник / Т. В. Бовсунівська. – К. : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2009. – 519 с.
4. Галацька В. Л., Мироненко М. Л. Образ козака Мамай в українському фольклорі та його інтерпретація в національному кінематографі / В. Л. Галацька, М. Л. Мироненко // Український смисл. – 2007. – № 1 – 2. – С. 49 – 57.
5. Галич О. Загальне літературознавство : навч. посіб. / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв. – Рівне : КП «Рівненський Будинок науки і техніки», 1997. – 544 с.
6. Гончаренко В. В. Парад химер в Кіровограді // Гончаренко В. В. Парад химер : поема-пародія, гротескний роман у віршах / В. В. Гончаренко ; ред. В. В. Бондар. – Кіровоград : Центр.-Укр. вид-во, 2000. – С. 33 – 69.
7. Жайворонок В. В. Знаки української етнокультури : Словник-довідник / В. В. Жайворонок. – К. : Довіра, 2006. – 704 с.
8. Качуровський І. Метрика : підручник / І. Качуровський. – К. : Либідь, 1994. – 120 с.
9. Крупський В. ...І жив як поет / В. Крупський– [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://www.vchirka.com.ua/zhiv-yak-poet>.
10. Літературознавча енциклопедія : [у двох томах]. – Т. 1 / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – 608 с.
11. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / [за ред. А. Волкова, О. Бойченка, І. Зварича, Б. Іванова, П. Рихла]. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – 636 с.
12. Николенко О. Гротеск в романтическом, реалистическом и модернистском дискурсе (Э. Т. А. Гофман, Н. В. Гоголь, М. А. Булгаков) / Ольга Николенко // Філологічні науки: Зб. наукових праць. – Полтава, 2012. – Вип. 10. – С. 3 – 20.
13. Пахаренко В. Ходіння по лезу : гра у постмодерні / В. Пахаренко // Світо-вид. – 1997. – Ч. 1 – 2 (26 – 27). – С. 122 – 124.
14. Словник української мови : [в 11 т.] / Академія наук УРСР ; Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні. – Т. 11. – К. : Наук. думка, 1980. – 768 с.

*Валентина Беляцкая*  
**ГРОТЕСКНИЙ РОМАН В СТИХАХ В. ГОНЧАРЕНКО:  
 ПРОБЛЕМА ЖАНРОВОГО СВОЕОБРАЗІЯ**

В статті вперше розглянуто роман Валерія Гончаренко «Парад химер в Кіровограді», який в жанровому підзаголовку визначено як гротескний роман в стихах. Акцентовано на жанровому своєобразі твору, проблемах, притаманних роману: формальних (обсяг, архітектура, зобразовані засоби) і змістових (пафос, ідейна і проблемно-тематична спрямованість), рівень художнього майстерства, конструктивних рис гротеска.

В основі сюжету роману в стихах мотив подорожі національного героя козака-колдуна Мамай по вулицям і площадам міста Кіровограда (Кропивницького), в якому піднімаються масштабні проблеми суспільства в час незалежності, тому домінує образливо-сатиричний (нерідко доведений до сарказму) пафос в зображенні життєвих реалій сучасності, осуджається недалекість і безпам'ятство нащадків.

**Ключевые слова:** роман в стихах, гротеск, жанр, Мамай, сюжет, мотив.

*Valentyna Biliatska*  
**THE V. HONCHARENKO'S GROTESQUE POEM-NOVEL:  
 THE PROBLEM OF GENRE PECULIARITY**

The article first reveals Valerii Honcharenko's novel "The parade of chimeras in Kirovohrad" that is determined as the poem-novel in its sub-title. It is accented on genre peculiarity of the article, problems peculiar to the novel: formal (the capacity, architectonics, depicted and expressed means) and genre forms of plot (pathos, ideological and problem and thematic orientation), the level of artistic ability, structural features of grotesque. The plot of the novel in verses motive of a travel of the national hero Cossack Mamai around the streets and squares in Kirovohrad (Kropyvnytskoho) in which large problems of society during the independence are shown, therefore dominates accusatory and satirical (sometimes gaining sarcasm) pathos in depiction of alive reality, recklessness of ancestors is censured.

**Keywords:** poem-novel, grotesque, genre, Mamai, a plot, motive.

*Стаття надійшла до редакції 07.09.2016 р.*

© *Біляцка Валентина Петрівна* – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара.



## ГЕРОЇЧНИЙ МІФ У РОМАНІ ГАЛИНИ ПАГУТЯК «СЛУГА З ДОБРОМИЛЯ»

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.

Випуск 2 (36) 2016

УДК 821.161.2'09 : 82–343 „20”

Бокшань Г. Героїчний міф у романі Галини Пагутяк «Слуга з Добромиля», 12 стор.; бібліографічних джерел – 17, мова – українська.

**Анотація.** У статті аналізується специфіка оригінальної інтерпретації героїчного міфу в романі Г. Пагутяк «Слуга з Добромиля». З'ясовуються особливості реалізації мотивів героїчного дитинства (незвичайного походження, спасіння немовляти від навислої загрози, ініціаційних випробувань) через образ головного персонажа. Характеризується своєрідність утілення в образі Слуги з Добромиля функцій культурного героя, спрямованих на впорядкування світу й боротьбу зі хтонічними силами. Розглядаються ознаки «суперперсональності» міфологічного героя, спроектовані на головного персонажа роману (здатність розумітися з тваринами, керувати природними стихіями, безсмертя). Простежуються інтертекстуальні зв'язки образу Слуги з архетипним образом лицаря та властивим героїчному міфу мотивом подорожі.

Висновується, що втілення героїчного начала в образі дхампіра свідчить про неоміфологічну трансформацію архетипу в романі «Слуга з Добромиля», а об'єктом подальших досліджень можуть стати елементи героїчного міфу в інших творах Г. Пагутяк.

**Ключові слова:** неоміфологізм, героїчний міф, мотиви героїчного дитинства, архетип культурного героя, архетипний образ лицаря, міфологема вогню, мотив подорожі, модель циклічного часу, мотив вічного повернення, інтертекстуальні зв'язки.

В одному з інтерв'ю Г. Пагутяк зазначає: «Для мене найважливіший образ-символ, який проходить через усе моє життя, – це лицар-заступник. В українського народу було тільки два лицарі-заступники. Це Шевченко і Сковорода» [12]. На художньому рівні ця позиція письменниці відображена в інтерпретації мотивів лицарського роману у фентезійних творах («Втеча звірів, або Новий бестіарій», «Королівство», «Зачаровані музиканти»), а також в образних репрезентантах архетипу героя, найяскравішим з яких є головний персонаж «Слуги з Добромиля». Такі мистецькі акценти пояснюються стильовими аспектами творчості Г. Пагутяк, адже «неоміфологізм апелює до героїчного, а не до космогонічного міфу» [15].

Стійкий інтерес літературознавців до художньої прози Г. Пагутяк виявляється у значній кількості наукових розвідок, спрямованих на вивчення її поетики, а також у тому, що доповіді, присвячені творам письменниці, провокують жваві дискусії на конференціях різних рівнів. Роман Г. Пагутяк «Слуга з Добромиля» викликав посилену увагу вчених і критиків, які застосовують різноманітні інтерпретаційні стратегії для його дослідження. Зокрема, А. Артюх зосередилася на художній версії проблеми самопізнання [1], О. Вещикова визначила своєрідність образу священнослужителя [2], Д. Лукьяненко з'ясувала специфіку втілення образу «сковородинівської людини» [5], К. Левків схарактеризувала систему персонажів [4], В. Неборак залучив у силове поле аналізу композиційні та нарративні особливості твору [8], О. Огульчанська розглянула хронотоп роману крізь призму сюжетотворення і характеротворення [9]. Утім наразі бракує публікацій, які б висвітлювали специфіку «Слуги з Добромиля» як явища

неоміфологізму, що й зумовлює актуальність теми запропонованої статті.

Мета нашого дослідження – проаналізувати роман «Слуга з Добромиля» в аспекті його зв'язків з героїчними міфами і визначити неоміфологічні прийоми, використані Г. Пагутяк у цьому творі.

Розглядаючи міфологічні мотиви героїчного дитинства, Є. Мелетинський пише: «Мотиви божественного походження, чудесного народження, вражаюче швидкого зростання і дозрівання дитини-героя мають здебільшого ту ж саму функцію, що і випробування посвячення, оскільки вони пояснюють дивовижну силу героя» [6, с. 24]. В інтерпретації Г. Пагутяк ці мотиви розгортаються в оповіді Слуги з Добромиля про його незвичайне походження, з якої читач довідується, що герой був дхампіром – сином опиря та відьми – і дуже рано залишився сиротою. Коли односельці дізналися (завдяки ритуалу з конем), що його батько – носферату, то «серце небіжчика проткнули дубовим кілком, відрізали голову, а потім спалили на вогні з тернового та шипшинового гілля» [13, с. 84]. Трагічний модус оповіді Слуги досягає ще більшої концентрації, коли герой згадає обставини загибелі матері. Священик вирішив, що злого духа з жінки може вигнати лише вогонь: «Він порадив їм обвести місце для кострища дев'ятьма колами з крейди, розведеної свяченою водою, щоб диявол, виходячи з тіла нещасної, не перейшов до когось із вірних» [13, с. 85]. Відтак, мотив незвичайного походження героя в інтерпретації Г. Пагутяк корелює з мотивом ритуального вбивства й набуває у такий спосіб містичних обертонів і готичного аранжування.

Є. Мелетинський згадає ще один важливий мотив, властивий героїчному міфу, – спасіння не-

мовляти від навислої над ним небезпеки [6, с. 30]. Маленькому дхампіру загрожувала смерть, адже в синові відьми й носферату вбачали потенційну небезпеку для громади. Хлопчика врятувала вовчиця, яка лишила його при дорозі, де дитину знайшла валка Купця з Добромиля. Слуга так говорить про рішення матері: «Вона доручила вовкам пильнувати мене, бо довіряла їм більше, ніж людям» [13, с. 89]. Епізод спасіння Слуги хижою твариною алюзійно пов'язаний з образом капітолійської вовчиці, яка врятувала майбутніх засновників Риму Рема і Ромула. Мотив вигодовування дитини вовчицею присутній і в кельтському героїчному міфі про Кормака мак Арта [17, с. 98]. Слуга усвідомлював, що майже ніхто не міг здогадатися про його незвичайне походження: «Тільки дуже сильний ворожбит здатний розпізнати мою приховану силу» [13, с. 89]. Такі смислові акценти в роздумах Слуги увиразнюють мотиви героїчного міфу.

Як зазначає Є. Мелетинський, «мотиви героїчного дитинства почасти також відображають обряди ініціації, а частково слугують загальним вираженням, знаком самого героїзму» [6, с. 24]. Коли Слуга підлітком перебував у монастирі, уві сні Ворожбит попередив про незвичайну місію, яку доведеться виконати хлопцеві у зв'язку з загадковою смертю в підземеллі чотирьох копачів: «Кожен з них наклав на себе руки в певний спосіб» [13, с. 119]. Ченці вважали, «що чоловіки знайшли вхід до пекла і не змогли винести жакливого видовища геєни огненної, в якій мучились також їхні кривні» [13, с. 120]. Слугу зачинили в підземеллі, офірувавши його злому духові: «Завжди в жертву приносили дітей і молодих гарних дівчат, і нема чого дивуватись нечулості простих марновірних ченців» [13, с. 122–123]. Там хлопчик побачив смерті чотирьох копачів з промовистими іменами: Жаль, Страх, Туга, Заздрість, яких прислав мелодією з сопілки, відкривши чарівну силу свого подиху: «Моя колискова була ніжно-рожева. Пісня смерті, що я взяв із собою, була кольору глини, жовто-коричнева, але десь була ще й інша музика, до якої я тягнувся, – триумфуюча мелодія життя, що вміщувала всі барви світу» [13, с. 127–128]. Таким чином, міфологічний мотив жертвоприношення в інтерпретації Г. Пагутяк трансформується в мотив ініціації, після якої герой дізнався про володіння особливим даром.

Роль вогню в обрядах переходу відзначав М. Еліаде: «Одне з випробувань в ініціації шаманізму вимагає здатності витримувати екстремальний холод і жар палаючого вугілля» [16]. Старозавітна Книга пророка Даниїла містить оповідь про чудесний порятунок з вогню трьох юнаків, що засвідчив їхній особливий статус і зв'язок з істинним Богом. Аналізуючи «Слугу з Добромиля», А. Артюх акцентує, що «важливим у романі є архетипний образ вогню» [1, с. 475]. Погоджуємося з дослідницею в тому, що міфологема вогню у творі

Г. Пагутяк передусім корелює з образом Слуги, який сам характеризує значення цієї першостихії у своєму житті: «Можна сказати, що я народився у вогні, і вже не знаю, чи то я супроводжую його, а чи він супроводжує мої вчинки» [13, с. 64]. Маленьким він «занурив обидві руки в гарячий попіл і став вибирати з нього жар» [13, с. 92]. Після цього на руках не лишилося жодних слідів, що засвідчило особливе походження дхампіра, його надлюдську природу. У зв'язку з іншими образами роману міфологема вогню репрезентована образами, що виявляють семантику знищення. У видіннях Слуги у полум'ї поставала загибель його батьків: «Я бачив мою матір, яка горіла живцем, я бачив свого батька, чиє обезглавлене тіло горіло на кострищі» [13, с. 203]. Кирило, який наглядав за Слугою в монастирі, смертельно обпікся вогнем, коли спалахнула сопілка. Таким чином, пов'язана з мотивом незвичайного походження міфологема вогню реалізує в романі амбівалентну семантику.

У «Поетиці міфу» Є. Мелетинський розглядає функції культурного героя, пов'язані з упорядкуванням світу: «<...> їхня специфіка не зводиться до здобування культурних благ, культура включає в себе і загальну впорядкованість, необхідну для нормального життя в рівновазі з природним оточенням» [7]. Відповідна функція Слуги відображена насамперед у самохарактеристиці: його завдання – «виправляти заподіяну кривду, пом'якшувати зло» [13, с. 64]. Така потреба зумовлена пануванням у суспільстві хаосу й руйнації: більшовицька влада у романі ототожнюється з Антихристом, який «палить церкви, котрі дерев'яні, а з кам'яних робить вертепи і стайні» [13, с. 8]. Особиста аксіологія героя відображає синтез елементів християнської етики та язичницьких уявлень, спільною для яких є космічна гармонія: «<...> не можна порушувати природний плин речей, треба шанувати давні звичаї, бо люди, котрі їх уклали, прислухалися до свого серця і до голосу природи» [13, с. 90]. Слуга цінував часи, за яких шанобливо ставилися до всіх Божих створінь: «Люди не дивились на тварин, як на їжу, а як на братів по крові» [13, с. 143]. В ієрархії істот Слуга віддавав перевагу опирам над людьми: «Опири є частиною природи, а ви, люди, вважаєте себе вінцем творіння, при цьому проповідуйте смирення і покору перед єдиним паном – Богом. Тому з вас погані слуги, себелюбні й заздрісні» [13, с. 91]. Героя пригнічувало вічне повторення зла, яке він намагався врівноважити добродієм: «Світ вперто не бажав змінюватись, але Слуга все одно мусив ним опікуватись, ставити на ноги, коли той, втративши рівновагу, падав, заюшившись кров'ю» [13, с. 287]. У подібних рефлексіях і характеристиках окреслюються риси, що споріднюють образ Слуги з Добромиля з міфологічним культурним героєм, основна місія якого – підтримувати лад у Всесвіті.

Інтенції Слуги до впорядкування світу як утілення космічної гармонії увиразнюються обра-

зом «небесної мелодії». У розмові з Олексієм Івановичем він пояснює сутність музики: «Музика, яка лежить в основі гармонії світобудови, пане докторе. Її можна почути у собі й виїняти з себе. А потім відтворити. Ця музика не вбиває» [13, с. 70–71]. В есеї «Блукаюча пісня», що входить до книги «Сновиди: сни українських письменників», Г. Пагутяк розмірковує про свій оніричний досвід, завдяки якому дізналася про «космічну, потойбічну, нелюдську музику» [10, с. 279]. Авторка зазначає, що «у китайців музика – це закон світобудови. Вона не пов'язує душі праведників з Богом, а пронизує наскрізь усе суще. І людина може пізнати й відтворити цю гармонію, відшукавши її в собі» [10, с. 280]. Відтак, прагнення до відновлення ладу супроводжуються бажанням Слуги віднайти мелодію життя, що суголосно античній інтерпретації музики «як упорядкованої частини космосу» [3, с. 330].

Г. Пагутяк називає «Слугу з Добромиля» книгою «про безмежну відданість і про безкорисливість» [14]. Мотив служіння людям виступає основним, а отже, головний персонаж є проекцією «незалежного культурного героя – благодійника людства» [6, с. 17]. Ставлення Слуги до свого призначення закорінене в Біблії: в Євангелії знаходимо слова Ісуса Христа, який називає себе слугою: «Я ж серед вас як Той, що служить» (від Луки 20:7). Слуга часто повторює слова про свою місію, надаючи у такий спосіб мотиву служіння більшої переконливості й виразності: «Я створений для того, щоб служити» [13, с. 89]. Його образ алюзійно пов'язаний з головним персонажем роману Г. Гессе «Гра в бісер», адже прізвище Йозефа «Кнехт» з німецької перекладається як «слуга». Окрім того, Г. Пагутяк сама вказує на генетичну спорідненість образу Слуги з персонажами творів німецького письменника [11; 12].

Коментуючи еволюцію культурного героя, Є. Мелетинський указує, що, крім турботи про світоустрій, цей архетипний образ відображає «захист від хтонічних, демонічних сил, які втілюють хаос, боротьбу з ними, знищення їх як тих, що заважають мирному життю людства» [6, с. 24]. Історичні реалії в романі «Слуга з Добромиля» набувають міфологічних рис: «<...> рушники зривають і кидають собі під ноги люди, що їх звуть енкаведистами, хоч насправді то слуги Антихриста» [13, с. 10]. Образ лейтенанта НКВС, згодом капітана, уособлює демонічні сили: «<...> люди кажуть, ніби це сам нечистий, бо навіть куля його не бере» [13, с. 61]. Слуга й капітан є ворогуючими між собою силами: «І вони вийшли, двоє слуг, один темний, другий світлий, а куди ніхто не знає» [13, с. 326]. Хтонічний характер сил, з якими борюся Орден Золотої Бджоли, підкреслюється в назві Ордена Золотої Дракона. Слуга у розмові з Яном Гербуртом навів алегорію, в якій сконцентровано антитетичні характеристики ворогуючих сторін: «Бджоли збирають мед із ранку до вечора, носять

його до вулика, але ніч належить Дракону, котрий грабує вулики і ховає мед глибоко під землею, щоб міг користати з нього сам» [13, с. 275]. Отже, приналежність Слуги до Королівства опирів – справжнього галицького лицарства, яке протистоїть силам зла, дозволяє виводити генезу образу від міфологічного культурного героя.

Міфологічний культурний герой являє собою спільноту людей і протидіє духам і богам, які їй загрожують. У неоміфологічній інтерпретації Г. Пагутяк цей архетип зазнає значних трансформацій, оскільки його втіленням є дхампір, а ворожі сили репрезентовано людьми. Так, лейтенант, у якому говорить кров минулих поколінь, плекає бажання розправи: «І найгірше, що мусить вдавати, ніби захищає отих недолюблених істот, яких хочеться садувати на палю, розпанахувати їм черева, виривати серце й печінку, пити ще теплу кров із золотої чаші, садженої дорогим камінням» [13, с. 19]. Купець дивувався поведінці Слуги: «І дивно мені: людського у тобі мало, бо люди так не чинять, як ти» [13, с. 178]. Відтак образи опирів і людей у романі «Слуга з Добромиля» здебільшого протиставляються, і лише окремі представники простого люду виступають носіями справжніх чеснот.

«Суперперсональність» міфологічного героя притаманна й персонажеві роману Г. Пагутяк, що виявляється у його надприродних властивостях: «<...> поодинокі кулі, а далі автоматна черга, не завдали незнайомцю жодної шкоди» [13, с. 25]. Слуга був свідомий своєї здатності впливати на природні стихії: «<...> надворі дощ, і він буде падати, скільки я йому скажу» [13, с. 70]. Він мав особливий зв'язок з тваринами, навіть з хижими – з пардусами: «Наші погляди проникали дуже глибоко, й ми начебто ставали братами, бо від того контакту відразу з'явилась довіра» [13, с. 129]. Додаткову надприродну силу герой здобуває у ході ініціації, яка відбулася в лісі, біля кам'яного ідола Перуна: Лука, роблений опир, випив з нього кров, і Слуга був змушений увійти в його тіло. Він убив Ворожбита, що було під силу тільки дхампіру: «Мертве тіло почало обвуглюватися від невидимого вогню і врешті розсипалось на порошок» [13, с. 160–161]. Властивий міфологічному культурному героєві норовистий характер як складову суперперсональності Г. Пагутяк трансформує у внутрішню активність і схильність до рефлексій, що також виступає ознакою неоміфологізму. Слуга усвідомлював свою незвичайність: «<...> я був не просто людиною: мав дві душі, хоч відчував у собі тільки одну, бо ці дві душі перебували у злагоді» [13, с. 123]. У цих словах сконцентровано зв'язок персонажа з моногероєм міфу, який «еквівалентний моделі Всесвіту, виступаючи синонімом його повноти і розмаїття» [15].

Є. Мелетинський визначає такі риси образу лицаря, як утілення архетипу культурного героя: «Як відомо, він належить до космополітичного уявного товариства, яке дотримується лицарського

кодексу честі, що включає поряд зі сміливістю поштивість, дотримання складних правил, захист слабких і знедолених» [6, с. 32–33]. Купці та їхній Слуга з Добромиля належали до Ордену Золотої Бджоли. У міфологічній площині вулик символізує зразковий суспільний устрій, а золото асоціюється з мудрістю, відтак назва ордену підкреслює його шляхетні устремління й організованість як осередку лицарства. Купець з Перемишля видавався Слугі дуже шляхетним лицарем-заступником галицького краю: «Його заманили в пастку й вбили люди Дракона. Такого сильного, мудрого, відважного і вірного Перемиській землі й Королівству Галицькому» [13, с. 295]. Образ Слуги з Добромиля концентрує семантику відданості: «Найважливіше для нього – лишатись вірним своєму призначенню аж до останнього віддиху» [13, с. 307]. Слуга дотримується певних правил і не бажає їх зраджувати: «<...> хотів би бути добрим і не чинити нікому зла» [13, с. 140]. Чесноти, які плекає в собі головний герой роману, за аксіологічною шкалою тотожні найвищим християнським цінностям. Зокрема, бажання Слуги служити лише одному господарю є проєкцією Євангельських приписів: «Я не можу бути нічим слугою, крім Купця з Добромиля» [13, с. 138]. Лицарський кодекс Ордену Золотої Бджоли в інтерпретації Г. Пагутяк відображає етичні настанови і спонуки, постульовані в Біблії. Отже, архетип культурного героя в образі Слуги з Добромиля втілено через архетипний образ лицаря.

У своїх творах Г. Пагутяк часто інтерпретує модель циклічного часу. В аналізованому романі вона реалізується через образи безсмертних опирів: «<...> смерть – менше лихо, аніж те незмірно довге життя, яке маємо ми з Купцем із Перемиш-

ля. Життя, обтяжене безліччю помилок, що повторюються» [13, с. 239]. Лінійність у цьому випадку долається шляхом «уведення персонажів з різною темпоральністю», що забезпечують «комунікацію між емпіричним світом і світом вічності» [15]. Причому безсмертя Слуги з Добромиля є ще однією ознакою «суперперсональності», властивої міфологічному культурному героєві.

Сюжетотворчу функцію в романі виконує властивий героїчному міфу мотив подорожі, який реалізується передусім через образи Слуги та купців: «Найліпше бути купцем: той всюди мандрує» [13, с. 192]. У розмові Слуги з Олексієм Івановичем образ дороги набуває символічного значення життєвого вибору: «<...> все залежить, із якої дороги ви звертаєте: з дороги добра чи дороги зла. Ви звертаєте з неї, коли пізнаєте саму суть дороги» [13, с. 193]. Слуга закликав Олексія Івановича зійти з «дороги, яка веде до комунізму, цієї утопії, що її спалюжила різна нечисть» [13, с. 190]. Образ дороги в міркуваннях героя набуває сакральних конотацій: «Жити так, як жив Христос з апостолами – ото і є дорога добра, що веде до спасіння душі» [13, с. 172]. Корелюючи з образом безсмертного Слуги, мотив подорожі трансформується в мотив вічного повернення.

Таким чином, у романі «Слуга з Добромиля» Г. Пагутяк реактуалізує мотиви героїчних міфів, що корелюють насамперед з образом головного персонажа. В інтерпретації письменниці героїчне начало втілено в образі дхампіра, що свідчить про неоміфологічну трансформацію архаїчного архетипу. Перспективи подальших досліджень в означеному напрямку полягають у відстеженні елементів героїчних міфів та специфіки їх утілення в інших творах Г. Пагутяк.

### Література

1. Артюх А. Поетика самопізнання / А. Артюх // Критика прози : статті та есеї / В. Неборак, І. Котик, М. Котик-Чубінська, М. Барабаш, К. Левків; Львів. від-ня Ін-ту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – К.: Грані-Т, 2011. – С. 469–478.
2. Вещикова О. Образ священнослужителя як носія містичного досвіду в романах Г. Пагутяк «Слуга з Добромиля» й «Урізка готика» / О. Вещикова // Наукові праці : наук.-метод. журн. – Вип. 210. – Т. 222. Філологія. Літературознавство. – Миколаїв : Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2013. – С. 58–62.
3. Керлот Х. Словарь символов / Х. Керлот. – М.: REFL-book, 1994. – 608 с.
4. Левків К. Містична історія від родички Дракули / К. Левків // Критика прози: статті та есеї / В. Неборак, І. Котик, М. Котик-Чубінська, М. Барабаш, К. Левків; Львів. від-ня Ін-ту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – К.: Грані-Т, 2011. – С. 199–205.
5. Лукьяненко Д. Експериментальний образ «сковородинівської людини» у романі Г. Пагутяк «Слуга з Добромиля» / Д. Лукьяненко // Вісник Луганського національного університету ім. Т. Шевченка. Філологічні науки. Частина І. – 2011. – №3. – С. 134–141.
6. Мелетинский Е. О литературных архетипах / Е. Мелетинский. – М.: Российский государственный университет, 1994. – 136 с.
7. Мелетинский Е. Поэтика мифа [Электронный ресурс] / Е. Мелетинский. – Режим доступа : [http://royallib.com/book/meletinskiy\\_eleazar/poetika\\_mifa.html](http://royallib.com/book/meletinskiy_eleazar/poetika_mifa.html)
8. Неборак В. Слуга опиря з Добромиля : спроба переказу / В. Неборак // Критика прози : статті та есеї / В. Неборак, І. Котик, М. Котик-Чубінська, М. Барабаш, К. Левків; Львів. від-ня Ін-ту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – К.: Грані-Т, 2011. – С. 206–224.

9. Огульчанська О. Своєрідність хронотопу в романах Г. Пагутяк «Слуга з Добромиля» і В. Орлова «Альтист Данилов» / О. Огульчанська // Наукові записки Харківського національного університету ім. Г. С. Сковороди : Літературознавство. – 2014. – Вип. 1 (1). – С. 116–124.
10. Пагутяк Г. Блукаюча пісня / Г. Пагутяк // Сновиди : сні українських письменників / упоряд. Т. Малкович. – К. : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2010. – С. 277–280.
11. Пагутяк Г. Ілюзії фейлетонної доби // Потонули в снігах / Г. Пагутяк. – Львів : ЛА «Піраміда», 2010. – С. 151–153.
12. Пагутяк Г. Навіть найстрашніші речі, якщо вони мають естетичну цінність, можуть бути описаними [Електронний ресурс] / Г. Пагутяк. – Режим доступу : <http://vsiknygy.net.ua/interview/5246/>
13. Пагутяк Г. Слуга з Добромиля: [роман] / Г. Пагутяк. – К.: Дуліби, 2006. – 336 с.
14. Пагутяк Г. Усе висміяли, перевернули, вирубали сад і побігли за гранатами [Електронний ресурс] / Г. Пагутяк. – Режим доступу : <http://www.litgazeta.com.ua/node/621>.
15. Погребная Я. Актуальные вопросы современной мифопоэтики [Электронный ресурс] / Я. Погребная. – Режим доступа : [http://royallib.com/book/pogrebnaaya\\_yana/aktualnie\\_problemi\\_sovremennoy\\_mifopoetiki.html](http://royallib.com/book/pogrebnaaya_yana/aktualnie_problemi_sovremennoy_mifopoetiki.html)
16. Элиаде М. Мифы, сновидения, мистерии [Электронный ресурс] / М. Элиаде. – Режим доступа : [http://royallib.ru/book/eliade\\_mircha/mifi\\_snovideniya\\_misterii.html](http://royallib.ru/book/eliade_mircha/mifi_snovideniya_misterii.html)
17. Monaghan P. The Encyclopedia of Celtic Mythology and Folklore / P. Monaghan. – New York : Facts On File, 2004. – 528 p.

*Галина Бокшань*

**ГЕРОИЧЕСКИЙ МИФ В РОМАНЕ ГАЛИНЫ ПАГУТЯК «СЛУГА ИЗ ДОБРОМИЛЯ»**

**Аннотация.** В статье анализируется специфика оригинальной интерпретации героического мифа в романе Г. Пагутяк «Слуга из Добромиля». Определяются особенности реализации мотивов героического детства (необычного происхождения, спасения младенца от нависшей угрозы, инициационных испытаний) через образ главного персонажа. Характеризуется своеобразие воплощения в образе Слуги из Добромиля функций культурного героя, направленных на упорядочение мира и борьбу с хтоническими силами. Рассматриваются черты «суперперсональности» мифологического героя, спроектированные на главного персонажа романа (способность общаться с животными, управлять природными стихиями, бессмертие). Прослеживаются интертекстуальные связи образа Слуги с архетипным образом рыцаря и характерным для героического мифа мотивом путешествия.

Сделан вывод о том, что воплощение героического начала в образе вампира свидетельствует о неомифологической трансформации архетипа в романе «Слуга из Добромиля», а объектом дальнейших исследований могут стать элементы героического мифа в других произведениях Г. Пагутяк.

**Ключевые слова:** неомифологизм, героический миф, мотивы героического детства, архетип культурного героя, архетипный образ рыцаря, мифологема огня, мотив путешествия, модель циклического времени, мотив вечного возвращения, интертекстуальные связи.

*Halyna Bokshan*

**THE HEROIC MYTH IN HALYNA PAHUTIAK'S NOVEL "THE SERVANT FROM DOBROMYL"**

**Summary.** The paper analyzes the specifics of original interpretation of heroic myths in H. Pahutiak's novel «The Servant from Dobromyl». It examines the peculiarities of realizing the motifs of heroic childhood (unusual origin, rescuing a child from the impending threat, initiation trials) through the main character. The study characterizes the originality of personifying the functions of a culture hero, directed towards arranging the world and fighting with chthonic forces, in the character of the Servant from Dobromyl. It looks at the features of a mythological hero's «superpersonality», projected onto the main character of the novel (the ability to understand animals, govern natural phenomena, immortality). The paper traces intertextual connections of the Servant character with the archetypal character of a knight and the motif of journey characteristic of a heroic myth.

The conclusions show that the embodiment of heroic features in the dhampir character testifies neomythological interpretation of the archetype in the novel «The Servant from Dobromyl», and the elements of heroic myths in other H. Pahutiak's works can be the object of further research.

**Key words:** neomythologysm, heroic myth, motifs of heroic childhood, archetype of a culture hero, archetypal character of a knight, mythologem of fire, motif of journey, model of cyclic time, motif of eternal return, intertextual connections.

*Стаття надійшла до редакції 10.09.2016*

© *Бокшань Галина Іванівна* – аспірантка кафедри української літератури Херсонського державного університету, старший викладач кафедри іноземних мов Херсонського державного аграрного університету.

## МІФОЛОГІЧНІ ДЖЕРЕЛА РОМАНУ ДОРІС ЛЕССІНГ «ШИКАСТА»

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.

Вип. 2 (36) 2016

УДК 821.111-3.09 (410)

**Бура І.** Міфологічні джерела роману Доріс Лессінг «Шикаста»; 13 стор.; бібліографічних джерел – 10, мова – українська.

**Анотація.** У статті проаналізовано мотиви та образи роману Д.Лессінг «Шикаста» крізь призму антропогенічних та есхатологічних легенд; здійснено типологічне зіставлення літературних та міфологічних образів. Акцентовано на специфіці художнього світосприйняття письменниці, своєрідній трансформації жанру наукової фантастики у творчості Д.Лессінг через взаємодію з апокрифами та індійською міфологією. З'ясовано психологічне підґрунтя образів божества, оповідей про «золоту добу» та «гріхопадіння».

**Ключові слова:** апокриф, Д.Лессінг, індійська міфологія, міф, наукова фантастика, психоаналіз, «Шикаста».

Англійська письменниця Доріс Лессінг, нобелівський лауреат 2007 року в галузі літератури, створила цикл науково-фантастичних романів «Канопус в Аргосі» (1972-1982), і першою з п'яти книг є «Шикаста». Цей твір залишився поза увагою літературної критики, частково його аналіз можемо знайти лише у працях Д. Вотермена [9] та С. Воткенс [10]. Д.Лессінг у передмові до роману наголосила на джерелах його виникнення, привертаючи увагу читача до Старого Заповіту. Однак міфологічні джерела цього твору не були предметом наукового дослідження, тому тема статті актуальна.

У романі «Шикаста» англійська письменниця метафорично осмислює міф про появу людей, золоту добу в історії людства та оповіді про «гріхопадіння», відповідно планета Земля отримує у творі дві назви: Роанда – у період розвитку духовності, Шикаста – у тисячоліття деградації. Як відомо, «образ «золотої доби» є в індійській, вавилонській, іудейській, грецькій, ацтекській, скандинавській та деяких інших міфологіях. Іноді «золота доба» слідує за «хаосом», але внаслідок порушення табу, через покарання за гріхи або з якихось інших причин настає занепад, котрий супроводжується рецидивами хаосу, наприклад, у вигляді стихійних бід (повінь, засуха) або у формі критичного занепаду моралі, руйнівних війн і т.д. До міфу про «золоту добу» дуже близьким є міф про «втрачений рай», в котрому часовий аспект зримо доповнюється просторовим» [3, с. 222].

Д.Лессінг пропонує художню гіпотезу про одухотворення первісних людей через втручання позаземних істот, котрі виводять землян на якісно новий духовно-інтелектуальний рівень, прилучивши їх до всезагального космічного розуму (у романі цей процес названо «Злукою»). Д.Лессінг художньо інтерпретує в «Шикасті» світові міфи про расу велетнів, котрі постають тут своєрідними вчителями землян, расою більш давньою (так само як у міфах). Інопланетяни-велетні зображені як істоти, «для яких не існувало не тільки понять

«зло» або «ворог», але навіть слів «опозиція», «протистояння» [...] Це була раса, з якоїсь причини не здатна оперувати поняттям ворожості» [2, с.57]. Водночас велетні зображені як виконавці волі більш розвинутої інопланетної цивілізації – Канопусу, і тут можна спостерегти подібність з міфами про двох творців – вище божество постає ініціатором світотворення, а здійснює його волю нижче божество [4]. Божественне начало канопіанців та велетнів обумовлюється їх позаземним походженням. Завдяки «Злуці» велетні й земляни-аборигени отримують вільний доступ до інформаційного поля вищої раси, канопіанців, – метафорично встановлюють зв'язок з Богом, «Роанда стає частиною Канопуса» [2, с.48].

Таким чином, авторка не вдається до переосмислення міфів про створення людей з глини (як це є у Біблії, китайських міфах про створення людей богинею Нюйвою) чи частин тіла божества, а намагається доповнити еволюційну теорію теософським аспектом. Люди, позбавлені вищої свідомості, названі в романі аборигенами, туземцями, вони такий собі початковий, вихідний, матеріал, на основі якого має бути сформована нова, одухотворена людина. Їх життя до втручання канопіанців трактується як тваринне, побудоване на інстинктах, а тому не зовсім людське. Мотив «Злуки» в романі «Шикаста» є художнім, модерно-філософським антропогенічним міфом – авторка акцентує на появі людини в момент виокремлення в її психіці вищої свідомості через контакт з божеством (Канопусом) і, тісно пов'язаної з ним, індивідуальної свідомості. Мовою психоаналізу – не-свідоме трансформується в певну вищу свідому цілісність, в якій переплітаються й взаємодіють «надсвідомість» та «свідомість» – людина чує голос Бога та контактує з ним, не відокремлюючи себе від нього [6].

Канопус постає в романі як персоніфікація божества, але не в одній іпостасі, а в образі величезної, високорозвинутої космічної цивілізації, здатної «вдихнути» в землян життя, подібно до

того, як роблять боги в антропегенічних міфах світу. Д.Лессінг художньо переосмислює гіпотезу про можливість передавання енергії на величезні міжгалактичні відстані, залучаючи в ролі своєрідних трансформаторів космічної енергії споруди з каменів та міста, спроектовані у формі різних геометричних фігур («Математичні міста»). «Функціонування Злуки залежало від постійного експлуатаційного обслуговування. Перш за все, спостереження за Каменями, їх позиціонування та репозиціонування [...] Далі, будівництво міст, розвиток інфраструктури, залучення та навчання туземців і підтримування гармонії, синфазності зі складною системою, з «вібраціями» Канопуса» [2, с. 48]. Д. Лессінг, очевидно, не випадково наділяє семантикою потужних енергетичних приймачів особливі камені та математично правильно спроектовані міста. Як відомо, гомеотричне планування, будівлі, наближені до правильної геометричної форми, були властиві й трипільській містобудівній традиції. Дослідники О.Кропачов та Я. Мулява згадують, що «трипільські міста розташовувалися концентричними колами, кільцеві вулиці перетиналися радіальними, які виходили до великого майдану в центрі поселення» [1, с. 283]. Про будівництво колових міст свідчить і «Велесова Книга». Крім цього, залишки дуже схожого колово-радіального ведійського поселення, теж із майданом посередині, збереглися в історичному кварталі Делі [1, с. 284]. Дослідники трипільської культури відзначають, що «при спорудженні осель трипільці користувалися знаннями з геометрії, використовували коло, квадрат, трикутник. За допомогою останнього будівельники завжди мали прямий кут і добивалися золотого перетину» [1, с. 284]. І цими математичними знаннями ведична культура володіла набагато швидше, ніж вчені Стародавньої Греції (Піфагор, Архімед). Майстри ведичної цивілізації «вважали, що енергетичне поле Землі збалансоване у квадратних формах, які символізують Землю. У Васту також прийнято, що на ділянках і в оселях, що мають квадратну або прямокутну форму, енергія рухається, як і по поверхні Землі. Тому будинки, які мають форму квадрата чи прямокутника, – найсприятливіші. [...] Предки українців знали таке поняття, як магічний, або священний, квадрат» [1, с. 275]. Таким чином, Д.Лессінг, відштовхуючись від існуючих археологічних свідчень та езотеричних оповідей про енергетичну потужність правильно спроектованих кам'яних споруд, пішла далі й художньо вмотивувала гіпотезу про можливість ретрансляції психічної енергії та інформації через місто-Квадрат, місто-Коло, місто-Трикутник і т.д.

Саме завдяки побудові математичних міст та правильному розташуванню Каменів у романі «Шикаста» вмотивується можливість «Злуки», котра робить свідомість людей частиною колективної свідомості галактичної спільноти Канопуса (що є своєрідним антиподом колективного несві-

домого (про яке писав К.-Г. Юнг [8]), зміст його не доступний свідомості людини). Це стає передумовою «золотої доби».

Відома в багатьох міфах «воля (бажання, закон) богів» художньо трактується в «Шикасті» як «головна мета галактичного розвитку – створення і розвиток Синів і Дочок Доцільності» [2, с. 48]. Доцільність, дотримання певних законів, які не потребують ніякого обґрунтування структурує життя людей Роанди, і «золота доба» постає своєрідною утопією, але обумовленою не соціальними, а психологічними факторами. Таке суспільство вибудовується людьми, позбавленими деструктивних імпульсів, котрі, мовою психоаналізу, асимілювали свою негативну Тінь (темне alter-ego), а тому не знають спокус та вагань, ego і Самість перебувають в одній площині, а це є передумовою появи ідеальної людини (таким завжди постає герої чарівної казки у кінці сюжету).

Д.Лессінг пропонує художню модель телепатії як універсальної мови, зрозумілої всім розумним істотам системи Канопусу, котра, однак, мала певні обмеження: «Цей сутнісний взаємообмін, зрозуміло, був процесом надскладним. «Переплетення розумів» між планетою Роанда та системою Канопуса не означає, що кожна думка, що виникла в голові будь-якого жителя системи, ментально стає доступною для всіх інших жителів системи й, зокрема, планети Роанда. Спільним надбанням є мережа, засіб обміну; база для нього, сама по собі зовсім не статична [...] У процесі такого регулювання може бути визначено, що через систему можна передавати, а що ні. Відповідно велетні, залишаючись частиною «розуму» Канопусу, могли не знати того, що, на думку Канопуса, їм знати не слід...» [2, с. 48].

Оповідь про велетнів у «Шикасті» перегукується з індійською легендою (що міститься у ведах), яка «розповідає про те, що семеро мудреців ріші були посередниками між людьми та богами, зв'язуючою ланкою між ними, і коли ріші виконали свою місію на землі – передали землянам необхідні знання, то вони піднесли на небо й стали сімома зірками, утворивши сузір'я Великої Ведмедиці», по-санскритському Саптарші „Сім Мудреців”. [1, с. 272]. Так само в романі англійської письменниці велетні, передавши свої знання людям, змушені покинути Роанду після розірвання «Злуки». На відміну від ведійського тексту, велетні важко сприймають новину про необхідність покинути Роанду, оскільки «метою їх існування, сенсом їх життя була турбота про туземців, які неначе стали їх другим «я». А тепер над туземцями нависла перспектива виродження. Велетні виявилися в становищі більш здорового близнюка, котрого акушер може врятувати під час родів за рахунок смерті іншого» [2, с. 52]. Велетні постають у романі «Шикаста» також як уособлення добра та альтруїзму, уподібнюючись цим до біблійних ангелів-охоронців. Вони «не могли засвоїти поняття

паразитизму, крадіжки. Можливо, щось зникло з їх генетичної структури, хоча як могли відбутися такі зміни – незрозуміло» [2, с. 59]. Д.Лессінг художньо моделює гіпотезу про можливість енергетичного впливу космічних вібрацій на психіку живих істот, як у позитивному, так і в деструктивному плані. Так, після розірвання зв'язку між Роандою та Канопусом, математичні міста й Камені стають небезпечними для людей, завдаючи їм нестерпного фізичного болю через спектр свого випромінювання.

Д.Лессінг цілком по-новому осмислила мотив біблійного «гріхопадіння», змалювавши його, як швидко прогресуючу «дегенеративну» хворобу, котра вразила людство через раптову, несподівану, не спровоковану ними втрату зв'язку з божеством (Канопусом): «Наростаючі вібрації міста та Каменів вже завдали відчутної шкоди. То один, то інший туземець випускав крик болю або хапався за голову з виглядом дещо здивованим. Фізичний біль був для них чимось новим. Деяким за все життя ні разу не доводилося з ним стикатися. Хтось міг випадково зламати руку чи ногу, інколи траплялися хвороби, але так рідко, що згадка про них стиралася. Головний біль, зубний біль, біль у суглобах, негаразди із зором, слухом – весь цей сумний перелік фізичних недоліків, обумовлених дегенерацією, був їм не відомий. І ось раптом: періодично хтось із туземців хапався за голову, за груди, згинався від болю в животі, не розуміючи, що з ним сталося» [2, с.36]. Камені, так як біблійне Дерево пізнання [5, Буття3], роблять людей вразливими до болю і страждань, їх вібрації вражають людський мозок і послаблюють його роботу, стирається пам'ять, і населення Роанди опиняється на стадії первісного суспільства. «З наближенням до Каменів біль посилювався настільки, що деякі не витримували, верталися назад, кидалися в річку, щоб утопитися й покінчити зі стражданнями» [2,с.70].

Відтак, рай у романі «Шикаста» асоціюється з математичними містами, які збудували велетні, та поселеннями навколо них. Вигнання з раю – відповідно, з покидання цих міст, вібрації яких тепер не сумісні з життям людей. «Незабаром місто покинули всі. Вони залишили будинки, інтер'єр, їжу, одяг, свою культуру, цивілізацію – все, чого досягли в процесі розвитку. Вони тупцювали в траві під деревами, оточені тваринами. У лісі споруджувались житла з гілок та листя, навіть з утрамбованої землі. У керамічному горшку принесли з міста вогонь і культивували його у новому поселенні – скажемо без перебільшення – дикунів. Величезне вогнище позначило центр села, яке сформувалося стихійно [...] Спроби відродити міські майстерні та фабрики закінчилися невдачею, тому що зникли потоки енергії та технологія, котрою володіли велетні» [2, с.70].

Спільність художнього міфу Д.Лессінг та світових антропогенічних міфів полягає в тому,

що люди, в яких божество вдихнуло життя, спочатку досконалі, але далі подібність зникає – в романі англійської письменниці «гріхопадіння» відбувається не через порушення людьми якогось табу, а в наслідок зовнішніх факторів – космічної катастрофи, яка перервала «Злуку». Більшість бліжніх й апокрифічних оповідей пояснюють «гріхопадіння» пари ідеальних людей (а не великої спільноти) зриванням забороненого плоду, що призводить до пізнання добра та зла. У романі «Шикаста» втрата зв'язку з божеством обумовлюється космічними катаклізмами та втручанням агресивно налаштованих інопланетян – з'являється образ темного божества – мешканців системи Путіори та планети Шамат (на яких проектується роль біблійного змія-спокусника). У цьому контексті заслуговує на увагу праця Д.Д. Фрезера «Фольклорв Старому Заповіті», в якій знаходимо дуже цікаву інтерпретацію біблійного міфу про гріхопадіння. Вчений переконаний, що колись існували два різні перекази про гріхопадіння: в одному з них фігурувало тільки деревопізнання добра і зла, а в другому – тільки дерево життя, автор Біблії досить незграбно поєднав два перекази в один. Водночас «один з них залишив без змін, а інший скоротив та переробив до непізнаваності» [7]. Д.Д. Фрезер висловив припущення, що в первісній версії оповіді про гріхопадіння змії присвоїв собі безсмертя, обманом вкравши його в перших людей – «вмовив наших праатьків з'їсти плід з дерева смерті, а сам з'їв плід з дерева життя і таким чином став безсмертним» [7]. Д. Лессінг у передмові до свого роману зазначила: «Шикаста», як і багато інших творів цього жанру, сягає корінням Старого Заповіту [...] Можна знайти багато цікавого, читаючи Старий Заповіт, котрий включає в себе, зрозуміло,Тору євреїв та апокрифи, а також багато інших джерел, у свій час проклятих, оголошених еретичними або просто неіснуючими» [2, с. 9]. Отже, апокрифи про існування дерева життя і дерева смерті, згадані Д.Д. Фрезером, могли бути відомі англійській письменниці. У романі «Шикаста» люди втрачають можливість гармонійного (райського) життя через втручання інопланетян з планети Шамат, котрі крадуть їх енергію так, як змії в апокрифічній оповіді краде призначене людям яблуко з дерева життя, позбавляючи їх безсмертя і щастя. Мешканці планети Шамат, втручаючись в енергетичний зв'язок Канопуса та Роанди (божества та людства), провокують виникнення «дегенеративної» хвороби. «Чим слабше зв'язок між Канопусом і Шикастою, тим краще для Шаммат. Шаммат не може паразитувати на здоровому організмі. Добро для них отрута. Якість Злуки була набагато вища за їх можливості. Вони вичікували й дочекались свого моменту. І вже крадуть енергію, вже наживаються на краденому...» [2, с.59]. Водночас образ планети Шаммат постійно залишається ніби «за кадром», її стратегія згадується крізь призму сприйняття земних людей, які проходять випробовування її впли-



вом. Шаммат постає неперсоніфікованим злом, яке незримим чином проникає в душі жителів Шикасти, котрі «внаслідок збігу обставин, до яких вони зовсім не причетні, на котрі не мають ніякого впливу, перетворюються в щось менше, ніж їх власні тіні» [2, с.59].

Декілька разів Роанда (у період існування «Злуки») названа садом (алюзія на Едемський сад): «Роанда, тапер Шикаста, втомлена, пограбована, подібна до багатого саду, що залежить від джерела вод, на перший погляд, невичерпних. Виявилось, однак, що ресурси не такі вже й не вичерпні. Сад міг би зачахнути, але слабого потоку енергії з Канопуса вистачило, щоб підтримати Шикасту й берегти її від загибелі. Однак до цього слабого потоку присмокталась Шаммат. [...] Ми вважали, що при мінімальній підтримці наш «сад» не пропаде. Але для того, щоб забезпечити таку підтримку, необхідно виявити ворога...» [2, с.59].

«Дегенеративна» хвороба (тобто «гріхопадіння») у романі Д.Лессінг трактується як відокремлення індивідуальної свідомості від надсвідомості, що породжує гординю, егоїзм, заздрість, жадібність... Втрата людством зв'язку з Канопусом відповідає втраті людиною зв'язку з Богом у Біблії, що прирікає її на біль, страждання, горе... «Усвідомити себе як індивіда – в цьому суть дегенеративної хвороби. Кожен громадянин Канопуса навчений цінувати себе як особистість лише тою мірою, в якій він перебуває в гармонії із загальним Планом, з Еволюцією» [2, с.52]. Відповідно «загальний План» чи «Еволюція» асоціюються з волею Бога (у Біблії) або колективною Свідомістю (психоаналіз). Д.Лессінг надзвичайно яскраво описує втрату людьми зв'язку з «надсвідомістю» (з Самістю в образі Канопуса), моделюючи занепад розвинутої цивілізації до рівня первіснообщинного ладу: бідні люди «не розуміли, чого позбулися і що шукають. Втрата енергії збільшилася катастрофічно, виснаження досягло високої фази, судячи з того, що відбувалося на вулицях» [2, с. 67]. Обличчя людей втратили ознаки здорового глузду, а «очі, ще недавно дружелюбні, спокійні, нервово сіпались геть або дивилися наскрізь» [2, с. 67], нікого не помічаючи. Дегенеративною хворобою пояснюється й втрата довголіття (як і в Старому Заповіті, де теж йдеться про зменшення тривалості життя наступних поколінь): «Якщо раніше людина помирала, не доживши до тисячолітнього віку, то казали, що їй не пощастило, а тепер стало зрозуміло, що тривалість життя втратить стабільність. Уже помирали і молоді, дуже молоді, діти і новонароджені. Така ситуація запанувала на Шикасті через рік після провалу «Злуки» [2, с. 73]. Відтак, Д.Лессінг художньо моделює взаємозалежність духовно-інтелектуального розвитку й тривалості життя людей, відштовхуючись від старозавітної оповіді про втрату Адамом та Євою безсмертя після гріхопадіння.

Роман «Шикаста» акцентує на циклічності життя на Землі, на зміні епох та цивілізацій (подібний мотив в індійських ведах – день та ніч Брахми). Англійська письменниця осмислює зародження культів, вірувань і загалом фольклору як єдиний можливий спосіб збереження згадки про золоту добу, втрачену культуру та вищу расу вчителів у період психологічного зламу. Так, посланець Канопуса Джахор поширює «серед туземців ряд пісень та історій, присвячених зміні ситуації. Містами північної півкулі вирушили гінці із завданням розповісти представникам туземців, що наближається час випробовувань [...] Пісні говорили про те, що велетні покидають планету» [2, с.63]. Пісні, складені велетнями, стають своєрідними релігійними гімнами, які виконують земляни, навіть не розуміючи їх суті. Д.Лессінг пояснює виникнення міфів про богів втратою пам'яті про «золоту добу» та механічним повторенням текстів, розуміння яких залишалось поза межами свідомості людства: «Оповідачі співали про богів, котрі навчили їх всьому і котрі обов'язково повернуться. Передбачений з самого початку мотив «другого пришествя», яке всюди надійно закріпилося в пам'яті» [2, с.63]. Таким чином, у роман вплетені оповіді про пророків, відомі зі Старого Заповіту. Одним з уособлень таких пророків є Джохор.

Отже, у романі «Шикаста» художньо трансформовано апокрифічні та біблійні оповіді Старого Заповіту. Поява перших людей асоціюється із одухотворенням вже існуючих на землі напівдиких племен через прилучення їх до колективного світового розуму (космічної цивілізації Канопусу) – зародженням свідомості відбувається внаслідок встановлення зв'язку з «надсвідомістю» (вищою свідомістю, Самістю). Одухотворення людей у міфах, апокрифах, Біблії відбувається через вдихання Богом душі у бездиханне (створене з глини, пороху...) тіло, а в романі Д. Лессінг перспективу гармонійного («райського») життя отримують туземці завдяки енергії Канопусу, яка є метафорою божественного подиху. Образи велетнів, згадані в Старому Заповіті, тут отримують цілком нову інтерпретацію, оскільки постають вчителями туземців, прививаючи їм основи вищої цивілізації. Побудовані ними математичні міста, а також конструкції з Каменів стають складними енергетичними передавачами (і цей мотив, очевидно, базується на археологічних та фольклорних свідченнях про індійські та трипільські містобудівні конструкції).

Джерело мотиву гріхопадіння Д.Лессінг знаходить в апокрифі про те, як змії вмовив перших людей з'їсти плід з дерева смерті (внаслідок чого для них недоступним стало безсмертя), а сам з'їв плід з дерева життя і таким чином отримав безсмертя. Згідно з цим апокрифом, Бог виступає люблячим, а не грізним, оскільки він не карає Адама і Єву за пізнання добра і зла, вони самі вимушені покинути рай через набуту

смертність. Так само в романі «Шикаста» люди через втручання планети Шаммат втрачають можливість енергетичного зв'язку з Канопусом, позбуваються досягнень цивілізації – їх покидання раю змодельоване як повернення до первіснообщинного ладу. Д.Лессінг художньо осмислює тему пророків – ними в романі «Шикаста» стають посланці з Канопуса, які через

легенди, пісні й притчі намагаються зберегти спогади про втрачений рай й налаштувати людей на «друге пришестя». Модерно переосмисливши образ біблійного пророка, письменника створює багатогранний образ головного героя – Джохора, який шляхом численних реінкарнацій намагається підтримати іскри духовності в жителях Шикасти.

### Література

1. Кропачов О., Мулява Я. Роль традиційного помешкання у розвитку цілісної особистості українця (Ведична спадщина України) / О. Кропачов, Я. Мулява // Українознавство. – 2007. – №2. – С. 270-298.
2. Лессинг Д. Шикаста / Дорис Лессинг. – Санкт-Петербург: Амфора, 2008. – 400с.
3. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа / Елезар Моисеевич Мелетинский. – [2.изд., репринтное]. – М.: Вост. лит.РАН, 1995. – 407 с.
4. Міфи України. За книгою Георгія Булашева «Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях» / Пер. Ю. Буряка. – К.: Довіра, 2006. – 387с.
5. Святе Письмо Старого та Нового Завіту. – Рим: Видавництво ОО. Василян, 1988.
6. Тиховська О. Космогонічні міфи у світлі психоаналізу // Науковий вісник Ужгородського університету. – Серія: Філологія. Соціальні комунікації. – Випуск 1 (35). – Ужгород, 2016. – С.101-105.
7. Фрээр Д. Фольклор в Ветхом Заветі. (Глава 2. Грехопадение) [Електронний ресурс] // Режим доступу: [http://www.gumer.info/bogoslov\\_Buks/Relig/Frez\\_2/02.php](http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Relig/Frez_2/02.php)
8. Юнг К.-Г. Структура психики и архетипы / Карл Густав Юнг. – М.: Академический Проект, 2007. – 303 с.
9. Waterman David Identity in Doris Lessing's Space Fiction Youngstown / David Waterman. – N.Y.: Cambria Press, 2006.
10. Watkins Susan Doris Lessing: border crossing. – New York: Continuum, 2009.

### Ірина Бура

#### МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ИСТОЧНИКИ РОМАНА ДОРИС ЛЕССИНГ «ШИКАСТА»

**Аннотация.** В статье проанализированы мотивы и образы романа Д.Лессинг «Шикаста» сквозь призму антропогенных и эсхатологических легенд; осуществлено типологическое сопоставление литературных и мифологических образов. Акцентировано на специфике художественного мировосприятия писательницы, своеобразной трансформации жанра научной фантастики в творчестве Д.Лессинг через взаимодействие с апокрифами и индийской мифологией. Выяснено психологическую подоплеку образов божества, рассказов о «золотом веке» и «грехопадении».

**Ключевые слова:** апокриф, Д.Лессинг, индийская мифология, миф, научная фантастика, психоанализ, «Шикаста».

### Iryna Bura

#### MYTHOLOGICAL SOURCES OF DORIS LESSING'S NOVEL «SHIKASTA»

**Annotation.** In the article motives and characters of Doris Lessing's novel «Shikasta» are analyzed through the prism of antropogenic and eschatological legends; typological comparison of literary and mythological characters is made. The emphasis is placed on the specific features of artistic world perception of the writer, original transformation of science fiction in the D. Lessing's works through the interaction of apocrypha and Indian mythology. The psychological basis of deity images, the stories about "golden age" and "the Fall" are elucidated.

**Key words:** apocrypha, D.Lessing, Indian mythology, myth, science fiction, psychoanalysis, «Shikasta».

Стаття надійшла до редакції 26.10.2016

© Бура Ірина Олегівна – викладач кафедри іноземних мов ДВНЗ «Ужгородський національний університет».

## БАШКИРСЬКА ЛІТЕРАТУРА В УКРАЇНСЬКИХ КНИЖКОВИХ ВИДАННЯХ

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.

Вип. 2 (36) 2016

УДК 821.512.164

**Васьків М.** Башкирська література в українських книжкових виданнях; 27 стор.; бібліографічних джерел – 39, мова – українська.

**Анотація.** У статті зібрані й систематизовані відомості про всі переклади творів башкирської літератури українською мовою, про видання цих перекладів окремими книгами, про перекладачів, про принципи формування антологій тощо. Аналізуються романи й повісті М. Гафурі, А. Бікчентаєва й А. Хакімова, п'єси М. Каріма, А. Абдулліна, Ш. Рахматуліна, лірика М. Гафурі, С. Кудаша, М. Каріма, антології башкирської поезії.

Найбільше уваги зосереджено на українській рецепції творчості класиків башкирської літератури Мажита Гафурі, Сайфі Кудаша й, особливо, Мустая Каріма. Окремо йдеться про тісні зв'язки українських письменників із башкирськими, зокрема П. Тичини з М. Гафурі й С. Кудашем, Д. Павличка – з М. Карімом. Ґрунтовно аналізуються поема Максуда Сьондюкле «Макар Мазай» і його збірка віршів «Думи про Донбас».

**Ключові слова:** башкирська література, переклад, окреме книжкове видання, літературні контакти, типологічні зв'язки, антологія.

Переклади в СРСР із мов одних республік на мови інших республік, точніше їх кількість, були суворо регламентовані. Звичайно, рівень обдарованості письменників, довершеність тих чи тих творів, традиції міжлітературних взаємин певні корективи у цей процес вносили, але загальні правила домінували: перекладати треба насамперед із російської, потім із літератур республік, які мають статус союзних, а вже потім – із літератур автономних республік. Незважаючи на те, що «автономні» літератури могли мати вагомий набутки, українською мовою все одно перекладів було удвічі-тричі менше, ніж із будь-якої «союзної» літератури. Зокрема це стосується і перекладів із башкирської чи татарської мов. Було їх небагато, але таки уявлення про ці літератури в українців було. Насамперед мається на увазі творчість башкирських письменників.

Друга світова війна парадоксальним чином нерозривно пов'язала українських і башкирських літераторів. Провідних митців України евакуювали у глибокий радянський тил. Письменники опинилися в Уфі. Попри завантаженість публіцистичною, літературною діяльністю, співпрацею з українською радіостанцією ім. Шевченка у Саратові, П. Тичина, М. Рильський, В. Сосюра та ін. не жили в замкнутому середовищі, виявляючи велике зацікавлення до культури башкирського краю, до творчості місцевих письменників. До цього спонукало також і те, що башкирські літератори робили все можливе, щоби зробити якомога комфортнішим перебування українців в Уфі. Тому ще в роки війни активним стає взаємопереклад творів українських і башкирських поетів (насамперед ідеться про Мажита Гафурі та Сайфі Кудаша).

Особливо тісні дружні взаємини склалися між Павлом Тичиною і Сайфі Кудашем. Український класик неодноразово звертався до творчості башкирського побратима [32; 36]. До останніх днів життя він листувався з Сайфі Кудашем (досі лише

частина цього листування опублікована [7]). Настільки тісні дружні взаємини в українських письменників склалися пізніше хіба що ще з одним уродженцем села Кляш – Мустиєм Карімом.

Саме Павлові Тичині належить першість у публікації окремої української наукової праці про башкирську літературу, точніше – про найяскравішого її представника, класика і родоначальника сучасної літератури Башкортостану – Мажита Гафурі. У 1942 році, у розпал війни і всього через рік перебування в Башкирії, в Уфі П. Тичина видає російською мовою невелику книжечку-«доповідь» «Патриотизм в творчестві Мажита Гафури» [37]. З перших речень письменник визначає основними джерелами поезії Гафурі патріотизм і Батьківщину, що зумовило і назву дослідження.

Далі П. Тичина звертається до біографії башкирського митця у контексті культури й історії рідного народу, виявляючи глибоку ерудованість і обізнаність із минулим башкирів. Є тут і ритуальне згадування Й. Сталіна, і критика формально вишуканої, але занепадницької за духом поезії В. Брюсова і К. Бальмонта. Але також згадується і сформульована реакціонером Победоносцевим політика русифікації, яка спиралася на інших російських «дослідників». Таких, як, наприклад, книга Чичеріної «У приволжских инородцев». Подає Тичина також і широкий літературний багатонаціональний контекст представників окраїн Російської імперії (Леся Українка, Янка Купала, Акоп Акопян, Габдулла Тукай), у який органічно вписується творчість Мажита Гафурі. Найбільше, зрозуміло, йдеться про російських літераторів, «прогресивних» і «реакційних».

У статті рясно цитуються рядки Мажита Гафурі. Російською мовою, в українських перекладах, мовою оригіналу, якою Тичина на той час уже пристойно володів. Ці рядки ілюстрували увагу українських поетів до творчості башкирського класика, а ще більше – основні мотиви твор-

чості Гафурі, які аналізуються у «доповіді» в хронологічній послідовності. А завершує книгу розповідь про той значний вплив, який мала творчість Мажита Гафурі на сусідні і несусідні літератури народів СРСР. Дослідження П. Тичини було настільки вагомим, що у подальшому воно ще кілька разів публікувалося як окреме видання [33] чи як передмова до збірки поезій башкирського поета.

А власне перші художні твори башкирської літератури в українських окремих книжкових виданнях з'явилися у середині 1950-х років. Спочатку це була повість «Чорнолиці» [6] усе того самого Мажита Гафурі, надрукована 1953 року в перекладі (з російської) Василя Кучера – фронтовика, який став відомим прозаїком уже у післявоєнні роки. Складається, враження, що в основу повістєвого сюжету була покладена реальна подія. Оповідь ведеться від імені хлопчика-мусульманина – учня медресе. Дія «Чорнолицих» починається зразу з зав'язки, елементи експозиції розкидані в тексті в подальшому. Урок у медресе переривається повідомленням «страшної» новини: підлітки Галіме і Закір, дівчинка і хлопець, перебували наодинці, порушуючи релігійні приписи. Насправді для мусульманського дореволюційного суспільства такий факт справді був страшним і отримав жахливе завершення.

Хазрет (мулла, який виконував роль релігійного судді), намагаючись догодити не стільки істинним заповідям ісламу, скільки забобонним переконанням неосвіченого, темного натовпу. Від дівчинки, яка постає в повісті майже ідеальною героїнею, відвертаються всі, навіть рідний батько. Згодом він усвідомлює власну помилку, але вже запізнило, бо Галіме стає божевільною. Вершиною забобонності стає обряд вигнання шайтана, який лише погіршує стан дівчини. Руйнується не лише чисте кохання, але й долі, життя підлітків, а заодно й їхніх рідних. Все більше розгнуданим стає й натовп, який сприймає себе охоронцем ісламу.

Повість «Чорнолиці», за задумом українських видавців, мала бути вагомою в антирелігійній пропаганді, боротьбі з забобонами, упередженнями безграмотних мас, в утвердженні рівноправ'я жінок із чоловіками. Та насамперед твір привертає увагу читачів високим гуманістичним звучанням, оспівуванням ширих людських почуттів, які завжди стоять понад будь-якими формальними приписами. Трагедійний фінал лише посилює катарсисний вплив на читачів, загострюючи сюжетну напругу і співпереживання з читацького боку.

Через два роки після видання повісті була надрукована чималого обсягу збірка лірики Мажита Гафурі з не претензійною назвою «Вибрані твори» [4] з уже згадуваною статтею П. Тичини 1942 року як передмовою [34]. До книги увійшли 103 поезії та короткі поеми башкирського поета (невеликий виняток – поема «Златоуст», у перекладі Г. Донця, на чотири сторінки тексту, отже, теж

невелика, хоча й суттєво вирізняється на тлі інших поем). Твори розміщені у збірці за простим хронологічним принципом – їх розділили на дві групи за роками написання: 1905–1916 (тобто дореволюційні) та 1917–1934 (пореволюційні, «радянські»). Зрозуміло, що до перекладів брали насамперед твори соціального звучання, ті, які «викривали» жорстокий царський режим, засуджували ворогів башкирського і радянського в цілому народу, а отже, на переконання упорядників, ворогів радянської влади.

Частково зміст книги склали твори Мажита Гафурі, перекладені П. Тичиною, В. Сосюрою, М. Бажаном, М. Терещенком та ін. у попередні роки. Проте більшу частину збірки склали вірші, підібрані й перекладені вмисне для цього видання. До цього були залучені вже згадувані автори, а також інші класики української лірики, найобдарованіші молоді українські поети: С. Голованівський, Я. Шпорта, І. Гончаренко, Д. Білоус, Н. Тихий, О. Новицький, Г. Донець, І. Цитович, М. Лукаш, О. Жолдак, А. Кацнельсон, – які згодом стали теж загальноновизнаними майстрами поетичного мистецтва і перекладу. Чи не вперше тоді відбувся і дебют Борислава Степанюка як перекладача з тюркських мов.

Якщо і нам дотримуватися хронологічного принципу, то мусимо згадати першу публікацію українською мовою творів Мустая Каріма. Йдеться про п'єсу «Друзі Шавкатова (Самотня береза)» [12], надруковану в 1954 році, тобто у проміжку між публікаціями двох книг Мажита Гафурі. Загалом п'єса М. Каріма цілком уписується в канони соціалістичного реалізму й дуже популярного тоді сюжетного мотиву боротьби хорошого з іще кращим. Можна говорити також і про те, що й в інших тюркських літературах (наприклад, п'єсі туркмена Гусейна Мухтарова «Честь сім'ї (Сім'я Аллана)», перекладеній українською в 1953 році) обігрується поступове перетворення діяльності передового керівника в комчванство.

Колгоспний розсильний Шавалі вже на початку твору формулює основу драматичного конфлікту, повідомляючи про те, що колишній голова колгоспу Мірзахан Шавкатов і теперішній – дві різні людини. Шавкатов пройшов шлях від підпаска-наймита через червоний партизанський загін у роки громадянської війни до керівника-новатора, уважного до запитів людей. Особливо яскраво він виявив себе у роки Другої світової війни: «Яких скакунів виростив для фронту! Пачками свої трудові гроші давав на літаки, на танки. Стане на весь зріст – богатир, гляне – орел. І голова – золота голова <...> мав» [12, с. 31]. Отже, все це в минулому, тому «розворушити його треба» [12, с. 31]. Шавкатов цілком задовольняється досягнутим, прагне «спокійно жити, мов та нирка в жиру» [12, с. 9], не хоче жодних змін, тим більше об'єднання з сусіднім колгоспом, яке загрожує ймовірно втраатою керівництва.

Повернути колишнього голову намагаються майже всі колгоспники. Зрозуміло, що найбільше сприяють цьому партпрацівники, колгоспні та з району, зокрема й викривши казнокрадів, які набивалися у друзі до Шавкатова та почали збивати його на небезпечну стежку змішування власного й колгоспного майна. Власні діти «ставлять діагноз» батькової хвороби, заявляючи йому: «Вам влада найдорожча, батьку, і ви так боїтесь втратити її» [12, с. 68]. Такі слова дуже цінні, бо людьми керує конформізм, небажання псувати стосунки з керівництвом («Сказати у вічі? Це не так просто. Ми до цього не звикли. Незручно якось...») [12, с. 30].

Традиційно для цього часу все у п'єсі закінчується щасливо: злочинці покарані, Мірзахан Шавкатов стає колишнім, колгоспи об'єднуються, закохані – теж, зокрема і голова з «агрономшею». Акцентується увага й на активній участі жінок в усіх суспільних і виробничих процесах. Для ілюстрування перемоги «кращого» використовуються так само традиційні образи і вислови. Розбрат між колгоспами спочатку символізує зруйнований міст на межі обох господарств, на місці якого будують добротний новий міст у кінці твору як утілення єднання колгоспів і людей. Третя дія закінчується примітивно «символічним» висловом: «Дивіться, як весь наш край осяяло сонце» (с. 86). Або чого варті такі фрази в кінці тексту п'єси: «Ось так, взявшись за руки, іти б нам та йти, щоб не було кінця-краю нашої путі». «І щоб вона, наша путь, оце так і йшла б, як зараз – вгору та вгору». Ці слова Мірзахані Зуляхи підсумовує завершальна ремарка: «Вони ідуть по мосту вгору» [12, с. 99]. Повний гелі-енд. На прикладі п'єси і подальших творів Мустая Каріма цікаво спостерігати, як зростала майстерність класика башкирської літератури.

Варто відзначити Р. Краківську, яка здійснила «авторизований переклад з башкирської» «Друзів Шавкатова». По-перше, привертає увагу вишукана українська мова перекладеної п'єси: «завідувач (не завідуючий! – *М.В.*) ферми» (с. 27), «вступити все ж таки до вишу» (с. 25), самотна береза тощо. По-друге, перекладачка зуміла зберегти неповторний колорит башкирської мови. Досить навести кілька слів і фраз: Гульбадуан-жинга (с. 70), «мені належить за законом, як то кажуть, і за шаріатом» (с. 64), уже згадуване порівняння «мов та нирка в жиру» (с.9) та ін. Мовний колорит оригіналу, виявляється, може органічно поєднуватися з «запахом слова» мови перекладу.

Далі в перекладах із башкирської мови мовою українською настає довга перерва у більше ніж десятиліття. У 1967 році в серії «Дружба народів» була надрукована книга прози Анвера Бікчен-таєва «Я не обіцяю тобі раю» (однойменний роман і дві повісті) [2]. Чому українські видавці звернули увагу саме на цього автора, пояснює передмова Раміля Хакімова «Завжди в дорозі» [39], з якої дізнаємося про тісний зв'язок Бікчен-таєва з Украй-

ною. Він у складі Першого і Другого українських фронтів визволяє українські землі, про що йдеться вже у збірці письменника «Червоний мак» за 1944 рік. А після війни неодноразово приїжджав до України. Неординарність письменника підкреслює повідомлення про те, що він брав участь у плаванні на шлюпках за маршрутом Уфа–Москва, проходив підготовку в загоні майбутніх космонавтів. У книзі сумлінно зазначаються російські видання, за якими були здійснені переклади, котрі ставлять під сумнів фразу «З башкирської», до якої будуть удатися у подальших виданнях уже без жодного зазначення російськомовного оригіналу, з якого робитиметься переклад.

У творі «Я не обіцяю тобі раю» викладається традиційна для «виробничих» романів історія перевиховання 18-річного стиляги Хайдара Аюдарова під впливом красивої ударниці Німфи та товаришів-робітників, насамперед старших (подібний сюжет був у одному з творів харківського прозаїка Сергія Мушника). Що цікаво, висвітлення боротьби з «хапугами» теж перегукується з відповідними сюжетними перипетіями у С. Мушника. У повістях висвітлюються події Другої світової війни, неповторний дитячий світ. Виокремлюється серед них повість «Ад'ютанти не вмирають», у якій ідеться про романтику національно-визвольної боротьби барбудос на «острові Свободи» в Карибському морі. Основу сюжету становить драматична доля і життєрадісний характер хлопчика Хосе, ад'ютанта легендарного Фіделя Кастро, що нагадують долю і характер Гавроша. Письменник посилює романтику відтворенням екзотичної острівної природи Карибів, побуту, ментальності кубинців, вживанням «революційних» іспанізмів «венсеремос!», «компаньєро» тощо.

Початок 1970-х років ознаменувався публікацією значної кількості творів башкирської літератури в Україні, насамперед ліричних і драматичних. У 1970 р. побачила світ антологія «З берегів Агіделі» [8. У коротенькій статті «Від редколегії» чітко зазначене призначення видання: «Ця книжка має на меті познайомити українського читача з кращими творами сучасної поезії та прози братнього башкирського народу. Створена в ході підготовки українських письменників до Днів башкирської літератури на Україні 1970 року <...>» [3, с. 5]. Для кращого знайомства з митцями Башкирії в кінці антології подається в алфавітному порядку інформація «Коротко про авторів» [17].

Кількість перекладених творів значною мірою визначалася чітким ранжируванням на класиків і тих, що подають надії. Внаслідок цього у збірці потрапили 10 віршів Сайфі Кудаша, 10 – Мустая Каріма, 5 – Хакіма Гілязева, по 4 – Максуда Сюндюкле, Назара Наджмі, Баязита Бікбая та ін., 3 – Катіби Кіньябулатової та багатьох ін. Також у антологію потрапили оповідання одинадцяти прозаїків, серед них і вже згаданого Анвера Бікчен-

таєва. Кожен прозаїк репрезентований по одному оповіданню, лише два твори представляють Вазіха Ісхакова.

Значна частина перекладів робилася, як уже зазначалося, «до Днів башкирської культури», найчастіше твори одного башкирського поета інтерпретував один український автор (Максуд Сюндюкле – Валентин Лагода, Ханіф Карім – Абрам Кацнельсон, Назар Наджмі, Шаріф Біккул – Юрій Петренко, Хакім Гілязев – Борислав Степанюк, Катіба Кіньябулатова – Дмитро Павличко і т.д.), але не завжди. Наприклад, поезії Мустая Каріма (по п'ять) переклали до збірки Іван Драч і Дмитро Павличко. А твори Сайфі Кудаша представлені перекладами вже на той час покійних Павла Тичини, який дружив із башкирським класиком, активно з ним листувався і дуже його цінував, та Володимира Сосюри. Також вірші Кудаша перекладали Д. Павличко (4) і по одному – І. Драч, Б. Степанюк та І. Гончаренко.

Від того самого 1970 року розпочинається коротенький період активних перекладів українською башкирських п'єс, здійснених у видавництві «Мистецтво» (серія «Бібліотека сучасної драматургії») та Головним управлінням театрів та музичних установ Міністерства культури УРСР. Останні друкувалися репринтним відтворенням машинопису на листах формату А4 і призначалися не стільки для читачів, скільки для закладів культури з метою подальшої постановки. Першою серед п'єс вийшла трагедія Мустая Каріма «В ніч сонячного затемнення» [10].

Популярність п'єси у видавців і критики визначалася «засудженням» релігійних і звичаєвих забобонів, заборон і обмежень та загалом «перезитків» заснованого на класовій експлуатації суспільства. Дія твору відбувається в період кочового буття башкирів. Від надзвичайно заможної Танкабіке залежить доля значної кількості людей, у тому числі – найближчих родичів. Керується вона не прагненнями і почуттями ближніх, а настановами адату, релігії та залежністю від багатства і потребою примножувати його («Ти надто гордий! Я ж – раба закону, всевишнього, неслави і отар» [10, с. 42]). Тому закохані не можуть одружитися, як і колись сама Танкабіке, їх змушують жити з нелюбами, бо так вирішили старійшини для «загального добра» роду або ж вимагають закони нагромадження багатства чи приписи адату.

Сюжет будується на складному клубку антиномій: кількість закоханих, які з різних причин не можуть з'єднатися з коханими чи отримати взаємне почуття у відповідь, тільки зростає. Як зростає і кількість скелетів у шафі, які мають персонажі, в тому числі й Танкабіке. Підкинутий сирота-блаженний Дівана, якого вона усиновила немовлям, виявляється її рідним сином, дитям «незаконного» кохання. Розкриттям цієї таємниці її шантажує дєрвіш, прагнучи ледь не насильно домогтися взаємності в його нестримних багаторічних почут-

тях до Танкабіке. Можна би сказати, що п'єса має трагічне завершення, бо закоханих Ак'єгета і Зубаржат проганяють із поселення, але вони, навіть вигнанці, щасливі, бо їх почуття непереможні.

Наступного року побачила світ в Україні ще одна п'єса Мустая Каріма – «романтична драма» «Країна Айгуль» [13]. У цьому творі письменник вдається до новаторських пошуків у твердо канонічних драматичних формах: крім дійових осіб одним із нараторів стає «Стороння Людина» – alter ego автора. Його монологи стають філософськими узагальненнями дії чи передбаченнями її подальшого розвитку. Юна Айгуль ще «шукає саму себе», вона розчаровується в першому коханні, важко переживає це розчарування, але Стороння Людина впевнена, що у неї ще все попереду: і кохання, і «сродна» праця, і повага, і вірні подруги.

Виховувалася Айгуль у домі дядька, бо її мати, Зульбахіра Ідрисова, пропала безвісти у 1943 році, за дією твору, «11 років тому». Дія набуває бурхливого розвитку з повідомлення про приїзд Зульбахіри в рідне село разом зі своїм чоловіком – італійським синьйором Карло Піккіо. Спочатку материнські почуття і любов доньки до матері непереможні – здавалося, ніщо не зможе завадити виїздові Айгуль з матір'ю в Італію. Але з часом з'ясовується, що 11 років не пройшли даремно, обірвавши значну частину старих зв'язків і витворивши безліч нових. Айгуль уже не може покинути рідний край, усіх тих, із ким зріднилася протягом свого недовгого життя. У душі часу також стверджується, що не може вона проміняти «справедливе» радянське суспільство на меркантильне західне. Своєю чергою, її мати приросла до нової сім'ї та нової батьківщини.

Приземленість, бездуховність західного буття повинен втілювати синьйор Піккіо. Певна карикатурність проглядає в цьому образі. Спочатку він справляє приємне враження своїм оптимізмом, гумором, але згодом розкривається його «ворожа» сутність: він усьому, навіть найщирішим почуттям, намагається знайти чіткий грошовий вимір, заявляючи, що «все має ціну» [13, с. 68]. Але не все так просто з Карло Піккіо, бо саме в його уста вкладається те, про що радянським громадянам нібито не дуже випадає говорити, – він засуджує культ особи. Цей мотив розвивається, коли нарешті з'ясовують остаточно стосунки через щире каяття Ябагаєв і дядько Ягафар – доноситель і безневинна жертва репресій на основі цього доносу.

У п'єсі нібито декларується сила і важливість радянського колективізму, який спонукає усіх колишніх подруг Зульбахіри відвернутися від неї, засуджуючи «зраду» батьківщини і їх усіх разом. Насправді вдумливого читачеві стає зрозуміло, що провини Ідрисової в полоні немає, не могла вона, оберігаючи спокій рідних від репресій, не лише повернутися після війни додому, але навіть подати якусь звістку про себе. Невипадково дія

припадає на 1954 рік, коли вже сталінська епоха відійшла в минуле. Проте і тоді, і в 1971 році дещо дивно для багатьох радянських читачів і глядачів звучали слова Піккіо на таку «справедливу» обструкцію з боку колишніх подруг його дружини: «Ну й звичай! Це ж дикунство – втручатися в чуже життя» [13, с. 80]. Але для багатьох читачів тоді та майже для всіх сьогоденних ці слова є справедливими. Як би там не було, але драма Мустая Каріма ставить гострі, антиномічні проблеми, які змушують кожного вирішувати їх самостійно, не даючи готових рецептів, попри позірну декларативність тих чи тих заяв «правильних» чи «неправильних» персонажів. Через це твір набуває насамперед загальнолюдського звучання, а вже потім – класово-партійного».

У тому ж 1971 році була надрукована «сатирична комедія» Ш. Рахматуліна «Перед смертю» [29]. Твір розпочинається як комедія подій, помилок, а швидко перетворюється в комедію характерів. Від переляку, що вкотре промовчав про «документик» і «протокольчик», Габдінура розбирає печія. Він в аптеці приймає якісь ліки, а виявляється, що помилково випив смертельну отруту. Перед порогом небуття чиновник набуває небаченої сміливості, погрожує всіх, разом із начальником Сабітом Хурматовичем, вивести на чисту воду, бо в установі панує суцільне казнокрадство, зверхність начальства і підлабузництво підлеглих, позашлюбні взаємини тощо. Згодом з'ясовується, що ліки були зовсім не смертельні, переляканий власною хоробрістю Габдінура пробує відмотати все назад, але тепер опиняється на межі повного звільнення і втрати доступу до владного столу...

Ще через рік, у 1972-му, вийшло репринтне видання українською мовою п'єси А. Абдуліна «Не забувай мене, сонце» [1]. Автор дає власне жанрове визначення – драматична поема, але це написана прозою поема, а не віршована, як можна би було очікувати. Підстави називати свою п'єсу поемою авторові, мабуть, дало те, що дія твору, його персонажі пройняті високим романтичним пафосом, і це засвідчує вже назва твору. До елементів оновлення форми можна також зарахувати монологи «Від автора», які обіцяють розповісти «про одну долю» та коментують виклад цієї долі.

Дія розпочинається біля пам'ятника Пушкіну на Тверському бульварі, де поет у душі Сергій Чекмарьов і Тоня знайомляться під читання віршів Маяковського, Луговського, Светлова, їх роман бурхливо розвивається. Натхненні романтикою побудови нового суспільства, закохані опиняються в башкирському радгоспі. Певну напругу вносить народження дитини, романтика зазнає дошкульного удару з боку приземленого побуту, але Сергій і Таня зуміли вистояти. Доводиться Сергієві боротися з ретроградним директором радгоспу Карповим, але тут він не самотній, бо йому допомагає й місцева молодь, наприклад, Ягда і Камал, ще одна

пара закоханих. Зрозуміло, що допомагає їм і партійний секретар Гайсин.

У текст п'єси вводяться короткі репліки, які виголошують Смілива дівчина, Мужня дівчина та ін. Такі назви персонажів іронічні, бо це ті, хто не витримує випробування побутовою необлаштованістю, матеріальними нестатками і природними стихіями, промовляють виправдальні тиради. Урізноманітнюють текст, а заодно і характеризують Сергія та інших персонажів нібито написані ним вірші. До цих віршів додаються поетичні рядки Автора, які свідчать про його спорідненість із Чекмарьовим. Сюжетна розв'язка залишається відкритою: Сергій потрапляє в снігову бурю, очевидно, гине, але тіло його так і не знайшли. Незрозумілим моментом стає повідомлення про те, що Тоня знову опиняється у Москві: невже без чоловіка не витримала важких буднів радгоспного буття, в якому Сергій умів знаходити високу романтику?

Завершує період активної публікації башкирських письменників в Україні на початку 1970-х років видання вибраної лірики класика тюрської літератури Сайфі Кудаша під назвою «Країна рідна» [19]. У передмові «З берегів Агіделі – до берегів Дніпра» [9] її автор і упорядник збірки Іван Ільєнко зазначає, що С. Кудаш підхоплює естафету від М. Гафурі, акцентує увагу на особистій участі Гафурі в долі Кудаша. Коротко викладається життєвий і творчий шлях поета, роль поезії Тукая в його становленні. Окремо І. Ільєнко аналізує українські мотиви у творчості Сайфі Кудаша, зокрема в поемах «Думи про Україну» і «Помста», віршах «Вітання (П. Тичині)» (Харків) і «Живи, Україно» (Київ). Присвятні вірші також написані Сосюрі й Рильському. Не оминає увагою автор передмови і нарис башкирського поета «Щастя», в якому йдеться про дружбу з Павлом Тичиною, про загальнолюдське звучання творів українського класика. Відповідно, згадується присвятний вірш Тичини «Сайфі Кудашу». Характеризується у передмові також збілочка башкирського поета «Слово матері» зі серії «Фронт і тил», в яких не останніми є українські мотиви і твори з якої перекладали П. Тичина, М. Рильський, В. Сосюра і М. Стельмах. Аналізуючи своєрідність поезії Кудаша, Ільєнко зазначає, що традиції «радянської» (фактично європейської) літератури органічно поєднуються з традиціями східної, насамперед фарсімовної (Фірдоусі, Хайям, Сааді), поезії.

Збірка розбита на чотири цикли: «Книга джигіта» (25 поезій), «Клекіт беркута» (34), «Материнський хліб» (25) і «У братньому колі» (23). Уже класичними є переклади згадуваних П. Тичини, В. Сосюри, М. Стельмаха, М. Рильського, які стали окрасою книги віршів С. Кудаша. А ще до перекладів залучили провідних поетів (Івана Драча, Дмитра Павличка, Олексу Ющенка, Бориса Олійника, Олексія Довгого, Абрама Кацнельсона, Миколи Гірника та ін.) і професійних тлумачів

(Борислава Степанюка, Юрія Петренка, Івана Ільєнка, Степана Литвина й ін.) того часу. Три байки Сайфі Кудаша інтерпретував українською мовою Валентин Лагода. Загалом із книги «Країна рідна» український читач отримав можливість скласти ґрунтовне уявлення про творчість башкирського класика, основні мотиви його поезій та особливості версифікації.

Появи наступних книг довелося чекати п'ять років. У 1979 році поема Максуда Сюдюкле «Макар Мазай» була надрукована в донецькому видавництві «Донбас» [31], що пояснюється зв'язком поетової долі з шахтарським краєм і тим, що дія поеми відбувається на Донбасі. Але спочатку варто згадати першоджерело – російськомовне видання творів Сюдюкле «Думы о Донбассе» 1952 року [30]. Саме там і була надрукована поема «Макар Мазай», яка складалася з Прологу, дев'яти «пісень» (Песнь первая, Песнь вторая і т.д.) та Епілогу. Вірші написані вольними ямбами – від двох до п'яти стоп. Своєрідним «вступом» стали епізоди, в яких розповідається про Шевченка, чий «шлях» знаходить продовження у пореволюційному Донбасі, про сталеварів Тараса й Остапа (вводяться ремінісценції з гоголівського «Тараса Бульби») («Гей, сынку мой! Оборони меня!» [30, с. 15]). Якщо врахувати рік видання поеми, то не дивують згадки про «визначальну» роль Сталіна у відновленні Донбасу.

А далі увага переводиться на вже післявоєнний пам'ятник Макарові Мазай перед заводом Ілліча у Жданові (Маріуполі). Ретроспективно і розлого викладається історія трудових звершень, боротьби Макара в роки війни та героїчної його загибелі. На цьому дія не завершується: дізнаємося про післявоєнні події, про допомогу донбасівцям із рідного для поета Уралу. І знову на завершення «Макар в саду./ На пьедестале» [30].

А ще у книзі були «Думы о Донбассе», які склалися з п'яти циклів віршів. Перший із них – «Сталино», в якому йдеться про перший приїзд Садика Максудова (справжні ім'я і прізвище поета) до цього міста (теперішнього Донецька) і «теперішній» приїзд через багато років. Сюдюкле обіграє назву міста в дусі часу («Весну Донбассу Вождь вернул» [30, с. 58]). Але щирим видається епіграф до першого циклу: «Я люблю донецкий край <...> Мой второй родимый дом» [30, с. 57]. У циклі «III. В забое» йдеться про молодого шахтаря Хайбуша, прототипом якого вгадується сам автор. Про його товаришів-башкирів, а також представників інших національностей («И мой земляк с Идели многоводной./ И мой товарищ с буйного Днепра» [30, с. 71]) йдеться в міні-поемі «IV. Земляки», написаній переважно різностопним анапестом. Загальним місцем тогочасної поезії стає заключний цикл «V. Творцы мира», в якому йшлося про бурхливе відродження Донбасу, про українсько-башкирську й загалом інтернаціональну дружбу народів СРСР тощо.

Через чверть століття поема М. Сюдюкле «Макар Мазай» вийшла у світ українською мовою. Зрозуміло, згадки про «Вождя» з неї перекладач Валентин Лагода прибрав. Він же таки був і автором передмови «Його серце в Донбасі», епіграфом до якої стали слова башкирського поета: «Тільки десять років я прожив у Донбасі, але того вогню, що він мені дав, вистачає на все життя» [31, с. 3]. Заголовок і епіграф статті В. Лагоди пояснює, про що ж у ній ідеться – про зв'язки Максуда Сюдюкле з донецькими теренами. З передмови ми дізнаємося, що поет потрапив на Донбас у 1924 році, працював на заводі й у шахті. Згодом вступив до літоб'єднання «Молодняк», тобто не тільки трудовий, але і творчий шлях його розпочався в Україні. Згадуються також до- і післявоєнні вірші про Україну, про написання поеми, а також про здобутки українсько-башкирської дружби. Зі статті В. Лагоди дізнаємося і про те, як Максудов став Сюдюкле: за поетичний псевдонім поет обрав собі назву села, в якому народився.

Роком видання ліричних здобутків башкирів став 1980-й. У серії «Скарбниця братніх літератур» вийшло чергове видання поезій класика і родоначальника сучасної башкирської літератури Мажита Гафурі під назвою «Поезії» [5]. Це був фактично передрук збірки 1955 року, навіть передмова до неї – неодноразово публікована стаття П. Тичини «Патріотизм у творчості Мажита Гафурі», щоправда, у скороченому варіанті. Зберігся поділ на два хронологічні розділи, ті самі переклади. До збірки додалися хіба що шість байок М. Гафурі в перекладах Ю. Петренка (5) і В. Осипчука (1) та кілька поезій.

Вагомим кроком у популяризації башкирської поезії в Україні стала поява ще однієї антології – «Мелодії Агіделі» [21]. Показово, що вийшла вона не у столичному видавництві, як зазвичай, а у дніпропетровському «Промені». Титанічну працю до друку антології доклав її упорядник запорізький поет Петро Ребро, перекладачі – запорізькі (П. Ребро, М. Лиходід, А. Рекубрацький, О. Шостак, О. Тешенко, О. Аблицов та ін.) та дніпропетровські поети (Н. Нікуліна, В. Корж й ін.), з явною перевагою перших. Лише два твори вийшли в уже відомих раніше перекладах (В. Сосюри і В. Лагоди), все решта – «оригінальні» інтерпретації башкирських поезій, що суттєво розширювало знання українців про неї.

Роль Петра Ребра у виході антології, як і у зміцненні українсько-башкирської літературної дружби важко переоцінити. Саме з його ініціативи у 1970 році частина заходів у Дні башкирської літератури в Україні відбулися і в Запоріжжі, одну з вулиць у цьому місті тоді назвали ім'ям поета і борця за башкирську незалежність Салавата Юлаєва. На запрошення запорізької обласної організації письменників, яку П. Ребро очолював, у 1978 році до Запоріжжя завітала делегація башкирських письменників на чолі з Мустаєм Карімом. Міцна



дружба нерозривно пов'язувала Ребра і Каріма до смерті останнього, чимало поезій класика башкирської й радянської літератури запорізький поет перекладав протягом довгих років. Дні української літератури в Башкирії 1980 року лише розширювало тісні зв'язки українських і башкирських письменників.

До написання передмови до антології («Веселковий міст дружби» [22]) Ребро залучив голову Спілки письменників Башкирської АРСР Асхата Мірзагітова, що надавало їй суттєвої вагомості. У передмові йдеться про про башкирсько-українські культурні багаторічні й різнобічні зв'язки, зокрема і про внесок Петра Ребра в їх розвиток. Мірзагітов окремо зупиняється на циклі віршів Ребра «Клич Агіделі» (як бачимо, надмірне вживання назви башкирської річки стало ледь не затертим штампом). Цікавим є і повідомлення про постановку в київському театрі ім. І Франка п'єси М. Каріма «В ніч місячного затемнення», роль Танкабіке в якій виконувала геніальна Наталя Ужвій.

Зрозуміло, найбільше перекладено було в антології поезій визначних башкирських літераторів, насамперед М. Гафурі (сім творів), Назара Наджмі (сім), Сайфі Кудаша (п'ять), Мустая Каріма (десять, серед них вірш «Україні»), Муси Галі (шість), але нимине обмежується збірка. У книзі широко репрезентована і творчість менш знайомих поетів. Загалом у «Мелодіях Агіделі» були опубліковані вірші шістдесяті башкирських митців, серед них і жінок (Зайнаб Біішевої, Катіби Каньябулатової, Гульфії Юнусової, Рамзілі Хісаметдінової та ін.), етнічного українця, а тепер башкира Михайла Воловика. Про кожного з них подається інформація в довідці «Коротко про авторів» [18].

Книга повістей Ахіяра Хакімова «Байга» [38], надрукована українською в 1985 році, продовжила знайомити зі здобутками башкирської прози. Дві повісті – «Байга» і «Весілля» – переклав П. Мовчан, Р. Вишневський став перекладачем повісті «Гюльбіке». Майже всі вони будуються за принципом шерегу ретроспекцій із поверненнями у «сучасність». Це дає можливість тримати напругу й одночасно відтворювати розрізнені фрагменти минулого без потреби будувати чіткий сюжет із причинно-наслідковим ланцюгом.

У повісті «Весілля» відтворюється потворність війни, яка навіть у тилу руйнує людські долі. Алтинсес відправляє на фронт чоловіка, а потім довгі роки живе у невизначеності: він, пропавши безвісти, мертвий чи живий? В уяві постійно постають два весілля Алтинсес і Хайбулли. Перше – пишне, з великою кількістю гостей, зі щедрим частуванням – уявне, яким би вона хотіла його бачити. Друге, справжнє, було бідним і непримітним. Але попри це щире кохання нівелювало його нікчемність. Жінка і після війни продовжує чекати чоловіка, щиро вірячи, що тепер вона відгуляє справжнє весілля. Та час бере своє, розмови про те, що Хайбулла вже не повернеться, переконують

у цьому й Алтинсес, а Синтімер, друг чоловіка, все більше припадає їй до душі. Кульмінацією стає весілля з Синтімером, який безмежно кохає жінку. Здавалося, мрія про «гідне» весілля збувається. Та несподівано повертається перший чоловік... Для Алтинсес це був настільки страшний удар, що вона накладає на себе руки. Очевидно, що були якісь подібні реальні історії, бо до повісті автор подав присвяту: «Братовим, чоловіки яких загинули на війні» [38, с. 5]. Така напруга дії й почуттів не могла не приваблювати читача, зокрема й українського.

Зі спогадів і післявоєнного буття звичайного колгоспника Ягафара будуються повість «Байга». Вірний кінч Рудий нагадує господарю Сокола, з яким він вигравав не одну байгу (кінні перегони), який порятував його у бою, але сам загинув. Як і у «Весіллі», у цій повісті переплітаються кілька любовних трикутників, коли почуття протиставляють колишніх друзів, і з цим треба або змиритися, або зуміти піднятися над власною справедливою образою. «Все життя наше – байга» [38, с. 201], – такий невтішний, але справедливий висновок підводить головний персонаж повісті та її автор.

Героїня повісті «Гюльбіке» типологічно близька до Марти з «Невеличкої драми» В. Підмогильного. «Тітонька» Сабрі, у якої вона мешкає на квартирі, заради власної вигоди намагається видати її заміж за значно старшого і неприємного Тугаєва, бо заможний і впливовий. Оманливою виявляється постать майстра Бурхана, спочатку такого привабливого, насправді – самозакоханого егоїста. Але дівчина не розчаровується, вона, як і її подруга Савія, вірить у щире кохання.

Хронологія видань башкирської літератури в Україні була дещо порушена щодо 1980-х років. Зроблено це було з метою зосередитися на перекладах творів класика літератури Башкирії, відомого драматурга, поета і, насамперед, прозаїка Мустая Каріма Мустафи Карімова). До 80-х років український читач уже познайомився з трьома драматичними творами письменника. А 1981 року відбулося знайомство і з його лірикою: у той рік вийшло видання збірки «Мій кінч» [14]. Упорядником і автором передмови («Слово про башкирського побратима» [16]) став Віталій Коротич. В. Коротич повідомляє про те, що з М. Карімом йому доводилося зустрічатися неодноразово і в Україні, і в Башкирії, й у Москві, і в Ризі, Ленінграді... Це дає підстави називати башкирського митця побратимом, якого український поет цінує насамперед за високу вимогливість, зокрема і до себе, та майже дитячу щирість і відвертість.

Також у передмові Віталій Коротич дає короткий виклад біографії Каріма, детально розповідає про осколок, який прошив наскрізь комсомольський квиток і письменницьке посвідчення. Коротко читач може дізнатися і про дружбу башкирського письменника з українськими літераторами, про спілкування з сім'єю Тичин, про переклади

творів Каріма українською мовою. І знову в кінці передмови Коротич ще раз наголошує на вимогливості та скромності письменника: «<...> це завжди все той-таки вимогливий до себе й до інших, чесний і скромний до сором'язливості Мустай Карім <...> Завжди учень! І завжди поет!» [16, с. 8–9]. А ще автор передмови відзначає особливу рису Каріма, яку він називає словом «добролюбство».

Треба зазначити, що всі українські письменники, які знали башкирського літератора, захоплювалися його людяністю, гуманізмом, простотою, яка межувала з геніальністю, які знайшли відтворення і в його творчості, зокрема у повістях. Павло Мовчан сприймав Каріма як народного філософа у житті та творчості, як життєлюбця, як людину, безмірно закоханого у рідне село Кляш, у Башкирію, у своїх земляків. Запам'ятав Павло Михайлович і дивовижну здатність Мустая Каріма перемножувати подумки, і досить швидко, дво- чи трицифрові числа.

Іван Федорович Драч протягом років перекладав поезії Каріма, але спілкувався з ним особисто лише в 1980 році, коли в Уфі проходили Дні української літератури в Башкирії. Проте і Драч запам'ятав насамперед людяність, простоту, навіть якусь дитячість і житейську мудрість башкирського письменника. Про повагу до митця і високу оцінку творчості Мустая Каріма свідчить і те, з якою шанобливістю зберігає І. Драч папку з матеріалами, що так чи так пов'язані з доробком башкирського побратима.

А найтепліші та найзахопленіші спогади про башкирського друга залишилися у Дмитра Павличка. Вперше стаття Павличка «Мустай Карім» була надрукована у збірнику літературно-критичних публікацій «Над глибинами» [25] у 1982 році. Доповнена й доопрацьована, вона увійшла до літературознавчого двотомника Дмитра Васильовича за 2007 рік [24]. Цю статтю можна вважати одним із найглибших, найвлучніших прочитань доробку Каріма, з умілим і тонким аналізом окремих творів та вмотивованими узагальненнями побратима по перу і літературознавця-філософа. А ще варто згадати підбірку віршів Мустая Каріма (усього 12 поезій) у перекладах Д. Павличка, що побачили світ у п'ятому томі видання творів українського поета [27], бо це було остання і єдина публікація творів не лише башкирського класика, але і башкирської літератури загалом в Україні за роки Незалежності. До цього можна ще додати, що рядком «Мій друже, дорогий Мустаю» починається поезія Дмитра Павличка «Нагайка Салавата Юлаєва» (1983).

Через роки, після смерті Каріма, повага і любов до нього з боку Дмитра Павличка залишилися незмінними, а може, ще і зросли, про що свідчить його рукописний спогад «Про Мустая Каріма», який писався у березні 2016 року для двотомної Карімівської енциклопедії, що готується в Уфі, та який наводимо повністю: «Був я з дружиною в

Башкирії гостем Мустая Каріма. Це була, здається мені, весна 1982 р. Ми жили вдома в Мустая Каріма, обвезив наш господар нас по всій республіці, показав Кляш, своє рідне село, а також українські поселення в Башкирії.

У 1982 р. я написав статтю “Мустай Карім”, яка була надрукована ще за радянського часу, але ж була й перевидана за нових часів, 2007 року, в моїй книжці, де зібрані статті про письменників світового рангу. Я прошу вибрати з тієї моєї статті два-три речення про Мустая Каріма як письменника чесного, який не зламався під натиском брехливого, підлого радянського режиму. Цікаво, чи була перекладена моя стаття на башкирську мову? Чи озивався про неї Мустай? Не знаю.

Мустай Карім – великий гуманіст, мислитель рівня Айтматова, людина, якій пам'ятник мав би стояти в Уфі побіля пам'ятника Салавата Юлаєва. Був я в Башкирії декілька років тому. Там є громада українська, яку очолює професор Бабенко, ректор університету ім. М. Шолохова. Чому Шолохова? Там мав би бути університет ім. Мустая Каріма.

Я переклав декілька віршів Мустая Каріма та інших башкирських поетів. Ці вірші показують, що Мустай любив Україну. Був колись Мустай Карім у Києві. Виступав на якомусь літвечорі. Досі пам'ятаю, він сказав: “Мене запитують, як живе Башкирська республіка, як почуватється сьогодні башкирський народ. Відповідаю. Башкирський народ невеликий, але він так міцно зав'язався в твердий клубочок, що його ніхто й ніколи не розмотає!” Оплески гриміли, кияни зрозуміли, що Мустай патріот не якоїсь придуманої в Москві однієї нації, яку називали ідеологи з Кремля нацією радянською, що розмовляє російською мовою. Він був і назавжди буде башкирським патріотом.

У приватній розмові зі мною Мустай говорив: “Дорогий Дмитре! Башкирія – маленька країна, нація, оточена зі всіх боків Росією. Вона, мабуть, не зможе встояти, її зітруть великодержавники й шовіністи російські. Але Україна – це ж Європа! Вся ваша історія в Європі. Все ваше життя пов'язане з Європою. Я вірю, що колись Україна стане вільною, європейською державою!” У своєму вірші про Україну Мустай сказав:

Сходить сонце. Вража сила гасне.

Я до тебе – вільної – прийду.

Яблука доспілі обривати

Будеш ти сама в своїм саду.

Мустай Карім буде ще не раз з'являтися в українській культурі як письменник світового рангу. Він є і завжди буде між людьми, що працюють на завтрашній день всіх народів.

28.ІІІ.2016Д.

Павличко (підпис)» [26].

Але повернемося до книги поезій Мустая Каріма «Мій кінь». Вона складалася з вибраних віршів із кількох збірок поета. Спочатку йшли 74

поезії, які мали репрезентувати різні мотиви у творчості Каріма. Далі, оскільки книга була перекладна і цим засвідчувала дружбу культур і народів, ішли вірші башкирського поета, пов'язані з іншими народами і країнами: це шість поезій із циклу «Європа–Азія» (ще за 1951–1954 роки), вірш «Я – Російн», чотири «в'єтнамські» поезії, одна – «з чехословацького зошита», дві – «з болгарського зошита» й одна – «з кабардино-балкарського зошита». Найбільше перекладів належали перу Дмитра Павличка (десять), Степану Литвину і Любомиру Дмитерку (переважно вірші ідейно-пафосного звучання) – по дев'ять. Загалом до перекладацького складу були залучені найкращі українські поетичні таланти: І. Драч, Б. Степанюк, Ю. Петренко, В. Лучук, П. Мовчан, В. Забаштанський, А. Кацнельсон, Н. Тихий, С. Зінчук, А. Гризун, Г. Коваль, М. Карпенко та ін.

Наступні два видання – прозові твори Мустая Каріма – останні окремі книги башкирської літератури, видані в Україні дотепер. Спочатку це був окремий друк повісті «Довге-довге дитинство» в перекладі Павла Мовчана у 1985 році [11]. Та сама повість потрапила до книги «Помилування» з серії «Єднання» [15]. Крім «Довгого-довгого дитинства» у книзі були також однойменна повість «Помилування», а також повість «Сільські адвокати». Як і в книзі 1985 року, перекладачем усіх повістей був П. Мовчан.

Він же був і автором передмови «Життєві кільця та серцевина» [23]. Мовчан розпочинає її з констатації того, що Дитинство є надзвичайно важливою порою життя людини, коли вона формується, коли визначається її характер на всі подальші роки. Особливо важливим воно є для митця, до нього можна повертатися безконечно, час тоді тягнеться дуже повільно. Тому Мустай Карім і назвав свою повість «Довге-довге дитинство».

Нарація цієї повісті, як і двох інших, відзначається двома спільними рисами. По-перше, оповідь ведеться від першої особи, від пофілософськи налаштованого «я» старшого віку, яке повертається подумки до минулого, переповідає його очима «давніми» і сучасними, аналізує, узагальнює, дивується, розгадує таємниці людського буття і так до кінця й не може розгадати. Друга особливість впливає з першої: основні події відбуваються в далекому «минулому», до якого ретроспективно звертається наратор, періодично дія з «минулого» перестрибує в «сучасність», щоби знову надовго зануритися в «минуле».

Цю наративну специфіку «Довгого-довгого дитинства» й відзначає Павло Мовчан: «І повість Мустая Каріма, яку було поціновано найвищою в державі Ленінською премією, навіть композиційно позбавлена тієї лінійності, до якої нас привчила традиційна проза про дитинство. Тут ніби відсутня відмінність поміж минулим, теперішнім та майбутнім. Тут час змінив свій напрямок: він рухається від майбутнього до минулого. Це і є течією духу,

супротивною біострумові: від смерті до життя...» [23, с. 5]. Відповідно, логічного сюжетного ланцюга в повістях «Довге-довге дитинство» і «Сільські адвокати», на відміну від «Помилування», немає: вони складаються з окремих, розрізнених історій, кожна з яких поокремо має, найчастіше, умотивований хід подій від експозиції до розв'язки. Згадка про Ленінську премію аж ніяк не означає, що «Довге-довге дитинство» пройняте відповідним ідеологічним пафосом. Навпаки, можна дивуватися, чому такий «безідейний» твір, у якому оспівується окрема Людина, від Старшої й до Молодшої Матері (улюблені персонажі Д. Павличка) до всіх без винятку дітей – однокашників наратора, утверджуються гуманістичні ідеали, був удостоєний найвищої літературної премії радянської доби.

Такими ж за ідейно-змістовим наповненням є і дві інші повісті, що увійшли до українського видання. Однак П. Мовчан серед них виокремлює повість «Помилування», пояснюючи назву передмови: дві інші повісті, драми і поетичні збірки Каріма творять «кільця» стовбура його творчості, натомість «Помилування» є серцевиною цього стовбура. В часи «перебудови» ця повість користувалася великою популярністю в читачів, бурхливо, в гострих протистояннях, обговорювалася, хоча тодішній офіціоз не дуже її толерував.

Двадцятирічний Любомир Зух, українець із напівпольськими іменем і прізвищем, умілий водій танка, який ще ні разу не був у бою, закохується в сімнадцятирічну сироту іспанського походження Марію Терезу. В таких надзвичайних умовах кохання розвивається швидко, сила його безмірна. В ніч перед відправкою на лінію фронту Любомир приїжджає до коханої, встигаючи на ранок повернутися в частину. Зовсім випадково про це стає відомо начальству (дід поскаржився, хоча потім безутишно шкодував про це, що танк випадково зачепив стіну хліва, яка придала козу, єдину годувальницю сім'ї), котре розцінює такий вчинок як дезертирство. Маховик каральної й бездушної системи розкручується, юнака на пострах усім іншим трибунал швидко засуджує до розстрілу, так само швидко вирок виконують. Згодом приходить помилювання, але вже запізно.

Письменник до дрібниць виписує кожну деталь останніх годин і хвилин життя Зуха, котрий так і не може повірити до кінця, що за таку дрібницю його раптом можуть стратити, але це стається. У «Помилуванні» відчувається велика відстань, ледь не прірва, між солдатами і «начальством», безликим, безіменним, яке перебуває десь далеко і приймає механічні, незрозумілі й бездушні рішення. Зрештою, таким само далеким воно постає і в «Сільських адвокатах», якась далека «влада» зовсім не переймається раціональністю своїх розпоряджень, тим більше – щоби ці рішення були корисними чи хоча б нешкідливими для пересічних громадян, кожен із яких насправді – окремий всесвіт. От і змушені лідери громади – сільські адво-

кати» – все життя боротися, сміливістю чи хитрощами, поодиночці чи за підтримки односельців, проти безглузвих, антилюдських розпоряджень цієї влади.

Прикро, але це було останнє книжкове видання творів Мустая Каріма і башкирських письменників в Україні. Можна хіба ще раз згадати підбірку поезій Каріма в п'ятому томі «Творів»

Д. Павличка. Можливо, що все найцікавіше вже було перекладено «до нас», хоча така думка дуже сумнівна. Зрештою, прикро також і те, що ми не знаємо не тільки усіх здобутків класичної башкирської літератури, літератури ХХ століття, але і того, чи є щось цікаве і вагоме в сучасній літературі Башкортостану. Зрештою, як і в багатьох інших тюркських літературах.

### Література

1. Абдуллін А. Не забувай мене, сонце : драматична поема на три частини / З башкирської; Переклав І. Солдатенко / К. : Міністерство культури Української РСР; Головне управління театрів та музичних установ, 1972. – 71 с.
2. Бікчентаєв А. Я не обіцяю тобі раю : роман та повість / З башкирської; Переклала Софія Потікунова / А. Бікчентаєв. – К. : Дніпро, 1967. – 221 с. (Серія «Джерела дружби»)
3. Від редколегії // З берегів Агіделі : збірка творів письменників Башкирії. – К. : Радянський письменник, 1970. – С. 5–6.
4. Гафурі М. Вибрані поезії / Переклади з башкирської; Ред. і вст. ст. Павла Тичини / Мажит Гафурі. – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1955. – 259 с.
5. Гафурі М. Поезії / З башкирської; Упоряд. Л. Грицик; Передм. П. Тичини / Мажит Гафурі. – К. : Дніпро, 1980. – 190 с. (Скарбниця братніх літератур)
6. Гафурі М. Чорнолиці (Одна з мільйонів жертв минулого) / З башкирської; Переклад В. Кучера / Мажит Гафурі. – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1953. – 100 с.
7. З архіву П.Г. Тичини : збірник документів і матеріалів / Редкол.: М.Г. Жулинський (відповідальний редактор) та ін. – К. : Наукова думка, 1990. – С. 362–365.
8. З берегів Агіделі : збірка творів письменників Башкирії. – К. : Радянський письменник, 1970. – 239 с.
9. Ільєнко І. З берегів Агіделі – до берегів Дніпра / Іван Ільєнко // Кудаш С. Країна рідна : вибране. – К. : Дніпро, 1974. – С. 5–14.
10. Карім М. В ніч місячного затемнення : трагедія на три дії з епілогом. – К. : Мистецтво, 1970. – 76 с. (Бібліотека сучасної драматургії)
11. Карім М. Довге-довге дитинство : повість / З башкирської; Переклав Павло Мовчан / Мустай Карім. – К. : Дніпро, 1985. – 294 с.
12. Карім М. Друзі Шавкатова (Самітна береза) : драма на 4 дії, 6 картин / Авториз. пер. з башкир. Р. Краківської / Мустай Карім. – К. : Мистецтво, 1954. – 99 с.
13. Карім М. Країна Айгуль : романтична драма на 6 картин / Переклад В. Гончара. – К. : Мистецтво, 1971. – 86 с. (Бібліотека сучасної драматургії, № 25)
14. Карім М. Мій кінв : поезії / Упор. та передм. Віталія Коротича / Мустай Карім. – К. : Радянський письменник, 1981. – 143 с. (Бібліотека «Братерство»)
15. Карім М. Помилування : повісті / З башкирської; Переклав Павло Мовчан / Мустай Карім. – К. : Дніпро, 1989. – 463 с. (Єднання)
16. Коротич В. Слово про башкирського побратима / Віталій Коротич // Карім М. Мій кінв : поезії. – К. : Радянський письменник, 1981. – С. 3–9.
17. Коротко про авторів // З берегів Агіделі : збірка творів письменників Башкирії. – К. : Радянський письменник, 1970. – С. 226–233.
18. Коротко про авторів // Мелодії Агіделі : поезії. – Дніпропетровськ : Промінь, 1980. – С. 206–214.
19. Кудаш С. Країна рідна : вибране / З башкирської; Передм. і упорядк. І. Ільєнка / Сайфі Кудаш. – К. : Дніпро, 1974. – 199 с. (Скарбниця братніх літератур)
20. Мажит Гафурі : біографічна довідка // Гафурі М. Чорнолиці (Одна з мільйонів жертв минулого). – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1953. – С. 99–100.
21. Мелодії Агіделі : поезії / Упоряд. П. Ребро. – Дніпропетровськ : Промінь, 1980. – 222 с.
22. Мірзагітов А. Веселковий міст дружби / Асхат Мірзагітов // Мелодії Агіделі : поезії. – Дніпропетровськ : Промінь, 1980. – С. 3–6.
23. Мовчан П. Життєві кільця та серцевина / Павло Мовчан // Карім М. Помилування : повісті. – К. : Дніпро, 1989. – С. 5–10.
24. Павличко Д. Мустай Карім // Літературознавство. Критика : у 2 т. / Дмитро Павличко. – К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2007. – Т. 2: Світова література. – С. 106–126.
25. Павличко Д. Мустай Карім // Над глибинами : літературно-критичні статті і виступи / Дмитро Павличко. – К. : Радянський письменник, 1982. – С. 249–278.

26. Павличко Д. Про Мустая Каріма / Дмитро Павличко. – Рукопис спогаду.
27. Павличко Д. Твори / Дмитро Павличко. – Т. 5. – К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2010. – 576 с.
28. Про автора // Хакімов А. Байга : повісті. – К. : Молодь, 1985. – С. 253–254.
29. Рахматулін Ш. Перед смертю : сатирична комедія на дві частини / Переклад з башкирської М. Дмитренка / Ш. Рахматулін. – К. : Міністерство культури Української РСР; Головне управління театрів та музичних установ, 1971. – 65 с.
30. Сюндюкле М. Думи о Донбасе / Авторизований переклад с башкирського Николая Милованова. – Уфа : Башгосиздат, 1952. – 74 с.
31. Сюндюкле М. Макар Мазай : поема / Переклад з башкирської Валентина Лагоди / Максуд Сюндюкле. – Донецьк : Донбас, 1979. – 56 с.
32. Тичина П. Ленін і босць (Поема Сайфі Кудаша) // 3 минулого в майбутнє: статті, спогади, нотатки, начерки, інтерв'ю / Павло Тичина. – К. : Дніпро, 1973. – С. 200–203.
33. Тичина П. Патріотизм у творчості Мажита Гафури / Павло Тичина. – К. : Товариство для поширення політичних та наукових знань УРСР, 1955. – 35 с.
34. Тичина П. Патріотизм у творчості Мажита Гафури / Павло Тичина // Гафури М. Вибрані поезії. – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1955. – С. 3–44.
35. Тичина П. Патріотизм у творчості Мажита Гафури / Павло Тичина // Гафури М. Поезії. – К. : Дніпро, 1980. – С. 5–30.
36. Тичина П. Слово про Сайфі Кудаша // 3 минулого в майбутнє: статті, спогади, нотатки, начерки, інтерв'ю / Павло Тичина. – К. : Дніпро, 1973. – С. 197–200.
37. Тичина П. Патріотизм в творчестве Мажита Гафури : доклад / П. Тичина. – Б.г. : Союз советских писателей Украины, 1942. – 42 с.
38. Хакімов А. Байга : повісті / Переклад з російської П.М. Мовчана, Р.Г. Вишневського / Ахіярь Хакімов. – К. : Молодь, 1985. – 256 с.
39. Хакімов Р. Завжди в дорозі / Раміль Хакімов // Бікчентаєв А. Я не обіцяю тобі раю : роман та повість. – К. : Дніпро, 1967. – С. 5–9.

*Николай Васькив*

**БАШКИРСКАЯ ЛИТЕРАТУРА В УКРАИНСКИХ КНИЖНЫХ ИЗДАНИЯХ**

**Аннотация.** В статье собраны и систематизированы сведения обо всех переводах произведений башкирской литературы на украинский язык, об изданиях этих переводов отдельными книгами, о переводчиках, о принципах формирования антологий и т.п. Анализируются романы и повести М. Гафури, А. Бикчентаева и А. Хакимова, пьесы М. Карима, А. Абдуллина, Ш. Рахматуллина, лирика М. Гафури, С. Кудаша, М. Карима, антологии башкирской поэзии.

Больше всего внимания сосредоточено на украинской рецепции творчества классиков башкирской литературы Мажита Гафури, Сайфи Кудаша и, особенно, Мустая Карима. Отдельно ведется речь о тесных связях украинских писателей с башкирскими, в частности П. Тычины с М. Гафури и С. Кудашем, Д. Павлычко – с М. Каримом. Обстоятельно анализируются поэма Максуда Сюндюкле «Макар Мазай» и его сборник стихотворений «Думы о Донбасе».

**Ключевые слова:** башкирская литература, перевод, отдельное книжное издание, литературные контакты, типологические связи, антология.

*Mykola Vaskiv*

**BASHKIR LITERATURE IN THE UKRAINIAN BOOK EDITIONS**

**Summary.** The paper collected and systematized information on all translations of works of the Bashkir literature in the Ukrainian language, about the publications of these translations as separate books, about the translators, on the principles of the formation of anthologies, etc. Novels and stories are analyzed by M. Hafuri, A. Bikchentaiev, A. Khakimov, plays by M. Karim, A. Abdullin, Sh. Rakhmatullin, poetry by M. Hafuri, S. Kudash, M. Karim, an anthology of the Bashkir poetry.

Most attention is focused on the Ukrainian reception of creativity of classics of the Bashkir literature by Mazhyt Hafuri, Saifi Kudash and especially Mustai Karim. It is separately told about close ties of the Ukrainian writers with Bashkir, in particular P. Tychnyna with S. Kudash, D. Pavlychko – M. Karim. Thoroughly analyzed the poem of Maksud Siundiukle named «Makar Mazai» and his collection of poems «Dumy pro Donbas».

**Key words:** Bashkir literature, translation, separate book edition, literary contacts, typological connection, anthology.

*Стаття надійшла до редакції 20.10.2016 р.*

© *Васьків Микола Степанович* – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри журналістики і міжнародних відносин Київського університету культури.

Лариса ГОРБОЛІС

## КОДИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПОВІСТІ Я. ЯСІНСЬКОГО «КУРАЇ АБО ВАРІАЦІЇ ОШИЙНИКА»

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.

Випуск 2 (36) 2016

УДК 821.161

Горболіс Л. Коди інтерпретації повісті Я.Ясінського «Кураї або варіації ошийника», 15 стор., бібліографічних джерел – 13, мова – українська.

**Анотація.** У статті запропоновано коди інтерпретації повісті сучасного українського письменника Ярослава Ясінського «Кураї або Варіації ошийника», наголошується на особливостях художнього освоєння прозаїком колажування, ритмомелодики, зчеплення асоціативних образів та ін., що забезпечують органічну єдність імпліцитного та експліцитного рівнів твору, є засобом ідентифікації героя, свідченням неперекрученості й ефективності фольклорних традицій у новітньому українському письменстві. Письменник експериментує з фольклорним матеріалом (образами, мотивами, деталями, елементами казок, замовлянь, ритмомелодикою), створює авторські правила гри зі своїм текстом.

На конкретних прикладах із повісті акцентується на функції ритму, немилозвучності, ролі ретроспекцій як презентації емоційного стану героя, сполучуваності домінантних образів із іншими образами та деталями, значенні фонових знань у декодуванні глибокого сенсу твору, увиразненні ціннісних орієнтирів головного героя, генерації ідеї про духовне багатство персонажа.

**Ключові слова:** герой-наратор, фольклор, ритмомелодика, код інтерпретації, текст.

Новітнє українське письменство різноманітне тематично, жанрово й стилізовано. Попри активну зацікавленість вітчизняної науки сучасним літературним процесом, ще залишаються художні твори, що потребують ґрунтовних досліджень та багатоаспектних вимірів. До таких зразків належить і повість сучасного українського письменника Я. Ясінського «Кураї або Варіації ошийника» (1999). Вивчення окремих проблем твору у студіях Є. Барана, Л. Горболіс та ін. не є вичерпними. Тому мета статті – запропонувати коди інтерпретації твору, що дозволять увиразнити самотні зв'язок твору з фольклором.

Формозмістову витонченість твору доцільно студіювати крізь призму триєдності «текст-контекст-підтекст» та з залученням різних кодів. Імпліцитний рівень цього твору ускладнений багаторівневими асоціативними конструкціями, комплексом недовомовленостей, переформатуванням фольклорних мотивів, образів, архетипно-знакових уключень, ритміки, гри сенсів, що помітно інтелектуалізують твір, характеризують його як складну багатопланову структуру. «Кураї» –це той текст, що, за Ю. Лотманом, ефективно виконує функцію «народження нових смислів» [7, с. 583].

Від прочитання повісті Я. Ясінського залишається враження недовомовленості й утаємниченості. Твір написаний у формі щоденника. Письменник гранично економний та відповідальний перед словом; пишучи, він ніби здійснює ритуал. Органічність тексту, підтексту й контексту дає підстави погодитися з думкою Є. Барана, висловленою в приватному листі до авторки цих рядків: «Кураї» мають свою магію».

У творі Я. Ясінського важко знайти єдиний центр-код для різноаспектного розшифрування глибокого сенсу твору, зафіксованого в образах,

деталях, мікроепізодах, настроєвості тощо. Звісно, такі неодноразово вживані у творі символічні образи-повтори, як *мати*, *хата*, *булка* – своєрідні концентри, важливі для розшифрування ідейно-змістової парадигми твору. Герой тут-і-зараз зчитує з дисплея пам'яті фрагменти свого минулого життя і переживання та враження від них. Це допомагає йому потрапити у вже пережите, адаптуватися до обставин та умов життя, розв'язати складні психологічні ситуації, «позичити» енергії зцілення з виповнених гармонією часу й простору. Образи дому, доньки, лелеки, калини, булки, матері тощо унаочнюють на чужині містичний зв'язок зі *своїм*, щоб герой не впустив хаос у свою душу, зміг мобілізуватися, створити тимчасово запитані стереотипи поведінки, щоб вижити на чужині. Ці образи наповнені новою символікою, що експресіонізує текст, візуалізує корпус почуттів та переживань героя. Образи-повтори – як носії глибинної інформації – в окремих мікроепізодах твору виходять на перший план і визначають не лише домінантну *тему* переживань, а й *межі* переживань героя. Межі та грані цих переживань потребують уважного й відповідального розшифрування, адже, скажімо, булка в сполучуваності з іншими образами та з огляду на відповідну настроєвість набуває додаткових значень, що пояснюється сильними емоційними переживаннями героя, під час яких «бачення світу може зазнавати суттєвих змін» [9, с. 220].

Декодуванню тексту «Кураїв» суттєво сприяють і фонові знання, заґрунтовані в українську культуру, традиції, звичаї. Масштабне введення в повість переосмисленого й оригінально аплікованого фольклорного матеріалу (образів, мотивів, деталей, елементів казок, замовлянь тощо) за допомогою ефективно залучених колажу-

вання, змішування, зчеплення асоціативних рядів із нечітко означеною демаркаційною лінією, що мала б відділяти текст власне авторський від народних зразків, 1) є виявом імпліцитного самопредставлення героя: у такий спосіб він повідомляє про себе як представника нації, заглибленого у рідну культуру; 2) створює враження про текст Я. Ясінського як складну конструкцію з доволі виразним ефектом загадки.

У процесі інтерпретації тексту «Кураїв» варто не лише залучати фонові знання, а й застосовувати фонові кодування, які в повісті набувають виразної «усвідомленої значущості» [7, с. 584-585]. Скажімо, ведучи оповідь про свої мандри, оповідаючи про молодика-залицяльника та молодичку, яка зухвало зайняла в потязі місце героїни-наратора, за допомогою прийому «зчеплення» автор (без абзацу, в одному рядку) констатує: «Дві мавпи, запряжені в сани, довели мене до краю світу» [13, с. 46]. Раптова з'ява мавп у «оформленому» за допомогою потоку свідомості фрагменті має приховану логіку, що єднає видиме (молодика й молодичку) з невидимим (мавпами). Оцінні характеристики поведінки цих людей прямо не виражені, вони приховані, але (!) показово «озвучені» образами мавп. Природа мислення головного героя зреагувала миттєво й ефективно. У фрагменті потоку свідомості зацентовано на морально-етичному аспекті побаченого (непрстойна поведінка чоловіка та жінки – наступний епізод це потвердить), що ніби програмує кінець світу. «Перемикання з однієї системи семіотичного усвідомлення тексту на іншу на якійсь внутрішній структурній межі стає... основою генерування смислу. Така побудова насамперед загострює момент гри у тексті: з позиції іншого способу кодування, текст набуває рис підвищеної умовності, відзначається його грайливий характер, іронічний, пародійний, театралізований тощо зміст» [7, с. 589]. Текст Я. Ясінського потребує ємних розшифрувань із залученням кодів із різних ділянок культури. Це стосується й наступного фрагмента повісті: «Циганові, щоб прогодувати сім'ю, треба щомісяця п'ятсот баксів. А мені треба сопілки з кореня Першого дерева, сопілки з дива світанків мого дитинства. І сопілки снів, і сопілки слів» [13, с. 47]. Антиномія «п'ятсот баксів/ сопілка з кореня Першого дерева» посутньо увиразнює ціннісні орієнтири головного героя твору й генерує ідею про духовне багатство персонажа, який спроможний відчувати свою повноцінність на чужині, вміє бути собою, не зраджувати собі у скрутних ситуаціях.

Перемикання з однієї системи цінностей на іншу у смислових іграх із текстом на основі близьких асоціацій простежується в багатьох епізодах твору. Наприклад, згадка по дорозі на чужину про хату, Великдень, паску й крашанку зчіплюється з епізодом загравання молодика до молодички: «Молодик нахапався молодичиних бісиків і не міг те-

пер спати. Тулився до її грудей, шептав гарні слова. І на щось надіявся» [13, с. 46].

У повісті інтертекстуальні вкраплення, що викликають певну асоціацію, «відряджають» до первинного тексту й додатково підтверджують раніше сказане, як-от: «Ріжки, ніжки залишив, дуже бабку засмутив» [13, с. 62] або 2) створюють емоційний контекст, у якому перебуває герой: «Та покотилася торбаз горба, а ти, пташко, їж просяну кашку» [13, с. 47], «Наставляй торбину, сучий си-ну, віра, віра, насиплю без міри» [13, с. 49]. Такі фрагменти, очевидно, сформовані під впливом особистих настанов письменника, а також тих культурних ландшафтів, на яких виформовувалася стилістика душі автора й героя. Тому вони сенсово й інтонаційно близькі героєві й автору.

Масштабне введення у «Кураїв» переосмисленого й оригінально аплікованого фольклорного матеріалу за допомогою колажування, монтажу, зміщення/зчеплення асоціативних рядів із нечітко означеною демаркаційною лінією, що мала б відділяти текст власне авторський від народних зразків, 1) є виявом імпліцитного самовираження героя: у такий спосіб він повідомляє про себе як представника нації, заглибленого в її культуру; 2) створює враження про текст Я. Ясінського як конструкцію, що працює на відтворення емоційного стану, світу переживань, прагнень, ідеалів героя. Ефект загадки містить, на нашу думку, такий фрагмент щоденникового запису: «А я не дармую, травами густими мандрую, зозулині чобітки збираю, дідові в червоних чоботях подарую, най більше білу козу не б'є» [13, с. 51]. Дозволимо собі образи наведеного фрагмента умовно погрупувати в пари:

*трави* – *коза* (за лексико-семантичним принципом),

*зозулині чобітки* – *чоботи діда* (за асоціативним принципом),

*червоні чоботи* – *біла коза* (з урахуванням кольору).

Внутрішня єдність тексту забезпечується не лише наявністю в кожній групі образу, що корелюється з образом із наступної бінарної групи (наприклад, трава → зозулині чобітки; дід → коза), а й смисловою динамікою, тобто з'ява цих образів у наведеному фрагменті не випадкова – вони смислово зчеплені. Проте, не виключено, що в свідомості автора /оповідача рослина, що має назву *зозулині чобітки*, засоціювалася з червоними чоботами діда з української народної казки «Коза-дерева», який хотів жорстоко покарати тварину за неправду. Початок речення «Але я не дармую...» є ніби декларацією працьовитості, відповідальності й чесності героя твору (цими рисами, як відомо, коза з народної казки не володіла). Так фольклор є репрезентантом героя «Кураїв» і мотиватором його стійкості.

Ефект загадки у творі Я. Ясінського утримується за допомогою залучення смислової абра-

кадабри, нісенітниця, парадоксу; це, як відомо, характерні ознаки загадки [див. про це детальніше:10]. Лінгвістичні експерименти в «Кураях» підтверджують безглуздя ситуації, в якій перебуває герой, його моральну стомленість: «Сіра «кобила» біжить, земля дрижить. День закінчився, я до волі долучився, в обитовню їду. Раптом волі буйне свято, – в чорнобривцях рідна хата, але вмить сп'яніле жало квіти й хату розметало» [13, с. 51] або «Маленьке черевате створіння танцювало переді мною; «Маю, маю...»–«А що маєш?». – Усе маю, тебе маю» [13, с. 52]. Це породжені внутрішньою нестабільністю й зовнішньою невизначеністю героя-оповідача фрагменти його щоденника. Такі вербальні експерименти з тонкою натурою героя розкривають стан людини в екстремальній ситуації, допомагають через абсурдне показати трагізм душі та логіку внутрішніх переживань людини.

Фольклор стає для автора-оповідача тим резервом, що допомагає самозберегтися, адаптуватися, активізуватися й оптимізуватися у вирішальні моменти життя, вийти зі стресу й позбутися страху. Тобто через фольклор – як рідне, близьке – вдатися до досвіду, щоб створити інший досвід у вигнанні, досвід себе-збереження, розуміння й утвердження цінностей. Апелювання в щоденникових записках до фольклору – конструктивний спосіб виходу негативних емоцій. Вітальні ресурси фольклору допомагають контролювати й зберігати внутрішні структури героя; він проговорює свої негативні емоції за допомогою народної творчості. Естетична система фольклору накладається на його розуміння світу, тому вповні закономірно настрійовість твору корелюється з емоційно-оцінною сферою фольклору. Як відомо, серед можливих спонукальних причин, що викликають інтерес до якої-небудь речі або ідеї і бажання її придбати або освоїти, Ю. Лотман виокремлює таку: «Потрібно, тому що це зрозуміле, знайоме, вписується у відомі мені уявлення і цінності» [8, с. 198], що, на думку дослідника, можна визначити як «пошуки свого». Але, дозволимо собі зауважити, Я. Ясінському і шукати не треба, бо фольклор постійно з ним, фольклор – його єство.

Апелювання письменника до фольклору природне, логічне та закономірне. Це як у випадку з мовою, на чому зауважував М. Хайдеггер: коли людина перебуває «у мові й при мові», тоді «у шляхові до неї немає потреби. Та й шлях неможливий, якщо ми вже там, куди він нас має вести» [12, с. 203]. Так і в героя-наратора Я. Ясінського: він у фольклорі і при фольклорі. Принагідно варто тут, мабуть, згадати й інший показовий приклад впливу фольклору на становлення українця, що про нього зауважила Л. Наумовська в передачі «Українські супергерої: як правильно виховати дитину» на одному з українських телеканалів: коли одного з оборонців донецького аеропорту запитали, чи виховувався він на

працях Д. Донцова, то він відповів, що його Донцовим була бабуся, яка оповідала казки. Цей приклад також пояснює природність з'яви у творі сучасного українського письменника потужного фольклорного пласту.

Письменник у повісті «Кураї» поводить з фольклором, на перший погляд, занадто вільно. Проте це хибне враження. Прозаїк відповідальний перед словом, ревно ставиться до кожного образу, а фольклор облагороджує його твір, бо Я. Ясінський – письменник зі своєю «світоглядною й естетичною ходою», зі своєю правдою й справедливістю» [1, с. 128]. Тому, заглиблюючись у твір, є всі підстави стверджувати високу результативність залучення й опрацювання фольклору, що дозволило письменникові у кінці 90-х рр. XX ст., час активних змін літературних орієнтирів, виражених у грі з текстом, колажуванні, активізації інтертекстуальності тощо, вдатися до фольклору, тобто перебувати в українській літературній традиції, продовжувати її, надаючи українському письменству нових акцентів із фольклорними домінами, проводячи з фольклором «інтелектуальні операції» (Ю. Лотман). «Кураї» Я. Ясінського – глибоко емоційний діалог літератури з фольклором, прози з поезією, батьківщини з чужиною, героя з народом. Фольклор у «Кураях» – це 1) компонент образного мислення; 2) філософська підоснова, за допомогою якої герой пояснює обставини життя, себе в них, адаптується в чужій країні як носій і виразник усталених морально-етичних принципів; 3) код, за допомогою якого герой виформовує культуру життя й мислення; 4) переосмислення й удосконалення цінностей, що в просторі чужини стають ще вартіснішими; 5) потужний бар'єр, що утримує й зберігає свободу героя, не впускає в його душу байдужого раба (хоча тіло підкорюється, проте розум протестує, зберігає глибинний зміст індивідуальності); 6) резервна сила для розвитку героя, який вчиться витіснити негатив зі свого життя, бути з батьківщиною не на батьківщині.

Підсилює значеннєвість та функціональність фольклору в композиційно-образній організації твору форма щоденника як самоспостереження, коли письменник викладає найсуттєвіше, має можливість переглянути себе через записи, перевірити правильність реагувань на ситуації й обставини тощо. Це своєрідне себе-вивчення на чужині, умови, в яких перебуває герой, складні, вони вимагають від нього виговорюватися, фіксувати враження та переживання, щоб витримати життєві випробування, вистояти попри все. І ті репродукції вражень, що залишилися в його пам'яті чи еруптивній свідомості ще з раннього дитинства викликають «цілі ряди інших ідей» (І. Франко), не завжди логічно зв'язаних, бо герой переживає стрес і відчуває страх, але водночас перебуває і в стихії фольклору, що допомагає йому уникнути ментального саморуйнування. Лімітова-



ний локальний простір перебування героя виповнений фольклором. Щоденник для героя-оповідача Я. Ясінського – духовна потреба, екзистенційний притулок, своєрідна терапія, до якої він удається замість психолога. Магія народної творчості (слова, мелодії тощо) поширюється на текст щоденника, заспокоює героя, позаяк емоції наратора суголосні фольклорному матеріалу (або своєрідно продовжуються в ньому). Наратор – уважна до себе й свого психоздоров'я особистість, яка не дозволяє чужині зруйнувати внутрішні структури, замислюється над тим, як вийти з ситуації й жити далі. Для героя вести щоденникові записи – своєрідний церемоніал, який вимагає зосередженості, потужної роботи думки. Це чи не найефективніший спосіб передачі почуттів, вражень та переживань про еміграцію, батьківщину, дім та родину. А калейдоскопічна фрагментарність записів пояснюється мінливістю станів тривоги, неспокою за себе та родину.

Манера викладу щоденникових записів героєм-наратором Я. Ясінського тягнє до щільно ритмізованої прози, часто з украленням поезії без означення граничних меж, як-от: «Буде картопля з маком, а то вже на моїй вулиці свято. Літо в гарбузовій спідниці вершить сіна копиці, острови забуває драпаті, дівчата цілує кирпаті. І хоч пражанки з вікон «шу-шу», і хоч я в серці трохи грішу, косу на плечі, бо вже надвечір'я малює подвір'я. Та й трава цього літа густа на Циганським горбі після грому, поцілую кохані уста, як повернуся з Праги додому» [13, с. 55] або: «В Празі косарів уж не стачі, сонце косу тобі мантачить, лезо гостро тобі насталоє, мов коханка, волю затанцює» [13, с. 55].

Ритмізація щоденникових записів виконує психотерапевтичну й сенситивну функції, унормовує розбалансоване життя українця-заробітчанина, не дозволяє народитися в його естві в умовах чужини жорстокості. Принагідно згадаймо слова О. Забужко, яка, порівнюючи поезію і прозу кінця ХХ ст., зауважила: «...якщо в прозі автор переважно пише те, що *знає*, у поезії він фіксує те, що *чує*» (письмівка О. Забужко. – Л. Г.) [6, с. 39]. Я. Ясінський у «Кураях» органічно поєднує поезію і прозу, тобто те, що *знає* і *чує*.

Складні душевні процеси, корпус емоцій головного героя повгамовуються фольклором. Викликані життєвими обставинами переживання у свідомості героя накладаються на фольклорний матеріал зі схожою емоційною домінантою: «Поїзд від'їжджає, дівчинонька плаче» [13, с. 44]. Заявлена думка, що, за О. Потебнею, пов'язано з інтимним життям людини, з'являється у відповідних життєвих обставинах і, не виключено, продукowana саме фольклором. У переживальних структурах героя оприявлюється викликаний розлукою з батьківщиною та рідними сум. Герой намагається «сконцентрувати його, віднайти, відчутти його суть, його значення, його зв'язок з цілістю життя» [11, с. 116]. Наведений вище рядок із твору Я.

Ясінського засвідчує, як спрацьовують у мистецькій практиці письменника описані І. Франком закони асоціації ідей, як, власне, і в наступному прикладі: «Лугом їду, коня веду. Скільки наших людей світами, світами» [13, с. 45]. У цьому фрагменті твору задіяна тематично-образна асоціація. Підсвідомість, як відомо, – основне джерело продукування художніх образів, що час від часу піднімає цілі комплекси давно схованих вражень та спогадів. Щоправда, важливу роль відіграє несвідоме та свідоме. Як засвідчують «Кураї», підсвідоме, несвідоме, свідоме автора-героя заглиблене в пласти української фольклорної стихії, що погоджена зі світом емоцій і переживань героя.

Варто зауважити, що викликані певними життєвими обставинами образи з фольклорних джерел у творі Я. Ясінського дещо переформатовуються, зберігаючи свою внутрішню форму. Наприклад, образ калини у творі з'являється неодноразово [див.: 13, сс. 46, 47, 50, 52, 55 та ін.] й перебуває у логічному зв'язку з білою хатою, садом, білою птахом (наприклад: «І чом би не лежати під калиною плечима до хати білої» [13, с. 47]), тобто добром і гармонією, теплими спогадами про рідних. І водночас цей образ викликає у героя сум і жаль, загострює оцінне сприйняття теперішнього, що засвідчує, наприклад, запис від 2.08. 1996 р: «Коли б я міг усе спочатку, я б гірчак не сів, а калину на причілку до сонця лелівав, матері воду носив, до церкви ходив» [13, с. 52].

Посутньо доповнюють характеристику героя «Кураїв» і залучені показові смислові елементи казок, якими автор ніби означає межі буття свого героя: «Алилуя Європі, що варить упираєт в окропі та мене шарпаками годує, мов бабина дочка вередує» [13, с. 52]. Фрагменти українських народних казок, по-перше, надають мовній палітрі твору Я. Ясінського оригінальності, по-друге, руйнують дестабілізаційну силу чужини. Про експерименти з казковими героями у творах сучасних українських письменників ми вже мали нагоду говорити [див.: 3]. Образи кози, діда, баби, бабиної дочки, колобка, змія у «Кураях» не лише створюють та утримують фольклорний антураж, а є важливим первинним матеріалом, що продукує в тексті нові смисли. Деякі образи, як ми зауважували [4], у творі трансформуються, наприклад, колобок перетворюється на сонечко, Неколобка [див.: 13, с. 63].

З'ява кози у повісті Я. Ясінського також не випадкова, адже такий смисловий діалог із фольклором універсалізує твір, увиразнює авторську концепцію й ширше презентує емоційні переживання героя. Казки про тварин, як відомо, «охоплюють соціальні та побутові проблеми, моральні зауваження» [5, с. 72-73]. У народній казці про козу-дерезу конфлікт у діда з козою став домінантним. Сміслова тричленність, прийоми градації та ретардації, послідовне зображення взаємодії кози з іншими героями створює у казці певну ритмічність

оповіді, що й запам'яталосся героєві «Кураїв». Це зовнішні чинники впливу казки на слухача/читача. А внутрішні пов'язані з тим, що «осмислене запам'ятовується краще, ніж неосмислене. І в першу чергу пам'ять прагне закріпити те, що має для нас життєве значення (письмівка А. Макарова. – Л. Г.)» [9, с. 221].

Героєві-наратору з дитинства запам'яталася несправедливість кози по відношенню до діда (обманувала його) і зайця (вигнала з хати). Тобто образ тварини у свідомості малого хлопця «емоціоналізувався» (А. Макаров). Під час перебування героя «Кураїв» на чужині образ кози – як носія несправедливості й нечесності – знову зринає, позаяк у ситуації, що в ній перебуває герой, йому близька етико-естетична система повчальної народної казки. Отже, смислова суть введення образу кози у творі сучасного українського письменника зберігається, щоправда, потрапляючи в інші реалії, переформатовується: фрагмент казки тепер призначається для дітей та *дорослих*, як застереження, що набуває глибокого філософського змісту.

Оригінальна авторська гра з образом кози у творі Я. Ясінського виконує важливу актуалізаційну функцію. Скажімо, коли господар висловлює незадоволення роботою найманих працівників, то в щоденнику з'являється такий запис: «...коза лютує, наче змій» [13, с. 57]. Наступний запис містить дещо зашифровану інформацію про полювання на цю тварину: «Чи ти, кізонько, їла, а може, не пила?» В сутінках між деревами кізонька мила, кізонька люба обдерла собі клуба. То шкірочку вовчик здер» [13, с. 62]. Ігровий ефект дещо ускладнює сприйняття тексту, проте не ослаблює загальної динаміки твору та корпусу переживань героя.

Далі прийом склеювання несхожих елементів увиразнює іронічно-саркастичну тональність твору, підкреслює абсурдність героєвого перебування на чужині: «На денце коза сіла, яйце знесла. А з того яйця вилупилося півгоробця, буде кожному потрішки, а мені витрішки» [13, с. 52]. Ритмічними рядками герой ніби повгамовує біль, хоча б тимчасово нейтралізує негатив, унормовує емоційні переживання, адже це внутрішньо близький нараторові матеріал.

Зовнішній та внутрішній звукові рівні «Кураїв» підкреслюють глибоку естетичну наповненість твору. Фонічна складова є одним із засобів творення образності, спрямованої на підвищення смислової вартості тексту Я. Ясінського. Консонансні співзвуччя, відповідні наголоси, довжина слів та речень, ритм, рима, повторювані слова й звукосполучення сприяють самозаглибленню героя, актуалізації тут-і-тепер гармонійного минулого, що наснажує на чужині енергетикою спротиву й саморегуляції. Ритмомелодика твору ефективно підсилюється значеннєвістю слів, адже, як мовилося, герой обережний зі словом, і додамо – з рит-

мікою, що свідчить про екологію його почуттів, думок, про «високу інтонацію духу» (Є. Нищук), про його чутливість до краси й прагнення гармонії. Отже, ритмомелодика 1) забезпечує органічну єдність імпліцитного та експліцитного рівнів «Кураїв», 2) є свідченням неперебутності ефективності фольклорних традицій у новітньому українському письменстві, 3) є засобом ідентифікації героя, 4) створює правила гри з авторським текстом.

Ритмомелодійність щоденникових записів відповідає способу думання й стану душі героя. Милозвучність у «Кураях» досягається завдяки повтору слів чи звукосполучень: «І мої ранки, зрошені світанки» [13, с. 53], «Пражанки, світанки, картопляні ранки» [13, с. 55] тощо. Часто звукова суголосність виходить на перший план, а смислово-змістова сполучуваність образів слабшає. Інколи це помічає й сам автор, як-от: «Коріння, насіння, маїння, хотіння, гоніння. Чому гоніння?» [Яс с. 45]. Звуковий повтор *-іння*, на перший погляд, відображає спокій героя, проте наведені рядки містять й ефект несподіваності й невизначеності. Герой фіксує тимчасовість свого місцеперебування. Звукове враження у творі Я. Ясінського створюють, як і в фольклорних зразках, короткі речення та слова: «Мамо, а де тота булка?» [13, с. 73], «Кози пасуться, я козеня бавлю» [13, с. 77], «Та в Одесі просо в росах» [13, с. 77], «Дзенькотіло скло, тріщали меблі, стогнали стіни» [13, с. 83] тощо.

Наявна у повісті «Кураї» й звукова немилозвучність, що посутньо увиразнює мовну тканину записів, характеризує мінливість емоційного стану героя, інформує про його ставлення до побаченого: «На масних губах рясніє блуд і бруд, бур'ян, буріє буря...» [13, с. 46]. Вимовляти *блуд і бруд, бур'ян* дещо важко, як, власне, героєві важко переживати споглядуване; тобто немилозвучність свідчить про складність та драматизм ситуації. Звук *p* одзвінчує, звертає увагу на сказане, звук *b* характеризується вибуховістю. Отже, через звуки персонаж виговорює свої емоції та переживання. «Спільною ознакою для всіх слів, які мають у своєму складі звук *p*, слугує те, що вони відзначаються потенційною властивістю бути використаними з метою створення негативного емоційно-експресивного змісту, рідше – позитивного. Але в обох випадках звук *p* (і слова з цим звуком) асоціюється з динамікою, рухом, високим ступенем емоційності, напругою, кардинальним розвитком подій, змінами та ін.» [2, с. 150]. Отже, непривабливий акустичний ряд у наведеному вище фрагменті свідчить про відсутність гармонії у світі, напруженість ситуації та дискомфорт у внутрішніх структурах героя. Так через звуки оприявлюється емоційний стан персонажа, що його він не може приховати.

Як засвідчує текст «Кураїв», фольклор у житті героя-наратора виконує й охоронну функцію. Йдеться про численні фрагменти, що фоку-

сують складну систему знань, ознаки вербальних магічних формул та молитов-прохань: «Господи, дай мені терпіння...» [13, с. 51], «Я посланий Тобою на Череповище і вперше, і вдруге, і втретє...» [13, с. 53], «Чуйте, зорі, чуйте крики, ми домашні, ми не дикі» [13, с. 55], «А дайте мені крихітне спасіннячко, маленьке насіннячко, посію, вітром розвію» [13, с. 52], «Говорилося, молилося, щоб минуле не повторилося» [13, с. 53], «Ладо, Ладо, все мені тут радо» [13, с. 62], «Меле млин коріння, змелює дочиста, збережи насіння, Матінко Пречиста» [13, с. 47], «Бережи гніздо, лелеко, не блуди в світі далеко» [13, с. 46] тощо. Розшифровувати ці складні конструкції з інтертекстуально домінантою не просто, адже вони потребують не лише ґрунтовних знань культури, традицій, вірувань, фольклорних джерел українського народу, а й ключів до розуміння творчої лабораторії письменника, секретів його творчості. З допомогою елементів молитов-прохань, замовлянь у «Кураях» герой-наратор висловлює сподівання бути почутим і захищеним. Так він декларує віру в надприродне, від якого, на його переконання, залежить матеріальний світ, добробут, душевний спокій. До вербальних магічних формул українці, як відомо, зверталися під час хвороб, важливих родинних свят, обрядових дій тощо. Герой Я.

Ясінського звертається до цих джерел у непростий для себе час, перебуваючи за межами України, бо вірить в ефективність сакрального слова. Щільні в смисловому плані «текстові знаки» допомагають реалізувати авторський задум та зберегти героєві психологічну рівновагу, адже це – діалоги героя-українця з рідною культурою, словом, з філософією предків. Такими конструкціями Я. Ясінський наголошує, що слово має значення магічного засобу, що слово є дією, носієм мудрості, бо концентрує в собі знання предків, «пов'язує людину з глибинами буття» (І. Дзюба) і рятує на чужині.

Повість «Кураї, або Варіації ошейника» Я. Ясінського – складана й багаторівнева конструкція, до розшифрування й розуміння якої варто застосовувати різні підходи. Природне перебування письменника у фольклорі й при фольклорі сприяє ефективному експериментуванню з мотивами, деталями, образами, ритмомелодикою, що надає повісті неповторності й оригінальності, а героєві-наратору самотності. Запропоновані підходи до інтерпретації «Кураїв» не є викінченими чи єдино правильними та можливими, адже кожен наступний читач повісті може запропонувати свій код. Потребує глибшого дослідження інтертекстуальна стратегія твору.

#### Література

1. Баран Є. «Якого вам ще треба раю...» / Євген Баран // Перевал. – 2016. – № 1-2.
2. Беценко Т. Стилiстика сучасної української мови. Фонiка / Т. П. Беценко, І. Б. Голуб. Вид. 2, доп. – Суми : ВВП «Мрія», 2015. – 324 с.
3. Горболіс Л. Казка як сигнал тривоги за Слово у рецепції Ліни Костенко / Лариса Горболіс // Філологічні трактати. – 2012. – Т. 4, № 3. – Суми: Сум ДПУ, 2012. – С. 113-119.
4. Горболіс Л. Українець у фокусі чужини в повісті Ярослава Ясінського «Кураї або Варіації ошейника» / Лариса Горболіс // Філологічні трактати. – 2015. – Т. 7. – № 1. – С. 74-83
5. Дунаєвська Л. Українська народна казка / Л. Ф. Дунаєвська. – К.: Вища школа, 1987. – 127с.
6. Забужко О. Хроніки від Фортінбраса. Вибрана есеїстика / Оксана Забужко. – К. : Факт, 2006. – 352 с.
7. Лотман Ю. Текст у тексті / Ю. Лотман // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 2002. – С. 581-595.
8. Лотман Ю. До побудови теорії взаємодії культур (семіотичний аспект) / Юрій Лотман // Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія / За заг. ред. Дмитра Наливайка. – К. : Вид. дiм «Києво-Могилянська академія», 2009. – С 195-210.
9. Макаров А. П'ять етюдів. Підсвідомість і мистецтво: нариси з психології творчості. – К. : Рад. письменник, 1990. – 285 с.
10. Мойсієнко А. Народна загадка в текстово-дискурсивному вимірі / Анатолій Мойсієнко // Українська мова. – 2013. – № 3. – С. 39-47.
11. Франко І. Із секретів поетичної творчості / Іван Франко. – К. : Рад. письменник, 1969. – 191 с.
12. Хайдеггер М. Дорогою до мови / М. Хайдеггер. – Львів: Літопис, 2007. – 232 с.
13. Ясінський Я. Кураї або Варіації ошейника / Ярослав Ясінський // Перевал. – 1999. – № 4. – С. 43-84.

*Лариса Горболіс*

#### **КОДЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПОВЕСТИ Я. ЯСИНСКОГО «КУРАИ ИЛИ ВАРИАЦИИ ОШЕЙНИКА»**

**Аннотация.** В статье предложены коды интерпретации повести современного украинского писателя Ярослава Ясинского «Кураи или Вариации ошейника», отмечаются особенности художественного освоения прозаиком коллажирования, ритмомелодики, сцепление ассоциативных образов и др., что

обеспечивает органическое единство имплицитного и эксплицитного уровней произведения, является средством идентификации героя, свидетельством продолжительности и эффективности фольклорных традиций в новейшей украинской литературе. Писатель экспериментирует с фольклорным материалом (образами, мотивами, деталями, элементами сказок, заговоров, ритмомелодикой), создает авторские правила игры со своим текстом.

На конкретных примерах из повести акцентируется на функции ритма, неблагозвучий, роли ретроспекций как презентации эмоционального состояния героя, сочетаемости доминантных образов с другими образами и деталями, значении фоновых знаний в декодировании глубокого смысла произведения, выразительности ценностных ориентиров главного героя, генерации идеи духовного богатства персонажа.

**Ключевые слова:** герой-рассказчик, фольклор, ритмомелодика, код интерпретации, текст.

*Larysa Horbolis*

**INTERPRETATION CODES OF THE NOVEL**

**«KURAI OR VARIATIONS OF THE COLLAR» BY Y. YASINSKYI**

**Summary.** The article offers interpretation codes of the novel «Kurai or Variations of the Collar» by modern Ukrainian writer Yaroslav Yasynskyi, marks novelist's features of artistic mastering of collage, rhythm and melody, clutch of associative images, etc., which provides organic unity of implicit and explicit levels of the novel, is an instrument of identifying the character, evidence of the duration and effectiveness of folk traditions in modern Ukrainian literature. The writer is experimenting with folk material (images, motives, details, elements of fairy tales, invocations, rhythm melody), creates his own rules of the game with his text.

Particular examples of the novel focus on psychological function of rhythm, cacophony, the role of retrospectives as a presentation of the character's emotional state, the compatibility of the dominant images with other images and details, the meaning of background knowledge in decoding the deep meaning of the work, expression of the protagonist's value orientations, generating ideas about the character's spiritual wealth.

**Key words:** hero-narrator, folklore, rhythm and melody, the interpretation code, text.

*Стаття надійшла до редакції 27.08.2016 р.*

© *Горболіс Лариса Михайлівна* – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка.

## ЛІТЕРАТУРНІ КАЗКИ І.ФРАНКА ТА Р. КІПЛІНГА ЯК АВТОРСЬКА АНІМАЛІСТИЧНА ЖАНРОФОРМА: ТИПОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.

Випуск 2 (36) 2016

УДК 883.3.417.3

**Горбонос О.** Літературні казки І. Франка та Р. Кіплінга як авторська анімалістична жанроформа: типологічний аспект; 10 стор.; бібліографічних джерел – 14, мова – українська.

**Анотація.** У статті розкриваються особливості літературної анімалістичної казки як жанроформи авторських літературних творів. Спираючись на основні теоретичні концепти даної геноодиноці, у дослідженні простежуються особливості авторського світообразу анімалістичних казок І.Франка та Р.Кіплінга.

Стверджується, що синтез народноказкових традицій та творчих авторських позицій змістоформи казок письменників забезпечує їх художню цілісність як літературно-казкового жанру.

**Ключові слова:** літературна казка, народна казка, анімалістична казка, тваринний світ, новаторство, трансформація, етичний кодекс, авторський світообраз.

Літературознавство останніх десятиріч наповнене активно маркованими ґрунтовними, змістовними дослідженнями з проблеми функціонування жанру літературної казки та її різновидів як у вітчизняному, так і в європейському літературному просторі.

Літературна анімалістична казка як авторська казкова жанроформа в Європі виникла досить пізно, лише в середині ХІХ ст. Таке оформлення авторської казки про тварин як окремої жанрової форми зумовлює її дослідження у двох аспектах:

- теоретичному (розуміння її жанрової природи та виділення жанрово-стильової домінанти – тих типологічних рис, що визначають її унікальність і специфіку);

- практичному (системний аналіз текстових масивів конкретних авторських казок).

Теоретичний дискурс з'ясування жанрової природи анімалістичних казок відзначається дискусійністю і в вітчизняній, і в світовій науковій думці. На сьогодні маємо низку досліджень з казкознавства (Г. Сабат, Н. Тихолоз, Ю.Ярмиш), але анімалістична казка в окремий різновид у цих та інших працях не виділяється (Ю. Ярмиш, наприклад, казки, про тварин відносить до групи пізнавальних), хоча вже давно займає помітне місце в літературному доробку, призначеному читацькій аудиторії [13, с.32].

Літературна казка про тварин до сьогодні не має чіткої дефініції. Ю.Проценко запропонувала таке визначення даного жанру: літературна анімалістична казка – авторський твір, сформований на основі жанрової матриці народної казки, в якому тварини діють як повноправні персонажі (або на рівні з персонажами-людьми); будучи формою засвоєння традиції, літературна казка про тварин разом з тим відрізняється від фольклорних жанрів-прецедентів домінуванням індивідуальної художньої свідомості, що виявляється у способах трансформації традиційних сюжетів, образів і мотивів, у синтезованій структурі казки

й авторському вирішенні моральних проблем [10, с.19]. Виділення казок про тварин в окрему групу літературних казок має наукове обґрунтування. Як свідчить і світовий, і вітчизняний літературний процес існує ряд авторських казок, які не можна віднести до жодної іншої змістоформи, адже дані письменницькі твори характеризуються такою специфічною художньо-образною ознакою, коли основним об'єктом чи суб'єктом письменницької розповіді у них стає тварина.

Найбільш яскравими творцями вітчизняної та англійської літературної анімалістичної казки виступають І. Франко та Р.Кіплінг. Казки Каменяра вже були предметом наукового аналізу – і в загальних дослідженнях його творчості, і в окремих працях. Так, О. Дей та О. Вертій розглядали деякі з них в аспекті народних джерел Франкової творчості та художньої трансформації сюжетів, мотивів і образів українського фольклору; Д.Білецький, В. Бойко, І. Гмир, Л. Кіліченко досліджували їх у контексті дитячої літератури; казки про тварин перебували в полі уваги Г. Сабат, Н.Тихолоз та ін. Характеристика англійської літературної анімалістичної казки другої половини ХІХ ст. в окремих її літературознавчих аспектах подана у роботах Н. Будур, Дж. Зайпса, Дж. Гарріса (J. M. Harris), Н.Мамаєвої, М.Назаренка тощо. Увагу на певних етапах її розвитку зосереджено у дослідженнях Т.Косслет (T.Cosslett) – історія становлення анімалістичної казки.

Тезаурус зазначених досліджень авторських казок про тварин як частина творчої спадщини літературознавства все ж не має цілісного типологічного та системного аналізу, що і вимагає ґрунтовного комплексного проникнення в закономірності їх функціонування. Звідси – мета дослідження полягає в потребі аналізу цієї художньої форми у творчості І.Франка та Р.Кіплінга, специфіки її функціонування як усвідомлення своєрідності анімалістичної літературної казки у творчості вказаних митців.

Літературна анімалістична казка як авторський твір фантастичного характеру, який виникає в інтенційному просторі «the man of letters» («людини, що пише», творця), акумулює основні характеристики фольклорної казки про тварин; її значний художній потенціал зумовлений поєднанням двох подібних, але не тотожних художньо-естетичних систем: колективно-творчої та індивідуально-авторської. Як зазначає Ю. Проценко, одним із найважливіших завдань сучасного літературознавства у царині анімалістичної казки є аналіз системи зооперсонажів, оскільки саме анімалістичні персонажі впливають на такі компоненти казки як композиція, сюжет, мотив і конфлікт і виступають домінантою казкової оповіді.

Зокрема, аналіз англійських літературних казок про тварин (XIX ст.) показав, що існують певні загальні принципи зображення зооперсонажів. Таких героїв, як правило, (хоча різною мірою) наділено портретною, психолого-поведінковою та соціальною характеристикою. При чому в різних письменників домінують різні характеристичні засоби: соціальні й сатиристичні – в Л. Керролла, витончено портретні й поведінкові – в О.Уайльда, соціалізовані й динамічно рухливо поведінкові – в Р. Кіплінга тощо.

Сучасна літературознавча думка свідомо того, що написання І.Франком збірки казок «Коли ще звірі говорили» є у його творчості явищем скоріше закономірним, аніж випадковим, спорадичним. Наукова обізнаність письменника з народними і літературними казковими надбаннями стає теоретичним підґрунтям його власної обробки кращих зразків «звіриного епосу» і внесенням їх у фонд української літератури кінця XIX – поч. XX століття.

На думку Каменяра зображення тварин у фольклорних казкових творах настільки переконливе, що уже з дитинства дає можливість переносити перипетії казки на реальні стосунки у житті.

Літературні казки про тварин з'явилися у творчості І.Франка переважно у 90-ті рр. (коли письменник став батьком). Збірка казок Івана Франка під назвою «Коли ще звірі говорили» перший раз вийшла ще у 1899 р.; в неї ввійшло близько 20 народних казок про тварин різних західних і східних джерел; їх змістоформа стає базисом уже літературних казок письменника.

Варто зазначити, що час, коли митець усвідомлено переробляє казки різного етнічного походження, це, з одного боку, пора його творчої зрілості як письменника, а з іншого – період тяжких життєвих випробувань, негараздів, складних життєвих ситуацій (поразка на виборах до австрійського парламенту, недопуск до викладання у Львівському університеті, хвороба і бідність тощо).

«...Не вагався декуди відступати від оригіналів, вводити нові мотиви в старий засновок, бажючи звернути думку... малих читачів та слухачів

від казкових фікцій на дальший, ширший обрій життєвого змагання та наукового досліду», – підкреслює митець [цит. за 12, с.75]. З цією метою автор передусім пристосовує запозичені казкові сюжети до психологічно-вікових і національних особливостей саме українських дітей; на «чужий, позичений малюнок» накладає нові оригінальні барви, наливає «у старі міхи нове вино»; письменник насамперед переносить на національний ґрунт саме зооморфні образи.

Характерно, що закон боротьби персонажів за існування у казках І.Франка зображується як на загальнолюдських, так і природних законах. Зображуючи найрізноманітніші форми боротьби за існування як основи розвитку природи та тваринного світу, письменник створює певний «підручник життя». Відтак, збірка набирає вигляду своєрідного, викладеного у казковій формі та адаптованого до дитячого сприйняття повчально-філософського трактату про еволюцію природи, людини та суспільства.

Будуючи уже власні авторські світообрази конкретних текстів збірки, І.Франко, створюючи персонажну систему її конкретних казок, у образах тварин як головних героїв звертається, перш за все, до традиційного змалювання їх характерних рис, ідентичного до народних казок: зажерливість вовка, хитрість лиса, незграбність ведмедя, упертість осла тощо. Але як письменник-творець він прагне і посилити ці особливості, майстерно розкриваючи їх через вчинки або розмови персонажів, як і в народній казці. Та все ж детальний текстуальний аналіз дає можливість стверджувати, що митець не тільки продовжує фольклорні традиції, а й по-новаторськи, індивідуально-творчо трансформує типові казкові образи, змінює навіть їх природну сутність і підкреслює саме ті характерні риси, які допомогли героям-тваринам боротися за своє життя і перемогти, особливо у двобої з більш сильним звіром – хижакком. З цією метою І.Франко використовує типово літературні прийоми і засоби, які просто неможливі у народній казці як усному оповідальному жанрі: найрізноманітніші описи, змалювання переживань, почуттів, емоцій героїв, їх психологічного стану, засобу художньої деталі тощо. Ці літературні форми І. Франко майстерно поєднує із зверненням до скарбниць фольклорної художньої майстерності.

Текстуальний аналіз збірки дає можливість виділити цілу низку казок, у яких провідним мотивом стає перемога розуму, кмітливості, витримки над хижою тупою силою («Заєць і Ведмідь», «Осел і Лев», «Вовк війтом»). А в казках «Три міхи хитроців», «Заєць і Їжак» тощо йде утвердження цінності морально-етичних якостей життя – порядності, вірності, чесності – і їх вивищення над підлістю, підступністю, зрадою тощо.

Під пером І. Франка змістоформа казки стає авторським текстом, в якому утвердження перемоги тих, хто обстоює справедливу справу, – провідна

думка твору, генеза якої – перемога добра над злом фольклорної казки. Відтак, у зазначених анімалістичних казках Каменяра народні переконання синтезувалися з авторськими. Це дає право стверджувати, що літературні анімалістичні казки І. Франка у збірці «Коли ще звірі говорили» створені шляхом літературної обробки народно-казкових джерел і є літературними казками за фольклорними мотивами.

Літературні казки про тварин Джозефа Редьярда Кіплінга (Joseph Rudyard Kipling, 1865 – 1936) стали винятковим явищем і в англійській, і в світовій літературі. Як і казки І.Франка, вони відійшли від тенденції повчання та моралізаторства і засвідчили той рівень розвитку жанру літературної анімалістичної казки, базис якого – власний художній світ з оригінальними і яскравими образами.

Незважаючи на те, що він був автором багатьох поезій, малих та великих прозових творів, справжню популярність Кіплінг здобув саме анімалістичними казками для дітей – «Книга джунглів» (*The Jungle Book*, 1894), «Друга книга джунглів» (*The Second Jungle Book*, 1895). Їх виникнення – відгук на прохання американської дитячої письменниці Мері Елізабет Мейпс Додж, яка попросила Р.Кіплінга написати про індійські джунглі для дитячого журналу «Святий Ніколас». Спільним задумом та героями об'єднані всі історії про Мауглі – людське дитинча, що знайшло собі родину серед вовків.

Акцент літературознавців робиться на таких особливостях цих творів:

- зв'язок із міфом, за що автора навіть називають міфотворцем [5, с.11]. Обидві «Книги» підкорені, як і зображуване у міфі, циклічності та ритму вічного відродження: по колу змінюються день і ніч, час дощів і час посухи, так само по колу іде боротьба сил порядку із силами хаосу. Казки Кіплінга розгортаються за принципом: порушення закону – відновлення закону: Шер-хан, не дотримавши головної заповіді – не полувати на людину, – має бути покараний; цю місію виконує Мауглі, розстилаючи шкіру тигра на Скелі Ради. Як бачимо, у «Книзі джунглів» спостерігаються ті самі закономірності, як і в давньогрецьких олімпійських міфах – хаос загрожує, а порядок торжествує. До того ж, образ Мауглі є алюзією міфічних героїв: він так само бореться із «чудовиськом» (Шер-ханом) і перемагає його, що не вдавалося нікому раніше;

- казки, що входять до збірок, несуть на собі відбиток епохи – другої половини XIX ст., часу непохитної віри в науку та прогрес. Як зазначає С.Курий, «ідеї того ж «Мауглі» набагато ближчі до надзвичайно популярної тоді теорії Дарвіна, ніж до індійських уявлень про переселення душ» [6, с. 4].

- у «Книгах джунглів» письменник утілює свої погляди, які можна назвати філософією Порядку, що трансформувалася у Закон Джунглів –

праобраз первинного необхідного зведення правил, вироблених мільйонами років еволюції, що протистоять Хаосу та Смерті. Образ Мауглі у цьому контексті може прочитуватися як втілення ідеї про «природну» людину (автором якої був просвітник Ж.Ж. Руссо), – що не розірвала своїх зв'язків із природою і не зіпсувалася пороками цивілізації. Його «проміжне» становище – міжсвітом тварин та людей – дає змогу одночасно піднятися як над Природою, так і над Цивілізацією;

- казки Р. Кіплінга далекі як від натуралістичних розповідей про тварин, так і від алегорично-повчальних індійських притч. Якщо в притчах та байках через образи тварин розкриваються позитивні чи негативні людські типажі, то в обох «Книгах джунглів» спостерігається зворотний процес, коли самі тварини «олюднюються», хоча рівно на стільки, щоб не втратити своєї природної природи: «Читаючи «Мауглі», ми в змозі одночасно сприймати Балу і як мудрого старого вчителя, і як цілковито натурального неквапливого ведмеда» [6, с. 6].

Як бачимо, всі вище перераховані ознаки засвідчують, що твори, які входять до «Книги джунглів» та «Другої книги джунглів», – анімалістичні літературні казки із суто авторською сюжетно-образною системою. Своєрідність стилю Р. Кіплінга полягає у гармонійному поєднанні фантазії та реальності, адже, незважаючи на казковість зображуваних ситуацій, джунглі постають перед читачами справжніми, «натуральними». Сприяє цьому і відсутність «чудес», за винятком розмовляючих тварин. А тому не можна не погодитись із позицією дослідника, який називає «Книги джунглів» «надзвичайними і прекрасними чарівними казками» [5, с. 6].

Р. Кіплінгу вдалося створити цілковито оригінальні власне літературні казки, у яких автор вражає «своїм неповторним стилем та ароматом» [5, с. 11].

Відтак зазначаємо, що анімалістичні казки І.Франка та Р.Кіплінга, з одного боку, зберігають зв'язок із казкою народною, а з іншого – відкриті для впливу авторської волі у розкритті екзистентно-етичної позиції письменників. Головний ідейно-змістовий пафос казок обох митців, що відрізняє їх від етно-етичної основи фольклорних передтекстів, полягає у чіткій етико-антропологічній концепції, утіленій в образах антропоморфних звірів.

З цією метою і І.Франко, і Р.Кіплінг створюють поліперсональний анімалістичний світ, де зооперсонажі відіграють ключову роль у розвитку сюжету й системі мотивів, і – що особливо важливо – у вираженні їх авторської позиції. Особливості сприймання анімалістичних казок митців спрямовані на усвідомлення дихотомічних позицій істини людського буття: життя – боротьба, поразка – смерть, розум – зброя, сила – перемога.

**Література**

1. Будур Н. Литературная сказка // Сказочная энциклопедия / Н. Будур. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2005. – 246 с.
2. Будур Н. Литературная сказка Англии // Сказочная энциклопедия / Н. Будур. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2005. – С. 249 – 253.
3. Галич О., Теорія літератури / О. Галич, В. Назарець, С. Васильєв. – К.: Либідь, 2001. – 488 с.
4. Дей О.І. Иван Франко і народна творчість / О.І. Дей. – К.: Держлітвидав, 1955. – 300 с.
5. Кагарлицкий Ю. Певец человечества. Предисловие // Редьярд Киплинг. Наука: История о Западе и Востоке. – СПб. – М., 1993. – С. 3 – 17.
6. Курий С. Ко дню рождения Р. Киплинга. Как была написана «Книга джунглей» / С. Курий. : <http://shkolazhizni.ru/archiv/0/n-32558/> [Электронный ресурс]
7. Мамаева Н. Н. «Светлее алмазов горят в небе звезды» : (англ. лит. сказка как явление) // Известия Уральского государственного университета. – Екатеринбург. – 2000. – № 15. – С. 96 – 106.
8. Назаренко М. За пределами ведомых нам полей // Реальность фантастики. – 2006. – №10 (26). – С. 32 – 38.
9. Плетесюк С. Була собі казка / Сергій Плетесюк // Література. Діти. Час. – К.: Веселка, 1998. – С. 60-68.
10. Проценко Ю. Літературна казка про тварин / Ю. Проценко // Слово і час. – 2009. – №8 – С. 18-23.
11. Сабат Г. Жанрова стереотипія. Таксономія казок Івана Франка / Галина Сабат // Слово і час. – 2007. – №1. – С. 50-57.
12. Тихолоз Н. Казкотворчість Івана Франка (генеалогічні аспекти) / Н. Тихолоз. – Львів, 2005. – 316 с.
13. Ярмиш Ю.Ф. У світі казки / Ю.Ф. Ярмиш. – К.: Радянський письменник, 1975. – 137 с.
14. Zipes J.D. Why fairy tales stick: the evolution and relevance of a genre / J.D. Zipes. – NY.: The science, 2006. – 332 p.

*Ольга Горбонос*

**ЛИТЕРАТУРНЫЕ СКАЗКИ И. ФРАНКО И Р. КИПЛИНГА КАК АВТОРСКАЯ  
АНИМАЛИСТИЧЕСКАЯ ЖАНРОФОРМА: ТИПОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ**

**Аннотация.** В статье раскрываются особенности литературной анималистической сказки как жанроформы авторских литературных произведений. Опираясь на основные теоретические концепты данной геноединицы, в исследовании прослеживаются особенности авторского мира анималистических сказок И. Франко и Р. Киплинга.

Утверждается, что синтез народно-сказочных традиций и творческих авторских позиций сказок писателей обеспечивает их художественную целостность как литературно-сказочного жанра.

**Ключевые слова:** литературная сказка, народная сказка, анималистическая сказка, животный мир, новаторство, трансформация, этический кодекс, авторский мир.

*Olha Horbonos*

**I. FRANKO AND R. KIPLING LITERARY TALES AS THE AUTHOR ANIMALISTIC GENRE:  
TYPOLOGICAL ASPECT**

**Summary.** In the article features of literary animalistic fairy tales as a genre of authentic literary works are under analysis. Based on the main theoretical concepts of the genre, the study observed authentic animalistic stories by I. Franko and R. Kipling.

It is proved that synthesis of folk fairy tales traditions and creative author's positions of a content and form of fairy tales of writers ensures their artistic integrity as literary fairy tale genre.

**Keywords:** literary tale, folk tale, animalistic tale, wildlife, innovation, transformation, code of ethics, the author position.

*Стаття надійшла до редакції 18.09.2016 р.*

© *Горбонос Ольга В'ячеславівна* – кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури та культури імені проф. О. Мішукова Херсонського державного університету.



## ТАЄМНИЦЯ ЯК РУШІЙ РОМАННОЇ ДІЇ: «ФЕЛІКС АВСТРІЯ» СОФІЇ АНДРУХОВИЧ

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.

Випуск 2 (36) 2016

УДК 82: 1 (801.7)

Гребенюк Т. Таємниця як рушій романної дії: «Фелікс Австрія» Софії Андрухович; 10 стор.; бібліографічних джерел – 16, мова – українська.

**Анотація.** У статті аналізується функціонування феномену таємниці у творі Софії Андрухович «Фелікс Австрія». Роман, розглядуваний як зразок вітчизняної історіографічної метапрози, має своїм смисловим осередком три сюжетотвірні таємниці. Зовнішньо-подієва структура сюжету досліджується у зв'язку із таємницею викрадення церковних скарбів, а внутрішньо-психологічна, що полягає у спробах Стефанії зрозуміти ставлення до неї доктора Ангера та осягнути власну екзистенцію, – у зв'язку з динамікою особистісного розвитку героїні.

**Ключові слова:** таємниця, історіографічна метапроза, сюжет, сюжетотвірна функція, нарація.

Вихід друком роману Софії Андрухович «Фелікс Австрія» став очікуваною й резонансною літературною подією 2014 року. Літературно-критичний дискурс твору засвідчив той набір унікальних рис романної структури й авторського стилю, які визначають його місце в літературному процесі: стилістична вправність, атмосферність, пропрацьованість деталей, психологізм [до прикладу: 3; 5; 8; 12]. Невипадковим є вибір письменницею часу перебігу подій у її романі – рубежу XIX і XX століть. Як пише про це літературний критик Євген Стасіневич, «[р]оман Андрухович не так стилізація чи ретро-роман, як текст, що дихає великими легенями модернізму (прибрати дещо тут, переакцентувати там – і ми мали би майже класичну експресіоністичну річ) але знає, як все склалося і після нього» [12]. Характер звернення письменниці до хронотопу минулого дає підстави охарактеризувати її роман як вияв традицій історіографічної метапрози (historiographic metafiction) – різновиду постмодерністської прози, в якій піддається сумніву довіра до історії та стереотипів зображення минулого й постулюється суб'єктивізація оповіді.

Метою цієї розвідки є дослідження місця і функцій таємниці в структурі оповіді роману Софії Андрухович «Фелікс Австрія» в контексті теорії історіографічної металітератури.

Літературознавчий дискурс історіографічної металітератури на сьогодні досить широкий. Зокрема, значну увагу згадуваному явищу приділено в працях Л. Гатчеон [14], С. Онеги [15], Л. Стевекер [16], Л. Хедлі [13], О. Бойницької [2], А. Кравченко [6], Н. Сизоненко [10] та ін.

Сюзанна Онега досліджує особливості взаємин історіографічної металітератури з історією й робить висновок про ірраціональну природу цього явища. Науковець вважає, що основною метою авторів такої прози є «...увійти в тунель часу й відкрити там іншу, приховану половину західної цивілізації та історії – міфічний, езотеричний, гностичний та кабалістичний елементи, котрі колись утворили нерозривну єдність із раціоналізмом та

логікою й котрі довгий час стримувалися й придушувалися панівною раціоналістичною тенденцією аж від часів Середньовіччя» [15, с. 57]. Дослідниця не торкається питань приналежності історіографічної метапрози до модернізму або постмодернізму, а між тим аналіз цієї проблеми може допомогти осягненню природи досліджуваного художнього явища.

Розв'язку цього питання велику увагу приділяє Лінда Гатчеон. Вона протиставляє модерністським «спробам бути поза історією» злиття літературного й історичного первнів у постмодерній прозі, визнаючи дестабілізуючу, руйнівну функцію цього поєднання [14, с. 101]. Науковець називає дві основні форми оповіді в постмодерній прозі, зазначаючи, що обидва ставлять під сумнів саме поняття суб'єктивності: множинність точок зору та введення оповідача, «який відверто все контролює» [14, с. 117]. Дослідниця не знаходить в аналізованій прозі суб'єкта, спроможного знати минуле із хоч якоюсь мірою впевненості. Тож Гатчеон резюмує: «Це не трансцендування історії, а проблематизоване вписування суб'єктивності в історію» [14, с. 117].

Особливого значення серед художніх засобів історіографічної оповіді дослідниця надає зверненню до документальних текстів, які ставлять таку оповідь на межу художньої прози й літератури факту. Врешті, на думку Гатчеон, це шкодить мистецькій якості творів, адже в них «мало залишається від модерністського розуміння «твору мистецтва» як унікального, символічного, візюнерського; тут є тільки тексти, створені раніше тексти» [14, с. 118].

Особливе місце в дослідницькому дискурсі історіографічної металітератури посідає питання причин вибору письменниками історичної епохи як хронотопу подій твору.

В англійській прозі кінця XX – поч. XXI ст. такою епохою найчастіше виступає вікторіанська Англія. До цього хронотопу, зокрема, звертаються у своїх творах П. Акройд, А. Баттл, Д. Лодж, М. Кокс, Г. Свіфт, М. Фейбер та

інші популярні письменники. Тож закономірне питання «Чому саме вікторіанська епоха?» досить поширене серед дослідників англійської історіографічної метапрози.

Відповіді науковців на це питання часто бувають багатофакторними. Зокрема, Луїза Хедлі пояснює увагу до вікторіанської епохи, з одного боку, її відносною наближеністю до сучасників (її предметне середовище досі нас оточує, документи про неї ще не важко віднайти), з іншого боку – достатню її віддаленість, аби не боятися «злитися з вікторіанством». Позицію вікторіанців Л. Хедлі розглядає як «центральну в наративі національного розвитку» Британії [13, с. 8]. Подібні міркування висловлює й Лена Стевекер, досліднича творчості А. Баєтт, пов'язуючи, крім того, епоху вікторіанства з формуванням британської національної ідентичності [16, с. 124].

Усі ці роздуми щодо вікторіанства як осередка особливої уваги британських авторів історіографічної метапрози допомагають оцінити аналогічну українську прозу з позицій пріоритетності для неї певної історичної епохи та пошуку причин цієї значимості.

Аналізуючи сучасну літературну моду на історичну тематику, Володимир Панченко виділяє декілька «больових точок», до яких українські прозаїки виявляють найпильнішу увагу. Серед них – період УПА (В. Лис, О. Забужко, М. Матіос), 1920-ті роки, Холодний Яр (В. Шкляр). Справді, доба УПА є досить продуктивним хронотопом подій у творах таких письменників, як Марія Матіос, Юрій Винничук, Оксана Забужко, Андрій Кокотюха, Володимир Лис, Василь Шкляр та ін.

Проте хронотоп останніх десятиліть австро-угорської Галичини також надзвичайно приваблює сучасних письменників, виконуючи певний набір естетико-ідеологічних завдань. Зокрема, Галина Левченко говорить про реалізацію в хронотопі романів Ю. Винничука «Танго смерті», С. Андрухович «Фелікс Австрія» і Н. Гурницької «Мелодія кави в тональності кардамону» мотиву «золотого віку», часу «відносно мирного й благополучного співжиття багатоетнічного регіону, коли кожен міг вільно сповідувати свою віру, спілкуватися своєю мовою, обирати спосіб заробітку на життя. Відносна незалежність міст сприяла розвитку ремесел, фахових спеціалізацій і торгівлі» [7, с. 128].

Сама назва роману Софії Андрухович «Фелікс Австрія» акцентує увагу на сприйнятті австро-угорського хронотопу як «щасливого» й благополучного.

Сама письменниця визнає свою спробу написати історичний твір, але сумнівається в успішності її виконання: «Можливо, вийшов психологічний роман із історичними декораціями міста Станіславова початку ХХ століття» [11]. Тобто, у випадку роману «Фелікс Австрія» маємо якраз те, що Лінда Гатчеон називає «проблематизованим вписуванням суб'єктивності в історію». Не можна

не помітити також яскравої ірраціональності створеного Андрухович художнього світу, фрагментарність і довільність джерел якої відповідає висновкам про характер історіографічного метароману. Чого варті лише екзерсиси ілюзіоніста Ернеста Торна, які не завжди й не у всьому можна пояснити крутістю і трюками. Також вимогам до історіографічної метапрози відповідає наратив роману Андрухович, делегований оповідачеві, «який за все відповідає» – гомодієгетичній нараторці Стефанії.

Серед прийомів привернення й утримування читачької уваги читача роману «Фелікс Австрія» особливою цікавістю викликає використання авторкою таємниці – і як непізної, прихованої від читача або героя твору інформації, і як непізнаного за своєю природою, недоступного людині, знання.

Роман є історією незвичайних взаємин двох жінок – дочки доктора Ангера Аделі та Стефанії Чорненко, дочки померлої прислуги доктора, яка росла разом із Аделею. Саме Стефанія оповідає в романі про зовнішні, авантюрно-пригодницькі, й внутрішні, психологічні події їхнього життя. Можна сказати, що ключовими механізмами провокування й утримання читачької зацікавленості протягом сприймання твору тут є створення й розвінчування таємниць. Саме в такий спосіб постають читачькі реакції саспенсу й здивування.

Створення ефекту таємниці головним чином пов'язане із використанням прийому недостовірної нарації, адже Стефанія є ненадійним наратором через свою упередженість, викликану власною низькою самооцінкою, коханням до Аделі й неправильним розумінням ставлення до неї доктора Ангера. Тож читачькі ілюзії, які виникають унаслідок заангажованості нараторки, впливають на бачення оповіданого читачем.

Попри достатню кількість таємниць у романі<sup>4</sup>, сюжетотвірну функцію виконують три із них.

Перша стосується авантюрно-пригодницького первня твору, а саме факту викрадення церковних скарбів у Станіславові. Динаміка розкриття цієї таємниці залежить від численних натяків і підказок, розкиданих по наративу Стефи. Взагалі-то читача готують до розв'язки цієї загадки ще на початку роману, інформуючи його про прибуття ілюзіоніста Торна до міста, а згодом повідомляючи про появу надзвичайно гнучкого хлопчика Фелікса в будинку Аделі. Врешті, в романі «Фелікс Австрія» ми можемо спостерігати ситуацію, характерну для історіографічної метапрози, коли таємниця розгадується читачем надто рано, й ефект саспенсу не встигає сягнути можливого ма-

<sup>4</sup> Не розв'язаною, наприклад, залишається таємниця об'єкта кохання молодого Йосифа: Стефанія вважає, що він був закоханий у неї, а Аделя стверджує, що він кохав її. Сам матеріал доповіді не дає переконливих доказів на користь тієї чи іншої версії.

ксимуму. Кажучи точніше, змінюється джерело саспенсу – ним стає природа реакції персонажів на відкриття, трохи раніше вже зроблене самим читачем.

Другою сюжетотвірною таємницею є природа ставлення до Стефанії доктора Ангера. Нараторка, як детектив, вишукує всюди докази його любові до неї. Власне, нерозуміння оповідачкою внутрішньої мотивації прихильності до неї доктора Ангера часто виступає причиною «ненадійності» Стефи як оповідача. Третя сюжетотвірна таємниця в романі – це таємниця екзистенції головної героїні, яка бачить саму себе, свої почуття й мотиви викривлено й упереджено.

Звернімо увагу на другу і третю сюжетотвірні таємниці у творі, сюжетно- й смислотвірна природа яких не завжди усвідомлюється реципієнтом, адже вони діють на рівні внутрішньопсихологічної подієвості твору<sup>5</sup>.

Обрамленням зовнішніх і внутрішніх подій твору є спогад Стефи про передсмертну настанову доктора Ангера щодо неї і Аделі. Проте на початку і вкінці твору маємо дещо різні варіанти цього спогаду.

Спершу Стефанія згадує такі слова доктора: «Ви з Аделею – як два дерева, що сплелися стовбурами. Подумай про неї, подумай про своє життя. Стефцю, тобі буде важко, але дослухайся до мене: ти мусиш Аделі служити». Але вже тут оповідачка чесно визнає: «Кінець фрази я вже радше відгадала, ніж почула...» [1, с. 57] У такий спосіб читач отримує підставу сумніватися у правильності спогаду героїні.

Надалі протягом оповіді помічаємо, що Стефа намагається використати всі прикметні факти свого життя у Ангерів як докази любові до неї доктора й ревності Аделі. Наприклад, такий висновок дівчина робить із випадку, коли Ангер реабілітує її перед черницями після викрадення нею його годинника. Або з відмови доктора «продати» її пані Зузі. «Любив він мене, любив!» [1, с. 163], – доводить Стефа сама собі, згадуючи всі подібні випадки.

Проте вже посіяні Стефою сумніви читача в подібному стані справ протягом оповіді поступово посилюються. Так, цілком логічно для реципієнта звучить зауваження Йосифа: «Стефо, коли дерева сплітаються стовбурами, вони не дають одне одному рости. Думаю, доктор Ангер це мав на увазі» [1, с. 137]. Ірраціональне неприйняття цього зауваження Стефою лише посилює сумнів у її надійності як наратора.

В іншому світлі характеризує стосунки Стефи й Ангерів і знайдений нараторкою щоденник Аделі, де вона пише щодо свого ставлення до Стефи: «Моя прив'язаність до неї – це вада. Я розумію, що мусила давно послухати батька і від-

правити її якнайдалі» [1, с. 255]. У цей момент читач не тільки укріплюється в певності, що Стефа неправильно почула заповіт доктора Ангера. Тут ще й з'ясовується, що Аделею в її ставленні до подруги рухали швидше не ревності, а любов. Проте в цей момент упереджена Стефа ще не готова відмовитися від свого бачення ситуації: «Ха! «Послухати батька»! Більшої бздури вигадати неможливо. Аделіні ревності просто безмежні, невичерпні» [1, с. 255].

І лише прочитаний Стефою лист доктора Ангера до знайомого пастора розкриває таємницю ставлення до неї родини Ангерів: доктор зізнається, що взяв до себе Стефу з жалю, що засмучений тим, як Стефа й Аделя руйнують життя одна одної, і врешті хоче відслати від себе Стефу. Тільки в цей момент нараторка усвідомлює свій істинний, витіснений у підсвідоме спогад: «Стефцю, тобі буде важко, але дослухайся до мене: ти мусиш Аделю лишити» [1, с. 259], – каже їй насправді доктор Ангер. Подальші агресивні й несправедливі вчинки героїні є її болісною реакцією на розкриття цієї таємниці, яке через це можна оцінювати як важливий сюжетотвірний чинник.

Третя таємниця в романі пов'язана із непізнаністю людської душі як вияву високого, божественного. Основним, не завжди усвідомленим, рушієм дій і вчинків Стефи є почуття любові до людей, які її оточують – доктора Ангера, Аделі, Фелікса, Йосифа. Героїня вважає своєю єдиною любов'ю почуття до доктора Ангера, вже померлого на момент початку оповіді, відтворену в любові-служінні його дочці Аделі. Проте розвиток дій у творі демонструє здатність Стефи розширити коло об'єктів свого почуття й у такий спосіб гармонізувати своє існування. Динаміка розкриття цієї таємниці являє собою шлях розуміння нараторкою своєї природи й мотивації власних учинків.

Стефанія не приймає власної екзистенції, неадекватно реагуючи на коментарі інших персонажів щодо власних мотивів. Дівчина навмисно обмежує свої можливості стати самодостатньою особистістю, обмежуючи, проте, в цьому й Аделю. Так, Стефа шалено ревнує Аделю до Петра, який розуміє сутність проблеми: «До цирку-вар'єте вас треба було б продавати обох з Аделею. Як сестер з одним серцем, шлунком і печінкою на двох» [1, с. 105].

Заради екзальтованого служіння об'єктові своєї любові нараторка відмовляється від будь-якої можливості власної самореалізації: «Я дітей мати не хочу, і то ніколи в житті: я вже маю кого любити, і любов моя така полум'яна, як той вогонь, якого теж вистачило колись на півміста, коли пожежа забрала наших з Аделею матерів» [1, с. 49]. Задушливу природу Стефиної любові дуже добре розуміє Торн, який коментує її так: «Любов буває неможливо носити в собі. Іноді вона важка, густа і темна, як віз із вугіллям (...) Тоді мусиш драйти долівку, пуцувати скло, чистити срібло (...)

<sup>5</sup>Концепцію внутрішньої й зовнішньої події у художній прозі детально викладено у виданні: [4].

Аби якось то витримати, аби не вдушитись (...) А часом розпирає зсередини золотим світлом, пурханням пташиної зграї, вибухом шампана – і тоді мусиш пекти і варити, місити, готувати, різати, сікти, солити, завивати і скручувати, аби бодай трохи вивільнитись від того шаленства, від солодкого очманіння» [1, с. 181–182].

Також на надмірний, екзальтований характер любові дівчини до Аделі вказує їй Велвеле: «Хіба не у вас, християн, є така заповідь: „Люби ближнього свого, як самого себе“? Хіба не мусить людина спершу навчитись себе любити?» [1, с. 225].

Проте головним чинником «прозріння» Стефи й усвідомлення нею власної заслпленості є мимовільне розширення сфери об'єктів любові після появи в її житті малого Фелікса й колишнього знайомого отця Йосифа. Починаючи служити їм обом у доступній їй спосіб, Стефа екзальтовано реагує на їхню поведінку. Врешті це призводить до неправильного розуміння дівчиною почуттів Йосифа: «Божественна любов. Це достеменно те, що я відчуваю. Безмежна божественна любов.

Йосиф любить мене ще відтоді. І я люблю його.

О Господи, що ж тепер робити?» [1, с. 237].

Лише оманливий крок Стефи – звинувачення Аделі та Йосифа у перелюбі – опосередковано допомагає їй зрозуміти істинне ставлення до неї Йосифа, Аделі й доктора Ангера. А це розуміння, у свою чергу, допомагає їй пізнати себе. Найцікавіше, що остання художня деталь твору – годинник Ангера, викрадення якого Феліксом Стефа навіть не помітила, відкриває їй очі на те, що на рівні підсвідомого вона вже змінилася, відмовилася від зацикленості на застиглий, єдиний на все життя любові, символізований для неї цим предметом.

Отже, роман Софії Андрухович «Фелікс Австрія», побудований за законами історіографічної метапрози, характеризується увагою до внутрішнього світу суб'єкта, «вписаного в історію». Важливим прийомом привернення й утримування уваги читача роману є використання авторкою таємниці: як прихованої від читача або героя твору інформації і як непізаного за своєю природою знання. Серед трьох сюжетотвірних таємниць роману Софії Андрухович «Фелікс Австрія» перша таємниця (викрадення церковних скарбів у Станіславові) виступає рушієм зовнішньоподієвої складової сюжету, тоді як таємниця стосунків Стефи з доктором Ангером та її власного самоосягнення діють у площині внутрішньопсихологічної мотивації героїні.

### Література

1. Андрухович Софія. Фелікс Австрія [Текст] : роман / Софія Андрухович. – Львів : Видавництво Старого Лева, 2014. – 288 с.
2. Бойницька Ольга. Жанр історіографічного роману в англійській літературі межі ХХ–ХХІ ст. [Текст] / Ольга Бойницька // Питання літературознавства : наук. зб. – Чернівці : ЧНУ, 2012. – Вип. 85. – С. 55–62.
3. Бриних Михайло. «Читач повірить цій історії, бо її правдивість криється в мові» – Бриних про «Фелікс Австрія» [Електронний ресурс] / Михайло Бриних // Коломия. 2014.10.29. Режим доступу до рецензії: <http://kolomyia.org/se/sites/pb/58620/>
4. Гребенюк Т. В. Подія в художній системі сучасної української прози: морфологія, семіотика, рецепція : монографія / Т.В. Гребенюк. – Запоріжжя : Просвіта, 2010. – 424 с.
5. Дзюбак Анастасія. «Фелікс Австрія»: убивча дружба, кулінарія і трішки магічного реалізму [Електронний ресурс] / Анастасія Дзюбак // Видавництво Старого Лева. 12.11.2014. Режим доступу до рецензії: <http://starylev.com.ua/club/article/feliks-avstriya-ubyvcha-druzhiba-kulinariya-i-trishky-magichnogo-realizmu>
6. Кравченко А. С. Жанр історіографічної метапрози в літературі постмодернізму (на матеріалі роману «Марш» Е. Л. Доктороу) / А.С. Кравченко // Наукові записки [Національного університету «Острозька академія»]. Сер. : Філологічна. – 2013. – Вип. 36. – С. 175–177.
7. Левченко Г. Д. Утопічний хронотоп «щасливої Австрії» в сучасному українському романі (на матеріалі творів Ю. Винничука, С. Андрухович, Н. Гурницької) / Галина Левченко // Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Сер. : Філологічні науки. – 2016. – Вип. 9. – С. 126–135.
8. Нестерович Євгенія. Ляльковий будиночок «Фелікс Австрія» [Електронний ресурс] / Євгенія Нестерович // Лівий Берег. 23.09.2014. Режим доступу до рецензії: [http://culture.lb.ua/news/2014/09/23/280274\\_lyalkoviy\\_budinochok\\_feliks.html](http://culture.lb.ua/news/2014/09/23/280274_lyalkoviy_budinochok_feliks.html)
9. Павлова Олена. Зараз актуальні тема УПА і родинні саги – літературознавець [Інтерв'ю з В.Є.Панченком] [Електронний ресурс] // Режим доступу до інтерв'ю: [http://gazeta.ua/articles/culture/\\_zaraz-aktualni-tema-upa-i-rodinni-sagi-literaturoznavec/460118](http://gazeta.ua/articles/culture/_zaraz-aktualni-tema-upa-i-rodinni-sagi-literaturoznavec/460118)
10. Сизоненко Наталя. Фактуальність і фікціональність у британській історіографічній металітературі / Наталя Сизоненко // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Випуск 44. Том 2. – Львів, 2008. – С. 1-5.

11. Софія Андрухович про історичний роман [Електронний ресурс] // Видавництво Старого Лева. 29.09.2014. Режим доступу до інтерв'ю: <http://starylev.com.ua/club/blog/sofiya-andruhovych-pro-istorychnyu-roman>
12. Стасіневич Євген. І один у полі воїн [Електронний ресурс] // ЛітАкцент. 19 Вер. 2014. Режим доступу до рецензії: <http://litakcent.com/2014/09/19/i-odyn-u-poli-vojin/>
13. Hadley, Louisa. Neo-Victorian Fiction and Historical Narrative: The Victorians and Us / Louisa Hadley. – Palgrave Macmillan, 2010. – 216 p.
14. Hutcheon L. A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction / Linda Hutcheon. – London and New York : Routledge, 1988. – 268 p.
15. Onega, S. British Historiographic Metafiction in the 1980s / Susana Onega // British Postmodern Fiction : [ed. Theo D'haen, Hans Bertens]. – Amsterdam-Atlanta : Rodopi, 1993. – P. 47–61.
16. Steveker, Lena. Identity and Cultural Memory in the Fiction of A. S. Byatt. Knitting the Net of Culture / Lena Steveker. – Palgrave Macmillan, 2009. – 208 pp.

*Татьяна Гребенюк*

**ТАЙНА КАК ДВИГАТЕЛЬ РОМАННОГО ДЕЙСТВИЯ:  
«ФЕЛИКС АВСТРИЯ» СОФИИ АНДРУХОВИЧ**

**Аннотация.** В статье анализируется функционирование феномена тайны в произведении Софии Андрухович «Феликс Австрия». Роман, рассматриваемый как образчик украинской историографической метапрозы, в своем смысловом центре содержит три сюжетобразующие тайны. Внешне-событийная структура сюжета исследуется в связи с тайной похищения церковных сокровищ, а внутренне-психологическая, апеллирующая к попыткам понять отношение к ней доктора Ангера и осознать собственную экзистенцию, – в связи с динамикой личностного развития героини.

**Ключевые слова:** тайна, историографическая метапроза, сюжет, сюжетобразующая функция, наррация.

*Tetiana Hrebenuk*

**MYSTERY AS A MOVER OF THE NOVEL ACTION:  
“FELIX AVSTRIA” BY SOPHIIA ANDRUKHOVYCH**

**Summary.** In the paper functioning of the phenomenon of mystery in the work “Felix Avstria” by Sophiia Andrukhovych is analyzed. The novel, considered as an example of the Ukrainian historiographic metafiction, has in its semantical center the three plot-creating mysteries. The external-event plot structure is investigated in connection with the secret of the church treasures theft, whereas the internal-event structure, consisting in Stefanie's attempts to understand doctor Anger's attitude to her and to realize her own existence – in connection with the personal development dynamics of the character.

**Key words:** mystery, historiographic metafiction, plot, plot-creating function, narration.

*Стаття надійшла до редакції 26.08.2016 р.*

© *Гребенюк Тетяна Володимирівна* – доктор філологічних наук, професор кафедри культурології та українознавства Запорізького державного медичного університету.

Марта ДЕМЧИК

## СВОЄРІДНІСТЬ ЖАНРУ ФЕНТЕЗИ У РОМАНАХ МАРИНИ ТА СЕРГІЯ ДЯЧЕНКІВ «РИТУАЛ» І АНДЖЕЯ САПКОВСЬКОГО «ВІДЬМАК»

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.

Випуск 2 (36) 2016

УДК 82.091+821.1612-312.9.009:821.09(431)

Демчик М. Своєрідність жанру фентезі у романах Марини та Сергія Дяченків «Ритуал» і Анджея Сапковського «Відьмак»; 11 стор.; бібліографічних джерел – 17, мова – українська.

**Анотація:** У статті досліджується своєрідність жанру фентезі у романах «Ритуал» російськомовних українських фантастів Марини та Сергія Дяченків і «Відьмак» польського фентезійного письменника Анджея Сапковського. Розглядаються питання про визначення жанру фентезі та його класифікацію у сучасному літературознавстві.

Звертається увага на те, що автори, використовуючи міфи, архетипи, казкові сюжети, створюють власний міф, унікальні світи, де традиційне поєднується з авторською фантазією.

**Ключові слова:** фантастика, фентезі, ескапізм, вторинний світ, архетип, деміфологізація, ремінісценції, Дж. Р. Р. Толкієн, Марина та Сергій Дяченки, Анджей Сапковський.

Фантастика була відома людям з давніх часів. Вона присутня майже у кожному виді мистецтва. У літературі фантастика пройшла довгий шлях становлення: від первісного міфу до казки, від казки та легенди – до літератури нашого часу. Фантастична література реалізує можливість усебічного розгляду актуальних проблем сучасності та моральних першооснов негативних явищ епохи.

Серед жанрових різновидів фантастики літературознавці виділяють фентезі, що відображається на сучасній літературній ситуації, де фентезі посідає одне з домінуючих місць.

Виникнення і розвиток фентезі дослідники пов'язують зі змінами, які відбулися і відбуваються у соціальній, науковій та інформаційній сферах. Фентезі неначе відгукується на проблемні питання у складному та суперечливому світі, дає можливість реалізувати фантазійні експерименти та проаналізувати основні закони існування соціуму та всесвіту в цілому.

Фентезі – жанр дуже молодий. У сучасному вигляді він сформувався лише в середині ХХ століття, а його класиком по праву вважається англійський письменник Джон Рональд Руел Толкієн. Власне вихід його роману «Хоббіт», що був опублікований 1937 року, прийнято вважати зародженням фентезі. З часу появи роману термін «фентезі» остаточно приживається в літературі та поступово починає займати все більшу частину культурного життя суспільства: живопис, кінематограф, комп'ютерні та настільні ігри і т. ін. Подібну закономірність Т. Є. Савицька називає «фентезізацією глобальної культури». Більше того, дослідниця припускає, що «фентезі, як віртуальній матриці глобальної культури, котра у формульному вигляді зберігає у собі все багатство міфів та легенд людства судилося стати тим актуальним культурним багажем, яким практично будуть користуватися люди у майбутньому кіберсоціальному сторіччі» [13, с. 104].

В «Історичному словнику фентезійної літератури» Браян Стеблфорд зауважує що «до 1969 року, термін "fantasy" застосовувався лише до дитячої літератури» [16, с.35]. Все це змінилося після другої хвилі популярності творчості «батька» фентезі Толкієна, яка розпочалася в США у 1970-ті роки і захопила весь світ. Це спричинило появу великої кількості не тільки різноманітних продовжень «Володаря перстнів», але й оригінальних творів із складними історіями та моделями світу («Чаклунський Світ» А. Нортон, «Хроніки Нарнії» К. С. Льюїса, «Чарівник Земномор'я» Урсули ле Гуїн, «Темна вежа» С. Кінга, «Дозори» С. Лук'яненко та ін.). У цьому ряду розглядаються й «Відьмак» (1986-1992) польського фантаста Анджея Сапковського [15] та «Ритуал» (1996) російськомовних українських фантастів Марини та Сергія Дяченків [5].

Звернення письменницької уваги до жанру фентезі пояснюється тим фактом, що «світ художньої фантастики увільняє авторських героїв від жорстокої детермінованості своїх почуттів, думок і вчинків, дає можливість виступити проти сприйняття людини як гвинтика глухої до потреб особистості машини. Занурення у фентезі надає можливість висловлювати алюзії щодо навколишньої дійсності, пропонує засоби її реконструктивних змін, оскільки це – «езопівська мова», за допомогою якої можна сказати більше, аніж засобами властивими реалістичній літератури» [6, с.7]. Ще однією причиною великої уваги до цього жанру є ескапізм: фентезі дає можливість відійти від реальних проблем сучасної дійсності.

Протягом ХХ століття фентезійна література набула активного розвитку й у ХХІ стала одним із найпоширеніших жанрів. Відповідно зріс до неї й науково-дослідницький інтерес. В Україні, як стверджує Т.Рязанцева, у 2002-2016 роках захищено 18 кандидатських дисертацій про цей популярний жанр літератури [4].

Але і зараз визначення жанру фентезі залишається проблематичним. Так «Словник літературознавчих термінів» С. Белокурової вказує, що фентезі – це різновид фантастики: твори про ірреальні події в котрих головну роль відіграють ірраціональне, містичне начало і світи, існування яких не можна логічно пояснити [2, с. 283]. У довіднику «Фантастика від «А» до «Я» (основні поняття і терміни)» Олександра Осипова зазначено, що фентезійний світ не має нічого спільного зі звичайною реальністю [12, с.267-268]. Польський фантаст Станіслав Лем стверджував, що фентезі – «це казка, позбавлена оптимізму детермінованої долі, розповідь, в якій детермінізм долі попсовано схоластикою випадковостей»[8, с.42]. У «Літературознавчій енциклопедії» сказано, що «фентезі – жанровий різновид фантастики, в якому використовуються ірраціональні мотиви чарівництва, магії, рицарського епосу, поєднані з реалістичною нарацією, змальовуються віртуальні світи із середньовічними реаліями, нетехнічною психологією»[10, с.259].

Так само по-різному підходять дослідники до класифікації фентезі. О. Ковтун у монографії «Художній вимисел у літературі ХХ століття» виділяє чотири великі групи фентезі: містично-філософське, метафоричне, «жахливе» або «чорне» фентезі та «героїчне» або «фентезі вогню та меча»[7, с. 15]. Класифікація фентезі по С. Алексєєву та М. Батшеву виглядає вже зовсім по-іншому: класичне, історичне і наукове фентезі[1, с.83]. Крім того виділяють високе та низьке фентезі, ігрове фентезі, гумористичне фентезі, пародію на фентезі, ліричне фентезі, постмодерністське фентезі, слов'янське фентезі, дитяче фентезі, міське фентезі, технофентезі. Але таку класифікацію також не можна вважати еталонною. Деякі сучасні письменники поєднують у своїй творчості містичне, героїчне, авантюрно-пригодницьке, філософсько-притчове, пародійне, гумористичне, фентезі паралельних світів, фентезі про сучасність, детективне та любовне фентезі, що приводить до появи великої кількості відгалужень та нових напрямів.

В українській літературі фентезі з'явилося наприкінці 80-х років, а поширилося в середині 90-х років ХХ століття. На сьогодні це один з найпопулярніших жанрів фантастики України (Т. Завітайло, М. Горностаєва, Т. Литовченко, Н. Тисовська, Генрі Лайон Олді, Я. Дубинянська, Д. Корній). Відповідно посилюється інтерес до цього жанру з боку літературознавців (М. Назаренко[11], О. Буйвол [3], Т. Литвиненко[8] та ін.), хоча теоретичні аспекти цього літературного феномену недостатньо вивчені. Таким чином, величезна популярність жанру фентезі, блискавичне розповсюдження в багатьох країнах, специфіка цього жанру, його недостатня дослідженість в українському літературознавстві свідчать про безумовну актуальність проблеми і необхідність уважного дослідження жанру фентезі і процесу його формування в кон-

тексті сучасної української літератури та у порівнянні з творами цього жанру в інших літературах, зокрема в польській.

Метою нашої студії є дослідження своєрідності жанру фентезі у романах Марини та Сергія Дяченків «Ритуал» і Анджея Сапковського «Відьмак», які, на наш погляд, стоять біля джерел фентезі в українській та польській літературах.

Сергій та Марина Дяченки – класичні представники сучасного фентезі. Хоча працюють вони не лише в цьому жанрі, найвідоміші їхні романи є саме фентезійними. «Брамник», «Відьомська доба», «Одержима», Шрам», «Ритуал», «Ключ до королівства» та багато інших творів можуть по праву вважатися українськими перлинами жанру фентезі. М. та С. Дяченки – володарі міжнародних літературних премій у галузі фантастики, свого часу їх було визнано найкращими фантастами Європи.

«Ритуал» (1996 р.) – є одним з перших творів письменницького подружжя. Автори зазначили, що це «чарівний роман для юнацтва». В одному з інтерв'ю М. Дяченко сказала, що починали вони з кришталево-чистої чарівної казки, а закінчили соціальною фантастикою [Назаренко, с.53]. Так у казкових традиціях у творі зображені три королівства зі своєю історією та геральдикою, які «співіснують тихо й мирно», споріднені міждинастичними шлюбами і улюбленими святами. В основі твору використано давнє уявлення про змієборство, що стало стрижнем міфів та казок народів світу, до того ж, відоме всім світовим релігіям. Автори звернулись до архетипних образів дракона, принцеси, хороброго лицаря, принесення красуні у жертву чудовиську, чарівного дзеркала. Але у казковій країні М. та С. Дяченко вирують реальні пристрасті і почуття. «Жанр фентезі являє собою чистий інфантілізм, – висловила в одному з інтерв'ю Марина Дяченко, – погляд на світ, де є абсолютне добро й абсолютне зло. А ми з Сергієм намагаємося принести туди якісь реалістичні характеристики»[Назаренко, с. 48]. У «Ритуалі» вдало поєдналися міфічно-казковий сюжет про викрадення принцеси драконом, і «реалістичні характери».

Проте письменники створюють свою варіацію на добре знаний сюжет. Головні герої твору зовсім не такі, якими ми їх звикли бачити. Арм-Анн, двісті перший нащадок славетного роду драконів-перевертнів, не чудовисько, а талановитий поет, який підсвідомо мріє про людське життя. Викрадена принцеса Юта, зовсім не прекрасна, проте має гострий розум, добре серце і виявляє бажання стати драконом, «хоробрий» лицар – принц Остін насправді здатний на обман, підлість і зраду. Деякі дослідники виділяють ще одного героя твору[17]. Це ритуал, без якого неможливе будь-чиє життя у світі трьох королівств.

На думку письменника і літературного критика Михайла Назаренка, саме у «Ритуалі», «не вдаючись до термінів соціальної психології,

автори намічають систему, котрій залишаються вірними дотепер. Світ статичний, оскільки люди (дракони, відьми, мутанти, політики – все одно) існують у межах певних ролей. Кожен поводить так, як йому визначено звичаями, законами суспільства чи його власною природою»[11, с.55-56].

Центральним питанням роману є виконання ритуалу – вірність традиціям роду у світі драконів, людей та морських чудовиськ. Наприклад, ініціація молодого дракона вимагала викрадення та поїдання «царственої здобичі» – красуні-принцеси, що називалося «промислом»; молодого принца – у здійсненні подвигу, приміром, визволення принцеси з полону дракона; морського чудовиська – в поїданні жертви-жінки, прикутої до скелі. Але наймолодше покоління представників цих родів відступає від давніх звичаїв. Останній нащадок драконів Арм-Анн вирішує виконати «промисел» лише формально, нікого не вбиваючи; принц Остін так само символічно перемагає в битві дракона, який піддається і лише вдає переможеного; а правнук морського чудовиська Юкки не з'їдає своєї жертви і не вбиває дракона-захисника, вражений саможертвоністю останнього. Автори постійно ставлять своїх героїв перед проблемою вибору: піддатися згубному впливу задушливого ритуалу, чи йти за покликом серця; бути чудовиськом у людській подобі, чи навіть будучи драконом мати людське серце.

У Марини та Сергія Дяченків головною істиною, яку здатна пізнати людина, є любов. «Любов у Дяченків найяскравіше виявляє людську сутність людини», – слушно зауважує М. Назаренко [11, с.56]. Таким чином, письменники розповідають казку-притчу про процеси, які відбуваються у душі кожного.

Можна зробити висновок, що завдяки цікавій авторській інтерпретації традиційних сюжетів та образів роман «Ритуал» є зразком романтичного, ліричного, психологічного, казково-міфологічного фентезі, яке займає достойне місце в українській фентезійній літературі.

Анджей Сапковський ввійшов у польську та світову літературу у 1986 р. з фентезійним оповіданням «Відьмак», в якому створив свого головного героя – відьмака, Геральта з Ривії. Зараз героїчна сага про відьмака посідає четверте місце за накладками у Польщі, нагороджена преміями імені Януша Зайделя, преміями SFinks, 2010 року А. Сапковський отримав почесну нагороду Європейського співавторства наукової фантастики EuroCon «Гранд Майстер», а в 2012 році став кавалером срібної медалі міністерства культури й національної спадщини Польщі.

Важко переоцінити значення творчості Сапковського для польської жанрової літератури. Його твори стали вдалою відповіддю на ситуацію у польській фантастиці 80-90 років, коли

книжковий ринок наповнився західними зразками наукової фантастики та фентезі. Після виходу творів Сапковського стало зрозуміло, що польські автори цілком здатні конкурувати і перемагати західних колег. Також виявилось, що використання свого, національного матеріалу допомагає створити неповторний світ авторської фантазії і незвичайного знакового фентезійного героя. Сапковський довів, що польське фентезі має право й можливість існувати як оригінальний, а не вторинний продукт.

У романі «Відьмак» Сапковський створив свій власний фентезійний світ Північних королівств з багатовіковою історією, релігією та міфологією. У цьому світі представлені людська раса живуть поряд з ельфами, гномами, краснолюдами, дріадами, магами та чародіями. Народи у Північних королівствах розмовляють різними мовами. Це Старша Мова (мова ельфів, мова віщувачів і пророцтв), це мова вчених і університетів, а також гномська мова, яку використовують для віртуозної лайки. Але при цьому Сапковський відтворює атмосферу середньовічної Польщі, з її побутом, традиціями, впізнаваними деталями.

Світ королівств переживає складні часи: це і постійна загроза з боку жорстокого королівства Нільфгарду, і внутрішні конфлікти між королями і магами, між ельфами і людьми. Сапковський описує жахи війни, ксенофобії, кривавих міжусобиць. Сам автор зазначав з цього приводу: «У фентезі тисяча визначень і я вигадав своє власне, у відповідності до якого фентезі це переказ міфу, казки, легенди, тільки зовсім не казковою мовою»[14, с. 37].

Одним із засобів, які використовує Сапковський, щоб створити фентезійний світ, є засіб «тексту в тексті», який представлений у вигляді ремінісценцій, інтерпретацій відомих творів європейського та польського фольклору і літератури. Це романи артурівського циклу, казки братів Грім, Андерсена, Шарля Перо. Письменник грається з відомими сюжетами, він деміфологізує їх, переписує заново, посилюючи трагічний або комічний ефект. Це свідомо позиція Сапковського, який часто підкреслював, що уважний та інтелектуальний читач зможе знайти в його книгах безліч так званих «пасхальних яєць» – посилань та алюзій на відомі літературні та інші твори. Таким чином Сапковський звертається до постмодерністської гри, передусім – у культурологічному розумінні цього слова.

Дуже давно у світі Північних королівств було створено гільдію відьмаків, яких навчали вбивати потвор і бестій. Одним з останніх відьмаків є Геральт з Ривії, в дитинстві перетворений на мутанта, який заробляє на життя тим, що вбиває чудовиськ. Він дуже часто зустрічається з потворами, яких потрібно захищати від людей і з людьми, які гірші ніж чудовиська. Вся сага побудована на на-



маганні Геральта позбутися самотності і знайти своє місце у світі. Саме з образами Геральта, чарівниці Йеніфер, княжни Цірі пов'язані мотиви дороги, випробувань, ініціації, дитини-несподіванки, дитини-призначення. У романі Сапковського історія головних героїв твору стає історією духовних і моральних конфліктів, переконуючи в непохитності ідеалів людського серця, – любові і честі, жалю та гордості, співчуття та жертвовності.

Характерним для роману Сапковського «Відьмак» є поєднання у ньому магії, історії, пригод, еротики, філософських роздумів, переданих з ліризмом і сарказмом. Все це дає підстави віднести роман польського письменника до високого, епічного фентезі з елементами постмодернізму.

Можна зробити висновок, що романи М. та С. Дяченків «Ритуал» та А. Сапковського «Відьмак» презентують різні види фентезійного жанру.

Але обидва твори звертаються до питання сутності людини та її долі у майбутньому. Це зумовлює ряд наступних характеристик, спільних для фентезійних романів обох країн: філософічність, гуманістична спрямованість, цікавість до людської душі, орієнтація на моральну проблематику (кожен текст – розв'язання морального або етичного питання), занепокоєння майбутнім, лірично-іронічна інтонація.

Автори намагаються вирішувати питання світобудови, вічні, вселенські, глобальні проблеми буття: добро і зло, проблема вибору, людина та її місце у Всесвіті, вагомість нематеріального й ефемерності матеріального.

Таким чином, питання порівняльного аналізу сучасного українського фентезі та інших національних фантастичних літератур є важливою проблемою компаративістики, яке потребує детальнішого дослідження.

### Література

1. Алексеев С., Батшев М. Фэнтези – развитие жанра в России / С. Алексеев, М. Батшев // Книжное дело, 1997. – №1. – С.82-86.
2. Белокурова С. П. Словарь литературоведческих терминов / С. П. Белокурова. – СПб: Паритет, 2006. – 320 с.
3. Буйвол О. В. До проблеми жанрової класифікації фентезі / О.В. Буйвол // Мова і культура. – К.: Видавничий двір Дмитра Бураго, 2009. – Вип. 11. – С.238-244.
4. Дослідження літератури фентезі в Україні. Основні факти (2002-206) / Уклала Т. Рязанцева // www.ilnan.gov.ua.
5. Дяченки М. та С. Ритуал. Авторизований переклад з російської О. Негребецького / Марина та Сергій Дяченки. – К.: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2006. – 280 с.
6. Зарицький О. М. Чарівний світ художньої фантастики: чеська соціальна і романтична фантастика у другій половині ХХ ст. / О. М. Зарицький. – К.: Центр вільної преси, 2000. – 143 с.
7. Ковтун Е. Н. Художественный вымысел в литературе XX века: учебное пособие / Е. Ковтун. – М: Высш. шк., 2008. – 408 с.
8. Лем С. Фантастика и футурология: В 2 кн. / С. Лем. – М.:ООО «Изд-во АСТ»:ЗАО ППП «Ермак», 2004. – Кн. 1. – 591 с.
9. Литвиненко Т. М. Національна міфологія в українській російськомовній фантастиці межі ХХ-ХХІ ст. / Т. М. Литвиненко // Філологічні науки: Збірник наукових праць. – Суми: Видавництво Сумського ДПУ ім. А. С. Макаренка, 2009. – 355-361.
10. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. – К.: Академія, 2007. – (Серія «Енциклопедія ерудита»: ЕЕ). Т. 2: М (Маадай-Кара) – Я (я-форма) / авт. уклад. Ковалів Ю. І. – 622 с.
11. Назаренко М. И. Реальность чуда: Монография / М. И. Назаренко. – К.: Из-во «Мой компьютер», 2005. – 256 с.
12. Осипов А. Н. Советская фантастика //Фантастика от «А» до «Я»: (Основные понятия и термины): краткий энциклопедический справочник / А. Н. Осипов. – М.: Дограф, 1999. – С. 267-268.
13. Савицкая Т.Е. Фэнтези: становление глобального жанра / Т.Е. Савицкая //Культура в современном мире. – 2012. – № 2 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <http://infoculture.rsl.ru/>.
14. Сапковский А. История и фантастика / Анджей Сапковский. – М.: АСТ: Хранитель, 2007. – 319 с.
15. Сапковський А. Відьмак. Останнє бажання / А. Сапковський. – Харків: Книжковий Клуб «Сімейного дозвілля», 2016. – 285 с.
16. Stableford B. Historical dictionary of fantasy literature / B. Stableford; The Scarecrow Press, Inc., 2005. – 567 с.
17. Шестак А. М. Роман Марини та Сергія Дяченків «Ритуал» у світлі аналітичної психології / А. М. Шестак //Літературознавчі студії: збірник наукових праць Київського нац. ун-ту ім. Тараса Шевченка, Ін-т філології. – Київ, 2010. – Вип. 29. – С.64-69.

*Марта Демчик*

**СВОЕОБРАЗИЕ ЖАНРА ФЭНТЕЗИ В РОМАНАХ МАРИНЫ И СЕРГЕЯ ДЯЧЕНКО «РИТУАЛ»  
И АНДЖЕЯ САПКОВСКОГО «ВЕДЬМАК»**

**Аннотация:** В статье исследуется своеобразие жанра фэнтези в романах «Ритуал» русскоязычных украинских фантастов Марины и Сергея Дяченко и «Ведьмак» польского фэнтензийного писателя Анджея Сапковского. Рассматриваются вопросы об определении жанра фэнтези и его классификации в современном литературоведении.

Обращается внимание на то, что авторы, используя мифы, архетипы, сказочные сюжеты, создают собственный миф, уникальный мир, где традиционное соединяется с авторской фантазией.

**Ключевые слова:** фантастика, фэнтези, эскапизм, вторичный мир, архетип, демифологизация, реминисценции, Дж. Р. Р. Толкиен, Марина и Сергей Дяченко, Анджей Сапковский.

*Marta Demchuk*

**THE ORIGINALITY OF FANTASY GENRE IN NOVELS «RITUAL» BY MARYNA  
AND SERHII DIACHENKO AND «WITCHER» BY ANDZHEI SAPKOWSKYI**

**Summary:** The article examines the originality of fantasy genre in novels "Ritual" of Ukrainian science fiction writers Maryna and Serhii Diachenko and "Witcher" of Polish fantasy writer Andzhei Sapkowskyi. There are considered the questions on the definition of the genre of fantasy and its classification in the modern literary criticism.

Attention is drawn to the fact that the authors, using the myths, archetypes, fairy tales, create their own myth, a unique world, where traditional is combined with the author's imagination.

**Key words:** science fiction, fantasy, escapism, a secondary world, archetype, demythologization, reminiscences, J.R.R. Tolkien, Maryna and Serhii Diachenko, Andzhei Sapkowskyi.

*Стаття надійшла до редакції 29.10.2016 р.*

© *Демчик Марта Іванівна* – старший викладач кафедри літератур народів світу та компаративістики філологічного факультету ДВНЗ «Ужгородський національний університет».

## «МИ – ВСІ СЛІПЦІ. БРЕДЕМО У МАЙБУТНЄ НАВПОМАЦКИ. ЗРЯЧІ ТІЛЬКИ В МИНУЛЕ»: ДИНАМІКА ПАМ'ЯТІ У РОМАНІСТИЦІ ДОКІЇ ГУМЕННОЇ

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.

Випуск 2 (36) 2016

УДК: 821.161.2-31.09"19"Д.Гуменна : 159.923.2

Довганич Н. «Ми – всі сліпці. Бредемо у майбутнє навпомацки. Зрячі тільки в минуле»: динаміка пам'яті у романістиці Докії Гуменної; 15 стор.; бібліографічних джерел – 19, мова – українська.

**Анотація.** У статті проаналізовано специфіку трансформації пам'яті у романах «Діти Чумацького Шляху», «Хрещатий Яр», «Золотий плуг», «Скарга майбутньому», виявлено авторську інтерпретацію Голодомору та Голокосту та їх вплив на спогади письменниці, досліджено рецепцію минулого на різних часових проміжках.

Романістика Докії Гуменної розглядається як унікальний наратив воєнного часу, центральною проблемою якого стає взаємозалежність індивідуальної та колективної пам'яті, опрацювання травми та подолання ностальгії. Особливу увагу звернено на порівняння мемуарів «Дар Евдотії» з сюжетною основою романів письменниці. Дослідження дозволяє простежити, як творчість Д.Гуменної розширює тематичні особливості українського еміграційного роману другої половини ХХ століття.

**Ключові слова:** пам'ять, ностальгія, травма, репрезентація минулого, національна ідентичність.

Процес реконструкції табуованих місць національної історії і відновлення обірваної тяглості пам'яті у післявоєнний період набуває важливого значення у проблематиці романного дискурсу. В еміграційному середовищі здійснюються перші спроби наративізації травматичного минулого, які стають відгуком на потребу знайти «безпечне» місце між пригадуванням і забуттям, між ословленим і замовчуванням через складні пошуки історичної правди у війні пам'ятей. Однією із стратегій побудови художнього твору стає прагнення внести важливі корективи у критичне розуміння історичних подій ХХ століття та їх наслідків на основі власного досвіду виживання у тоталітарній системі. Тому творчі доробки українських письменників-емігрантів починають функціонувати як медії у формуванні культурної пам'яті.

Аналіз художньої специфіки таких текстів невідривно пов'язаний з використанням теоретичних можливостей студій пам'яті, культуральних, соціологічних, психологічних та інших міждисциплінарних гуманітарних досліджень, спільним об'єктом яких є пошук прихованих причин, закономірностей, форм та способів роботи пам'яті, механізмів пригадування та забуття. У цій галузі вагому роль відіграють праці Моріса Хальбвакса, П'єра Нора, Кеті Карут, Авішя Маргаліта, Аляйди та Яна Ассманна, Естрід Ерль, Андреаса Гайсена, Міхаеля Ротберга, Светлани Бойм, Джея Вінтера та ін. Така інтерпретаційна парадигма дозволяє розширювати смислові можливості тексту в історичній та меморативній площині, а в контексті української еміграції – ще й здійснити оновлене перепрочитання творів, які були під цензурною забороною чи ще й досі залишаються на маргінесах літературного канону.

У текстах, спрямованих на опрацювання травм Першої та Другої світової війни, можна простежити виразне домінування минулого як історичного та емпіричного центру «тяжіння». Один із його виразників – ностальгія, яка пов'язана з ідеалізацією минулих епох, недосяжного образу батьківщини. Її поява у творах письменників-емігрантів (У.Самчука, І.Багряного, Т.Осьмачки, В.Барки, Д. Гуменної) спричинена розривом зв'язку з рідною землею, неможливістю повноцінно реалізувати власний творчий потенціал у нових соціально-політичних умовах. Проте вплив ностальгії супроводжується і негативним аспектом, який втілюється у спотворенні уявлення про минуле, неможливості його раціонального, несентиментального сприйняття: «Небезпека ностальгії у тому, що вона має тенденцію до сплутування дійсного і уявного дому. У крайньому разі вона може створити фантом батьківщини, заради якого хтось буде готовий померти чи вбити» [14]. Як наслідок, функціонування тріади минуле – теперішнє – майбутнє зупиняється лише на першому її складникові. Однак наративізація минулого – це процес, що здійснюється через посередництво іншого часу, який накладає нові засоби на інтерпретацію подій. На критичній неможливості відновити минуле у його первісному вигляді, на його сконструйованому характері наголошує німецька дослідниця Е.Ерль у дослідженні «Пам'ять у культурі». На її переконання, об'єктив студій пам'яті не може бути спрямований на якість відтвореного минулого, адже «індивідуальні і колективні пам'яті ніколи не є віддзеркаленим зображенням минулого, а радше виразною ознакою потреб та інтересів індивіда чи групи, які здійснюють пригадування у теперішньому» [16, с.8]. Отож, минуле виявляється недосяжним для реконструкції, оскільки воно завжди постає під змінним фокусом, а

тому кожна письменницька спроба відновити світ пам'яті – це побудова нової, якісно іншої, унікальної дійсності.

Постать Докії Гуменної у дискурсі української еміграційної прози ще й досі залишається малодослідженою. Життю і творчості письменниці присвячені лише окремі розвідки В.Пепа, А.Погрібного, П. Сороки, О.Коломієць, І.Захарчук, В.Родигіної та ін. Однак на сьогодні відомі більше 20-ти книг авторки, серед яких збірки репортажів, нарисів, оповідань, повісті «Де недавно ведмеді ходили» (1930), «Мана» (1952), «Велике Цабе» (1952), «Небесний змій» (1983), романи «Діти Чумацького Шляху» (1947-1951pp.), «Хрещатий Яр» (1956), «Скарга майбутньому» (1964), «Золотий плуг» (1968) та мемуари «Дар Евдотеї» (1972). Романний доробок письменниці, значна частина якого написана уже в еміграції, дозволяє простежити, як вибудовується український воєнний наратив через персональний досвід жінки-свідка, як здійснюється кореляція трьох часових пластів та як змінюється рецепція через збільшення часової дистанції до описуваних подій. Тому мета нашого дослідження спрямована на розширення методологічних підходів до інтерпретації творів Д.Гуменної та актуалізацію їх в анти тоталітарному дискурсі.

У контексті аналізу динаміки пам'яті цікавою є згадка у мемуарах письменниці про незвичайну дитячу гру, яку вона любила у дитинстві та яка дозволяла їй виходити за межі реального у невидимі пласти часу: «Замість ляльок мала я іншу гру: заглядати у минуле. [...] Як тут було сто років тому» [3, с.74]. Такі видива постають і перед героєм роману «Діти Чумацького Шляху»: «А я скидаю десять століть і бачу ці степи у дикій первісній красі» [4, с.145]. Цей потяг до розшарування часу, пошуку слідів минулого у сьогоденні має також героїня роману «Хрещатий Яр» Мар'яна Вересоч, яка багаторазово апелює до нерозривності власного ментального зв'язку з попередніми поколіннями: «Пряма лінія веде мене в глибину тисячоліть до моїх предків, я рівна з ними перед лицем одного: потреби щастя» [9, с.281]. Така увага до успадкованого досвіду свідчить про ще один аспект творчості письменниці, який виявляється у намаганні відновити забуту тяглість української історії. На таку особливість творчої манери Гуменної впливає, за вдалим висловом дослідника В.Пепа, «дивовижна глибочінь генетичної пам'яті письменниці» [11, с.14]. На цьому аспекті творчого доробку авторки акцентує і А.Погрібний: «Пильний інтерес до схованого у глибинах віків – це, либонь, і є найприкметнішою особливістю творчих уподобань літераторки» [12, с.450].

Романи Докії Гуменної демонструють зацікавлення шляхами становлення власної ідентичності через спроби ретроспективного самоопису у різних художніх ролях та через змінні часові проєкції. Так, головні герої авторки Тарас Саргола (роман «Діти Чумацького Шляху»), Мар'яна Вересоч

(«Хрещатий Яр», «Скарга майбутньому»), Гаїна Сай («Золотий плуг») – це письменники-початківці, які, усвідомлюючи власну унікальність, намагаються протистояти партійній диктатурі заради творчого та особистісного розвитку. За сюжетними лініями простежується спільність не лише психологічних характеристик цих героїв (невпевненість, саморефлексивність, принциповість), а й чітка подібність їхніх життєвих історій до біографії письменниці.

Найважливішим доказом на користь домінуючої автобіографічності художніх полотен Д.Гуменної виступають її мемуарні нариси у двох книгах «Дар Евдотеї» (1972), які ще мають додаткову назву «Іспит пам'яті». Ця книга стає завершальною спробою об'єднати раніше описувані досвіди, змінити якість подій з художніх на документальні. Тому мемуари письменниці розставляють вказівки на те, які реальні історії втілювалися у сюжетах її прозових творів. Водночас усвідомлення власної внутрішньої відчуженості і самотності, прагнення відмежуватися від дійсності переходять з особистості Гуменної на її головних персонажів: «Почуття своєї інакшості – «я не така, як усі», почуття окремішності й чужості оточенню – це було вже готове у мені» [3, с.93]. Найбільшу спільну подієву основу з мемуарами має роман «Діти Чумацького Шляху»: спогади про дитинство, голодні роки під час навчання, цензурні утиски, невдачі у прагненні стати частиною літературного середовища. Повторне ретроспективне повернення у мемуарах до вже пережитого і втіленого у романі ще раз підкреслює потребу здійснити аналіз минулого через безпосереднє розміщення власного «я» у центр оповіді, історично закріпити його у реальному часопросторі, вказати на необхідність автобіографічної інтерпретації текстів. Попри неможливість цілковито ототожнювати документальні події мемуарів та художній сюжет романів, означувати наратора чи героя як абсолютного двійника автора, повторюваність подій у спогадах та творах письменниці дозволяють вважати, що романи Докії Гуменної функціонують як художньо модифіковані версії індивідуальної пам'яті з різних часових перспектив. Водночас вагомою для аналізу динаміки пам'яті виступає їхня історична площина, яка демонструє проникнення травм Голодомору та Голокосту у творчість письменниці.

Історичні наслідки ХХ століття стають початком ідентифікації численних воєнних, культурних травм, які приховують за собою незворотній вплив шокуєчих подій на свідомість очевидців. Складний процес їх психологічного подолання пов'язаний і з терапевтичною здатністю письма, через яке пригадування може означати водночас й імператив з вимогою пам'ятати, і з прагненням забути: «Проблема виживання, у травмі, виникає специфічно як запитання: «Що означає для свідомості вижити?»» [15, с.61]. Кореляцію між власною та присвоєною травмою можна пояснити через

взаємодію двох типів пам'яті – індивідуальної і колективної, або, за М.Хальбваксом, внутрішньої – особистої, автобіографічної пам'яті та зовнішньої – соціальної, історичної пам'яті. Дослідник вибудовує таку схему їх взаємопроникнення, в якій індивідуальна пам'ять може використовувати колективну для заповнення лакун або навіть зливатися з нею, натомість у колективну пам'ять тільки вибірково проникають індивідуальні досвіди, які «видозмінюються, як тільки поміщаються у ціле, яке уже не є свідомістю індивіда» [13, с.8]. Так, відчувати на собі вплив травми як колективного досвіду можуть і ті, хто отримав знання про неї опосередковано. Однак у контексті української культурної пам'яті цей процес повинен працювати і в зворотній дії, адже окремі свідчення очевидців, спогади, художньо-документальні тексти дають можливість змінити інтерпретацію подій в українській історії. Тому авторське бачення Д.Гуменної вступає у культурний полілог з іншими рецепціями війни того часу.

Власне тема голоду в Україні для письменниці починає ставати наріжною ще у 1928 році під час її офіційної подорожі-відрядження від літературного угруповання «Плуг» «по Україні для всебічного вивчення життя і побуту с/г комун і колективів» [3, с.262]. У спогадах «Дар Евдогеї» вона пригадує враження про відсутність харчових запасів і підсумовує це передбаченням трагедії: «Привид голоду вже заглядав у вічі» [3, с.262]. Однак перші намагання письменниці відверто написати про побачене у циклі «Листи зі Степової України» завершуються крахом її літературної кар'єри у Києві, тобто абсолютною неможливістю отримати доступ до друку власних творів. Тому до цієї теми письменниця повертається уже в еміграції. Однак не вдалося оминати цензурних втручань і у романі «Діти Чумацького Шляху», на чому акцентує Ю.Артеменко у книзі «Докія Гуменна повертається на Батьківщину»: «Переді мною два примірники «Дітей Чумацького шляху. Видане в Україні і видане в США. В американському примірнику посвята: «Цю книгу видано для вшанування жертв штучного голоду в Україні 1933 року. В українському примірнику цих слів немає» [1, с.31]. У другому нью-йоркському виданні 1983 року вони також є.

І у мемуарах, і в третій та четвертій книзі роману «Діти Чумацького Шляху» голод в Україні постає як запланована кампанія, однак розставлення акцентів між винуватцями і жертвами не здійснюється до кінця. Персонаж роману Тарас Саргола спочатку розуміє колективізацію та розкуркулення сіл як реалізацію мрії про рівність, як закономірний процес вдосконалення: «Прийдуть часи, забудуться методи і зусилля цього процесу переходу, тимчасом селянська психіка позбудеться консервативної закостенілості» [5, с.125]. Попри вагання та сумніви він все ж усвідомлює викривленість власного сприйняття дійсності: «Це – ін-

квізіція, найповільніше і найлицемірніше у світі знищення, тільки не вогнем, а холодом і голодом» [5, с.125]. Однак поділитися такими думками героєві ні з ким, оскільки ця тема уже починає ставати закритою. Розуміння закономірностей та причино-наслідкових зв'язків трагедії голоду у мемуарах суттєво відрізняється. Більша часова дистанція дає можливість ставити запитання про винуватців цього злочину: «Хто винен? Хто це робить? Бо ніяк мені не містилося в голові, що сама держава вичищала своїх громадян» [3, с.364]. Д.Гуменна наголошує на неможливості знайти чи почути такі відповіді: «Це тепер, з ретроспективи часу, і з криттям таємних плянів Москви-Сталіна – взяти Україну голодом – все ясно» [3, с.364]. На нездатності творити під гаслом «жити стало краще, жити стало веселіше» [6, с.121] тоді, коли довкола все більш зримими стають наслідки радянської політики, діаметрально протилежні до гасел, і вибудовується конфлікт внутрішнього «я» авторки у мемуарах та героя її роману. Це демонструє здатність письменниці бути відкритою до присвоєння чужого досвіду, сприймати своє окреме життя як частину колективної цілісності.

Однак роль Д.Гуменної, як і персонажа у романі, у стосунку до описуваної дійсності – це позиція пасивного спостерігача, якому важко владнати власні душевні протиріччя. Хоча письменниця у своїх мемуарах пише про те, що 16 років життя у Києві були надважкими через недоїдання, неможливість влаштуватися на роботу, знайти близьких людей, однак її не можна назвати моральним свідком тоталітарного режиму. За концепцією філософа А.Маргаліта у його дослідженні «Етика пам'яті», моральний свідок «є тим, хто має досвід страждання – тим, хто є не лише спостерігачем, але також і стражданим» [18, с.148]. Однак стратегія пристосування чи виживання, яку обирає авторка для себе та свого героя, не демонструє активних дій, а натомість передбачає своєрідну роль тіні: не виявляти своїх думок і поглядів, не підтримувати жодної із позицій, відкидати усі потреби. Тому комплекс свідка чи уцілілого тут радше виявляється у прагненні ословити побачене задля того, щоб стати джерелом правдивої інформації, ретранслювати пам'ять.

За умов такого розвитку історичних подій насильство сприймається як закономірність, якої не уникнути, як один із виразників воєнного часу і зміни політичних лідерів. Появу такого відчуття у свідків тоталітарного режиму А.Маргаліт обґрунтовує через «нерівність сили між жертвою і злочинцем, яка щохвилини підтверджує, здавалось би, непереможність режиму» [18, с.156]. Під тиском цього частково спотворюється розуміння справжніх причин Голодомору, відповідальність за який нівелюється вірою у фатальність, приреченість. Однак у романі присутнє і намагання означити перешкоди у становленні пам'яті про ці події: «Нечуваний врожай змушував забувати гетакомби

загиблих. Чи може не було кому пам'ятати в порожніх, вимерлих селах? Стиралася пам'ять і про тих, кого поглинули Казахстан, сибірські простори. А, може, не було кому згадувати?»[6, с.121]. Так, Д.Гуменна віднаходить ключовий елемент, який, безумовно, вплинув на рецепцію Голодомору, а саме – втрату посередника у дихотомії пам'ятання/забуття, який повинен був здійснити вибір на користь однієї з можливостей. Натомість третьою можливістю виявилось ненадання цій події її справжнього значення. Однак важливо наголосити на відмінності між несвідомим та вимушеним забуттям, оскільки у національній пам'яті українців ми маємо справу з останнім. У середовищі тотальної підміни понять, невідповідності реальної та ідеологічно оформленої дійсності, багаторазово переписуваної історії надійність минулого та теперішнього існувала лише як тимчасова ілюзія, яку згодом змінювала інша. Тому забуття тут отримує нове значення, на якому акцентує А.Ассманн, «як цілеспрямована стратегія розвитку культури»[2, с.31].

У хронологічно наступному романі Д.Гуменної «Хрещатий яр» проблема пам'яті постає гостро і неоднозначно. Сюжетно події розпочинаються з відходу радянської влади з Києва, охоплюють період захоплення столиці німецькими військами і зрештою повернення перших: «Відповідно хронологія (1941-1943), заявлена у назві роману, контекстуально має набагато ширше прочитання і вказує на те, що це не лише Україна часів німецької окупації, а й Україна у протистоянні з тоталітаризмом різних гатунків, Україна у ситуації вибору і суспільних зламів» [10, с.183]. Поряд із згадками про Голодомор, який, як зазначає Гуменна, відбувався у селах, у романі «Хрещатий Яр» акцентується на тому, що і під час німецької окупації у Києві люди помирають голодною смертю, що спричинене відсутністю харчового постачання саме для українського населення, але не для німецького. У такій атмосфері ностальгія за минулим стає найшвидшою реакцією на зміну обставин, а тому радянська дійсність викривлено починає сприйматися як певною мірою краща, безпечніша: «Думки її [Мар'яни – Н.Д.] так само гасають по всіх, розвернених бомбою війни нутрощах. Сьогодні і нікого навколо нема, хто б дивився вперед, а не завертав очима назад»[9, с.108]. Ще одним із проявів ностальгії стає уявлення про очікуваний прихід української влади, яка будуватиме нову державу: «Ні синіх жупанів, ні шараварів, «як Чорне море». А де ж шлики? А ми думали, що вернуться такі ж, які вийшли у двадцятому році»[9, с.217]. Однак зневіра у такій ідеалізованій можливості виявляється тоді, коли на зборах інтелігенції Києва виявляється, що залишилися лише ті, кого авторка часто називає «загубленими душами» – тобто пристосованці, які змінюють переконання відповідно до ситуації та власної вигоди. Свою боротьбу з ностальгією головна героїня Мар'яна

Вересоч намагається здійснити через прагнення рухатися вперед у майбутнє, яким би воно не виявилось, однак у жодному разі не повертатися назад: «То хоч через згарища, а в майбутнє!»[9, с.125]. Тому у ситуації вибору між двома тоталітарними режимами, вона не схильється до жодного з них.

Чи не вперше в українській літературі Гуменна намагається провести історичну паралель між Голодомором і Голокостом. До такого спостереження вдається головна героїня після побачених знищень. Своєю подрузі-єврейці, яка переховується, вона боїться передати жахи, які чутками поширюються між людьми: «...як роздягали до білизни, як відкидали речі за паркан, а їх [євреїв – Н.Д.] вели до Бабиного яру, за кладовищем, як там над яром строчив їх кулемет і змітав у яр, німці кидали одну-дві гранати й земля присипала тисячі, може, неостріляних, може, живих, як електричним струмом убивали»[9, с.194]. Так, у структурі роману всі викривальні думки функціонують як перекази, неоднозначні здогадки чи роздуми-сумніви персонажів. У такий спосіб наратор позбавлений відповідальності за сказане, адже в основі дійсності твору – «ненадійна» історія, в якій не можна бути впевненим у жодному судженні про минуле, теперішнє чи майбутнє: обіцянки і гасла вождів виявляються брехнею, яка руйнує ілюзії про завтрашнє щасливе життя. Синхронне викривлення історії, а разом з тим і пам'яті, яка формується, про масові вбивства у Києві, демонструє згадка у романі про те, що на Лук'янівському кладовищі з'являється пам'ятник з шокуючим неправдивим написом: «На прохання українців в Києві знищено сорок п'ять тисяч жидів»[9, с.325]. Тому «хто когось сказав» стає єдиною правдою, яка ще має значення.

Хоча паралель Голокост-Голодомор теж постає як лише несміливе враження героїні, однак аргументи на користь такого порівняння очевидні: «Були часи, що селян виганяли з України, розлучали родини, знищили нас десять мільйонів. В мукках голоду вимерли села. А місто жило собі... Це, що тепер, – звірство. А то – не звірство? [...] Чому такий запізнілий гуманізм? Тому, що червоні робили це замуровано від усього світу, а ці – відкрито?» [9, с.212]. Цей уривок ідейно продовжує опрацювання проблеми несприйняття Голодомору як злочину, яку письменниця підняла у романі «Діти Чумацького Шляху». Однак виправданість порівнянь Голокосту з іншими антигуманними злочинами ХХ століття досі залишається теоретичною проблемою, адже такі зіставлення можуть нівелювати значення однієї з подій. Рішення цієї дилеми пропонує американський дослідник М.Ротберг у своїй концепції «multidirectional memoгу» (багатоспрямованої пам'яті) – тип пам'яті, яка здатна вийти за рамки окремої національної і в якій «перетин різних історичних пам'ятей ілюструє продуктивну, мультикультурну

динаміку»[19, с.3]. Саме такий підхід до колективної пам'яті відкриває нові можливості для переосмислення минулого, яке крізь різні травматичні досвіди змінює власну ідентичність. Таку спробу робить і Докія Гуменна, намагаючись розширити демаркаційні лінії сприйняття подій через історичні аналогії.

Роман письменниці «Золотий плуг» апелює до давньої української історії, а, зокрема, до виведення її генези від скіфських племен, над чим працює один із персонажів – історик Микола Мадій. Однак його логічно аргументовану роботу через заперечення у ній теорії братніх народів і виокремлення українського як самостійного не допускають до захисту. Тематика Голодомору у цьому романі розвивається через письменницьку діяльність головної героїні Гаїни Сай, небажання якої дотримуватися ідеологічних приписів залишило її поза літературним процесом. Гаїна працює над власним романом, у сентиментальну історію «синьої панчохи» якого раптово вриваються картини вимерлих сіл, сцена, у якій жінку арештовують за п'ять колосків: «Ні, ще не всі вмерли. Двадцять, чи трохи більше їх – це всі, що zostалися з села, де перед голодом жило п'ять тисяч людських душ»[7, с.107]. Тут індивідуальна пам'ять знову репрезентується як невідривна від колективної, постійно доповнювана нею. За прототипом цієї героїні простежується авторська маска: «Хто ж сказав про примару голоду ще за три роки до кошмарного 1933-року? Вона! І ще хто? Тоді, як цілі села вимирали, наші письменники писали про щасливе заможне життя і ковбасу з варениками на столі у селянина. Я навіть думаю, що коли й залишиться нефальшоване щось про добу колективізації, то це оті наївні нариси Гаїни Сай»[7, с.153]. Отже, Д.Гуменна вкотре за час еміграції повертається до переосмислення минулого, шукаючи відповідей на питання про мету та значення власної творчості.

Наскрізна авторефлексійність Мар'яни Вересоч стає основою роману «Скарга майбутньому». Виданий хронологічно пізніше цей твір є передісторією до роману «Діти Чумацького Шляху», оскільки повертає його героїв у повсякденне життя передвоєнного Києва. «Скарга» тут набуває для головної героїні значення бунту проти долі, проти приреченості на самотнє життя. Докія Гуменна використовує у цьому романі епіграф з поезії «Човен» Т.Шевченка, здійснюючи символічне порівняння цього образу з долею Мар'яни: «Мар'яна – безвесельний човен, розбитий у бурю на морі. Безпорадно крутиться серед бурхливих хвиль – і нема куди близько прибитися»[8, с.119]. Втрата віри у принади майбутнього довершується розчаруванням у можливості знайти споріднену душу. Злам в особистому житті, тиск зовнішніх обставин спричиняють до роздумів про роль людини у стосунку до власної долі, покликання. Однак і у

цьому романі привілейованість отримує минуле: «Ніхто не знає, яким буде прийдешнє. Перед майбутнім людина безсила. Вона хоче розширити рамки свого короткого буття знанням, але в майбутнє – безсила. Зате може в минуле»[8, с.206]. Отже, домінуючий вплив ностальгії за минулими ідеалізованими епохами, нездійсненими мріями виявляється у цьому романі письменниці.

Руйнування уявного профілю політичних режимів, яке поступово відбувалося у ХХ столітті тривало ще довго після завершення Другої світової війни, призвело, на думку американського вченого А.Гайссена, до зміщення акценту «з теперішнього майбутнього на теперішнє минуле»[17, с.11]. Яскравим зразком цього і стала поява численних міждисциплінарних досліджень, спрямованих на аналіз посттравматичних синдромів, історій генодидів та їх втілення у різних символічних системах. Появу такої зміни можна простежити й у творчості Докії Гуменної. У романі «Хрещатий яр» апофеоз розчарування оманливою дійсністю втілюється у рядках: «Ми – всі сліпці. Бредемо у майбутнє навпомацки. Зрячі тільки в минуле» [9, с.395]. Це тема ще глибше розробляється у мемуарах «Дар Евдоїтеї», фінальним висновком яких стає надання привілейованості теперішньому: «Тож минулого нема, бо воно вже минуло, майбутнього нема, бо воно вже зовсім не таке, як ми його уявляємо. Майбутнє – «царство небесне», недосягне навіть уяві. Реальне – оцей день, оця хвилина, що зараз стає «минулим»» [3, с.504]. Тобто лише у 1972 році, яким датується час написання мемуарів Гуменна врешті робить вибір на користь реального часу, руйнуючи прив'язаність до елегійного плекання минулого.

Отже, динаміка пам'яті у творчості Д.Гуменної демонструє, як поступово домінування минулого, а разом з ним і ностальгії, змінюється на ілюзорне сподівання на майбутнє, і зрештою на усвідомлення цінності теперішнього. Романи письменниці, попри спрямованість на відтворення індивідуального досвіду, апелюють до колективних травм Голодомору і Голокосту та вперше здійснюють прирівнювання сутності злочинів, окреслюють специфіку розуміння цих подій через призму воєнного і післявоєнного часу і виформовують новий підхід до національної пам'яті як пам'яті багатоспрямованої, тобто відкритої до сприйняття інших досвідів. Письменниця як очевидець тоталітарних режимів у дії намагається ретранслювати отримані враження у художніх і документальних жанрах, залишаючи риторичні питання для реципієнта, який сам повинен шукати відповіді. Тому аналіз творчого доробку Д.Гуменної у контексті української культурної пам'яті та еміграційної літератури ще залишається великим простором для теоретико-практичних досліджень.

**Література**

1. Артеменко Ю. Докія Гуменна повертається на Батьківщину / Юрій Артеменко. – Воронеж, 2006. – 70с.
2. Ассман. А. Длинная тень прошлого. Мемориальная культура и историческая политика [Электронный ресурс]/ Аляйда Ассман; [пер. Б.Хлебникова]. – Режим доступа: <http://files.eshkolot.ru/assmann.pdf>.
3. Гуменна Д. Дар Евдотеї. Испит Пам'яті. Кн.1. Київські кручі. Кн.2. Жар і крига / Докія Гуменна. – К.: Дніпро, 204. – 502с.
4. Гуменна Д. Діти Чумацького Шляху: роман у 4 кн. / Докія Гуменна. –Кн.2– Нью-Йорк, 1983. – 172с.
5. Гуменна Д. Діти Чумацького Шляху: роман у 4 кн. / Докія Гуменна. –Кн.3. – Нью-Йорк: Науково-дослідне товариство української термінології, 1983. – 151с.
6. Гуменна Д. Діти Чумацького Шляху: роман у 4 кн. / Докія Гуменна. –Кн.4. – Нью-Йорк: Науково-дослідне товариство української термінології, 1983. – 217с.
7. Гуменна Д. Золотий плуг / Докія Гуменна. – Нью-Йорк, Об'єднання Українських Письменників «Слово», 1968. – 291с.
8. Гуменна Д. Скарга майбутньому / Докія Гуменна. – Нью-Йорк: Об'єднання Українських Письменників «Слово», 1964. – 325с.
9. Гуменна Д. Хрещатий Яр / Докія Гуменна. – Нью-Йорк : Об'єднання Українських Письменників «Слово», 1956. – 489с.
10. Захарчук І. Від травми до сповіді: культурологічні проєкції українського нарративу війни / Ірина Захарчук // Перехресні стежки українського маскулінного дискурсу: Культура і література ХІХ – ХХІ століть / А.Матусяк [ін.]; за ред. А. Матусяк. – Київ: Laugus, 2014. – с.178-220.
11. Пепа В. Воскресіння Докії Гуменної / Вадим Пепа // Гуменна Д. Дар Евдотеї. Испит Пам'яті. Кн.1. Київські кручі. Кн.2. Жар і крига / Докія Гуменна. – К.: Дніпро, 204. – с.5-18.
12. Погрібний А. Повернення Докії Гуменної / Анатолій Погрібний // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ століття: У 3 кн. – К.: Дніпро, 1994. – Кн. 1. – ст.444-452.
13. Хальбвакс М. Коллективная и историческая память / Морис Хальбвакс // Неприкосновенный запас. – 2005. – № 2- 3. – С. 8-27.
14. Boym S. The Future of Nostalgia [Электронный ресурс]/ Svetlana Boym. – Режим доступа: <https://sculptureatpratt.files.wordpress.com/2015/07/svetlana-boym-the-future-of-nostalgia.pdf>.
15. Caruth C. Unclaimed experience: trauma, narrative, history/ Cathy Caruth. – United States of America: The Johns Hopkins University Press Baltimore and London, 1996. – 154p.
16. Erll A. Memory in Culture / Astrid Erll; [translated by S.B.Young]. –UK:Palgrave Macmillan, 2011. – 209p.
17. Hussen A. Present Pasts: Urban palimpsests and the Politics of Memory/ Andreas Huyssen. – Stanford, California: Stanford University Press, 2003. – 177p.
18. Margalit A. The Ethic of Memory / Avishai Margalit. – London: Cambridge University Press, 2002. – 227p.
19. Rothberg M. Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the age of decolonization / Michael Rothberg. – Stanford, California: Stanford University Press, 2009. – 379p.

**Наталья Довганьч****«МИ – ВСІ СЛІПЦІ. БРЕДЕМО У МАЙБУТНЄ НАВПОМАЦЬКИ. ЗРЯЧІ ТІЛЬКИ В МИНУЛЕ»:  
ДИНАМИКА ПАМ'ЯТИ В РОМАНІСТИКЕ ЕВДОКІИ ГУМЕННОЇ**

**Аннотация.** В статье проанализирована специфика трансформации памяти в романах «Дети Млечного Пути», «Крещатый Яр», «Золотой плуг», «Жалоба будущему», обнаружено авторскую интерпретацию Голодомора и Холокоста и их влияние на воспоминания писательницы, исследовано рецепцию прошлого на различных временных промежутках.

Романистика Евдокии Гуменной рассматривается как уникальный нарратив военного времени, центральной проблемой которого становится взаимозависимость индивидуальной и коллективной памяти, обработки травмы и преодоления ностальгии. Особое внимание обращено на сравнение мемуаров «Дар Евдотеи» с сюжетной основой романов писательницы. Исследование позволяет проследить, как творчество Д.Гуменной расширяет тематические особенности украинского эмиграционного романа второй половины ХХ века.

**Ключевые слова:** память, ностальгия, травма, репрезентация прошлого, национальная идентичность.



*Nataliia Dovhanych*

**'ALL OF US ARE BLIND. WE GO GROPINGLY TOWARDS THE FUTURE. ABLE TO SEE ONLY IN THE PAST': DYNAMICS OF MEMORY IN THE NOVELS OF DOKIIA HUMENNA**

**Annotation.** The article provides analysis of specific features of transformation of the memory in novels 'Dity Chumatskoho Shliakhu', 'Khreshchatyi Yar', 'Zoloty pluh', 'Skarha maibutnomu', defines author's interpretation of Holodomor and Holocaust and their impact on the memories of the writer, investigated reception of the past at various time intervals.

Dokiia Humenna's novels are regarded as a unique narrative of the wartime with the central problem of interdependence of individual and collective memory, processing of trauma and overcoming nostalgia. Special attention is paid on comparison of memoirs 'Dar Yevrotei' with storyline basis of the writer's novels. The study allows to observe as Dokiia Humenna creativity expands thematic features of the Ukrainian emigrational novel of the 2nd half of the XX century.

**Keywords:** memory, nostalgia, trauma, representation of the past, national identity.

*Стаття надійшла до редакції 29.08.2016 р.*

© *Довганич Наталія Анатоліївна* – аспірант кафедри теорії літератури та порівняльного літературознавства Львівського національного університету імені Івана Франка.

Оксана ЖУРАВСЬКА

## ЖАНРОВІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ ХИМЕРНОГО РОМАНУ В УКРАЇНСЬКОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.

Випуск 2 (36) 2016

УДК 82-1/-9

Журавська О. Жанрові аспекти дослідження химерного роману в українському літературознавстві; 8 стор.; бібліографічних джерел – 10, мова – українська.

**Анотація.** У статті окреслюються можливі підходи до вивчення жанрових особливостей химерного роману з урахуванням напрацювань в теорії жанру й роману, зокрема осмислення жанру як системи взаємопов'язаних понятійних сфер, запропоноване Н.Х. Копистянською.

Зазначається, що такий підхід дозволяє розв'язати ряд складних питань, пов'язаних з історичною трансформацією романного жанру в ХХ столітті, специфікою реалізації структуроутворюючих характеристик жанру роману в межах української химерної прози, індивідуально-стильовим різноманіттям творчості письменників, що презентують химерний роман.

**Ключові слова:** жанр, химерний роман, химерна проза, меніппея.

**Постановка проблеми.** Питання про химерний роман як жанр, так само як проблема узгодженості пов'язаної з цим художнім явищем термінології, залишається відкритим, що зумовлено, з одного боку, різноманітністю, а іноді й суперечливістю підходів до визначення понять «жанру», «роману», а з іншого боку, полістилістичною природою химерності.

**Актуальність дослідження** зумовлена тим, що теоретичний дискурс означеної проблеми на сьогодні залишається калейдоскопічним, оскільки в центрі уваги науковців були або окремі твори й автори, або окремі аспекти жанрової природи химерного роману, що, відповідно, не сприяло створенню цілісного бачення цього специфічного жанру літератури.

**Метою статті** є окреслення можливих підходів до вивчення химерного роману з урахуванням напрацювань в галузі теорії жанру, зокрема осмислення жанру як системи взаємопов'язаних понятійних сфер (Н.Копистянська).

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Теоретичною базою дослідження жанрової природи химерного роману стали розвідки М.М.Бахтіна, Ц. Тодорова, О.А. Галича, Н.Х. Копистянської, Н.І. Бернадської та ряду інших науковців, присвячені питанням жанру як такого й роману як літературного жанру. Крім того, було взято до уваги дослідження вітчизняних літературознавців з питань еволюції химерного роману в контексті українського й світового літературного процесу, зокрема Г.Й. Горнятко-Шумилович, М.М. Ільницького, Н.В. Козачук, Т. Кохановської, А.Є. Кравченка, М.Й. Назаренка, В.Т. Чайковської, О.В. Федотенко та ін.

**Виклад основного матеріалу.** Спроби ретроспективного аналізу формування уявлень про химерний роман (В.Т. Чайковська, О.В. Федотенко, Н.В. Козачук та ін.) доводять, що сам термін почав уживатися в сучасному українському літературознавстві на етапі звільнення від радянських канонів.

Проте оперування усталеним терміном не усунуло проблеми жанрової кваліфікації та належності до химерних українських романів 2-ї половини ХХ ст., починаючи із «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця» (1958) О. Ільченка: «Формально це може бути (псевдо)історичний роман (Пагутяк, Шкляр), міська проза, сільська, іронічна... а між іншим спорідненість цих текстів очевидна для кожного читача» [6].

У довідкових джерелах також відсутня чіткість та цілісність у тлумаченні поняття «химерний роман», хоча й не заперечується його актуальність, наприклад, у «Літературознавчому словнику-довіднику» (2006) окрема стаття про химерний роман відсутня, проте посилання на нього є в статтях про роман жахів («химерний роман є відновленням роману жахів в ХХ ст. на українському ґрунті») [8, с. 596], магічний реалізм («в українському химерному романі... простежується чимало рис магічного реалізму») [8, с. 428].

У цьому ж словнику-довіднику химерні романи віднесені до фантастичних, уявний світ яких «не відповідає наявному реальному світу або прийнятому, усталеному поняттю можливого», а художній образ якого «виводиться за межі мімесісу» [8, с. 589]. Зокрема, роман В. Дрозда «Самотній вовк» названо фантастичним химерним, а трилогію Є. Гуцала «Позичений чоловік», «Приватне життя феномена», «Парад планет» – «умовно»-фантастичною, химерно-гротескною прозою.

Аналізуючи розвиток жанру роману в українській літературі, Н.І. Бернадська означає химерний роман як популярну форму «осмислення сучасності з позицій вічності, філософської постановки питань людського буття, “народознавчих” проблем», підкреслюючи, що він мав кілька різновидів (іронічно-“коментувальний”, історико-“легендний”, гротесково-фантастич-

ний, притчевий, алегорично-поетичний, казковий, міфологічно-поетичний) [2, с.12].

О.Галич також визначає химерний роман як жанровий різновид роману за формою розповіді і відносить до цієї категорії роман у новелах, роман-хроніку, роман в оповіданнях і роман у картинах [3, с. 267].

Крім того, в деяких дослідженнях пропонується розглядати твори, об'єднані парадигмою химерності (тобто спільними ознаками, серед яких називають міфологічність, співіснування побутового й дивовижного, поетичність стилю, що розвивалася у тому числі й під впливом тогочасного кінематографу), як різножанрові [6].

Згідно з таким підходом «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця» О.Ільченка визначається як меніппея (термін М. Бахтіна), тобто жанровий різновид роману, що характеризується поєднанням вимислу, фантастики з постановкою важливих філософських проблем, багатоплановістю розповіді, багатостильністю і багатсюжетністю, зміщеним часопростором, наявністю меніпейних персонажів, а також особливим «сатиризуєчим», «карнавалізуючим» підходом до світу й людини в ньому, що постає із усвідомлення людиною «незавершеності недосконалості» світу [8, с. 439; ].

Оскільки в статті неможливо проаналізувати всі напрямки теорії химерного роману, зазначимо, що суперечливі моменти стосуються таких питань, як:

- історична трансформація романного жанру в ХХ ст. і включення химерного роману в цей контекст (наприклад, порівняльне вивчення химерного роману в контексті магічного реалізму);

- специфіка реалізації структуроутворюючих характеристик жанру роману в межах української химерної прози;

- індивідуально-стильове різноманіття творчості письменників, що презентують химерний роман.

Очевидно, що ці розбіжності потребують концепції, яка б дозволила, урахувати жанрову специфіку химерного роману і базувалася на чітких уявленнях, з одного боку, про роман як літературний жанр, а з іншого, жанр як літературознавчу категорію.

В.Т. Чайковська, аналізуючи формування уявлень про химерну прозу й химерний роман в українському літературознавстві, підкреслює необхідність оперування саме такою термінологією, оскільки підґрунтя цього художнього явища є не запозиченим, а цілком національним – «синтез національних фольклорних набутоків і літературної традиції» [10, с. 81].

Саме ця ознака яскраво проявилася в першому химерному романі – «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця» О.Ільченка, адже його новаторство, за влучним

визначенням Т. Кохановської та М. Назаренка, полягало у традиційності: фольклорна основа (легенди про козака Мамаю, народні апокрифи), «орнаментальна візерунчастість давньокнижної та народної словесності», осмислення глибинних основ культурно-історичного буття України [6].

Звернемо увагу й на той факт, що М. Ільницький пояснював використання О.Ільченком означення «химерний» не потребою «науково-критичної дефініції», а необхідністю уточнити задум, «...характер образності, побудованої на народних легендах, уявленнях, анекдотах тощо, їх переплетення із дійсними історичними фактами...» [4, с. 47]. Проте ця авторська дефініція, по суті, дозволила в образній формі визначити основні характеристики химерності й увести в науковий обіг термін, що вдало їх узагальнював.

Адже «химерний» вживається в українській мові з кількома значеннями, зокрема у значенні «породжений грою фантастикою, важкий для розуміння і пояснення». З цього погляду дефініція «химерний» дозволяє визначити фантастичну основу поезики українського роману цього періоду, особливе співіснування реального й ірреального в художній тканині.

За визначенням А.С. Кравченка, визначальною рисою художньої структури химерного роману, що стосується і змісту, і форми, а також «способом естетичного узагальнення життєвих явищ» [7, с. 91] є умовність (нежиттєподібність) концептуального характеру, яку «слід трактувати, виходячи з поезики роману, а не фольклору чи будь-якого іншого явища» [7, с. 90].

Через «нежиттєподібність» письменник не тільки розповідає про сучасне життя, але й проводить паралелі з історією окремого народу, людства, створює «загальнолюдське звучання»: «химерна атмосфера твору покликана надати зображуваному глибшого смислу, «загальнолюдського звучання» [7, с. 75].

З іншого боку, правомірність дефініції «химерний роман» здається цілком прийнятною з огляду на положення теорії жанру, що належить Н.Х.Копистянській.

Дослідниця, прагнучи подолати наявне у визначеннях «жанру» протиставлення таких складових як «стале – змінне», «постійне – тимчасове», пропонує розглядати його не як монолітне поняття, а як таке, що утворене взаємозв'язком чотирьох взаємозумовлених понятійних сфер:

- жанр як поняття загальнотеоретичне;
- жанр як історичне поняття, обмежене в часі;
- жанр з урахуванням національної специфіки розвитку літератури;
- жанр неповторно індивідуальний прояв особистості письменника [5, с.32-33].

Такий підхід дозволяє «показати взаємозв'язок всіх понять, перехід одного в інше» [5, с. 33], а в контексті нашого дослідження усунути суперечності у визначенні художніх явищ, що за ознаками можуть бути названі химерним романом.

Отже, з позицій загальнотеоретичних роман як жанр має сталі ознаки, що дозволяють об'єднати «втвори різних епох, різних народів під загальним поняттям і назвою» [5, с. 33].

Друга й третя понятійна сфера «жанру» передбачає урахування його історичного розвитку («у динаміці, у комплексі ідейно-естетичних причин його виникнення, розвитку, видозміни, занепаду, відродження у зв'язку з історико-суспільною ситуацією епохи, у двосторонньому зв'язку з розвитком літературного напрямку, течії, із внутрішньолітературним процесом послідовності і заперечення раніше досягнутого, з розвитком критики і теорії») та специфіку його реалізації в національній літературі [5, с. 33].

Із цими понятійними сферами співзвучне уявлення про поліфонічність роману (М.М. Бахтін). Жанр як «історично продуктивний тип висловлювання, що реалізує певну комунікативну стратегію текстопородження» [9, с. 125], з огляду на це роман дозволяє реалізувати «соціальну багатомовність, іноді багатомовність, іноді індивідуальне багатоголосся» [1, с. 76].

Роман як жанр, на думку М.М. Бахтіна, має такі специфічні ознаки:

– стилістична тримірність, що зумовлена багатомовністю свідомості, що в ній реалізується;

– докорінна зміна часових координат літературного образу;

– нова зона побудови літературного образу; – максимальний контакт із теперішнім (сучасністю) в його незавершеності [1, с. 454-455].

З огляду на це химерний роман можна розглядати як різновид романного жанру й унікальне художнє явище, що сформувалося й розвивалося на українському ґрунті в межах соціалістичної парадигми у 2-й пол. XX ст. і є відображенням тогочасної історико-суспільної ситуації, обумовленим досягненнями як національної, так і світової культури, теорії, критики.

Включення до поняття «жанр» четвертої сфери дозволяє аналізувати кожен химерний роман, враховуючи індивідуальність письменника, який, з одного боку, наслідує традиції, усталені норми та правила, жанрові явлення, з іншого, – полемізує, порушує, висміює [5, с. 33], що обумовлює в результаті трансформацію самого поняття «жанр». У контексті цієї понятійної сфери можна визначати окремі різновиди химерного роману, простежуючи його еволюцію протягом 60-80 років XX ст.

Отже, аналіз жанрових особливостей химерного роману з урахуванням положень концепції теорії жанру як системи взаємопов'язаних понятійних сфер (Н.Копистянська) дозволяє розв'язати певні проблемні питання жанрової кваліфікації та належності дохимерних українських романів 2-ї половини XX ст., проте дослідження в цьому напрямку мають бути продовжені, оскільки актуальні не тільки для української парадигми літературознавства, а й теорії роману в цілому.

### Література

1. Бахтин М. М. Эпос и роман (О методологии исследования романа) // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература, 1975. – С. 454-455.
2. Бернадська Н. І. Теорія роману як жанру в українському літературознавстві; автореф. дис. на здобуття наук. ступ. д-ра філол. наук: 10.01.06 / Ніна Іванівна Бернадська. – К., 2005. – 36 с.
3. Галич О. та ін. Теорія літератури: Підручник / За наук. ред. Олександра Галича. – 2-ге вид., стереотип. – К.: Либідь, 2005. – 488с.
4. Ильницкий М. Схожесть несхожого / Ильницкий М. // Вопросы литературы. – 1980. – №11. – С. 36-68.
5. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: Монографія. – Львів: ПАІС, 2005. – 368 с. – с.32.
6. Кохановская Т., Назаренко М. Украинский вектор [Електронне джерело] / Новый Мир. – №6. – 2011. – Режим доступу: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2011/6/ko16.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2011/6/ko16.html)
7. Кравченко А. Є. Художня умовність в українській радянській прозі / А. Є. Кравченко ; відп. ред.: І. О. Дзевєрін ; АН Української РСР, Ін-т літератури ім. Т.Г. Шевченка. – К. : Наукова думка, 1988. – 128 с.
8. Літературознавчий словник-довідник/за ред. Р. Громяка, Ю.Коваліва, В.Теремка. – К.: Академія, 2006. – 752 с.
9. Тюпа В.И. Художественный дискурс /В.И. Тюпа. – Тверь: Тверской государственной университет, 2002. – 80 с.
10. Чайковська В.Т. Українська химерна проза: історія народження терміна / В.Т. Чайковська // Вісник Житомирського державного університету ім. І. Франка. – Вип. 26. – 2006. – с. 79-82.

*Оксана Журавская*

**ЖАНРОВЫЕ АСПЕКТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ХИМЕРНОГО РОМАНА В УКРАИНСКОМ  
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ**

**Аннотация.** В статье намечены возможные подходы к изучению жанровых особенностей украинского химерного романа 2-й половины XX века с учетом наработок в области теории жанра и романа, в частности осмысление жанра как системы взаимосвязанных понятийных сфер, предложенное Н.Х. Копыстянской.

Отмечается, что такой подход позволяет решить ряд сложных вопросов, связанных с исторической трансформацией романного жанра в XX веке, спецификой реализации структурообразующих характеристик жанра романа в пределах украинской химерной прозы, индивидуально-стилевым многообразием творчества писателей, представляющих химерный роман.

**Ключевые слова:** жанр, химерный роман, химерная проза, мениппея.

*Oksana Zhuravska*

**GENRE ASPECTS OF THE STUDY OF THE CHIMERIC NOVEL  
IN UKRAINIAN LITERARY CRITICISM**

**Summary.** The article outlines possible approaches to the study of genre peculiarities of chimeric novel taking into account development of the theory and genre of the novel, in particular understanding of the genre as a system of interrelated conceptual areas proposed by N. Kopystianska.

It is noted that such approach can solve a number of complex issues related to the historical transformation of the novel genre in the twentieth century, the specifics of the implementation of structure-forming characteristics of a genre of the novel within Ukrainian chimeric prose, individual and stylistic diversity of works of the writers, presenting a chimeric novel.

**Keywords:** genre, the chimeric novel, chimeric prose, menippea.

*Стаття надійшла до редакції 18.10.2016 р.*

© *Журавська Оксана Валеріївна* – ст. викладач кафедри журналістики та нових медіа Київського університету ім. Б. Грінченка.

Наталія ЗІНЧЕНКО

## ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОЗНАКИ БАЛАДИ У ТВОРЧОСТІ ПОЕТІВ-РОМАНТИКІВ ПОЛТАВЩИНИ

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.

Вип. 2 (36) 2016

УДК 82 – 146.2(477.53)

Зінченко Н. Жанрово-стильові ознаки балади у творчості поетів-романтиків Полтавщини; 10 стор.; бібліографічних джерел – 6, мова – українська.

**Анотація.** Стаття містить аналіз творчості поетів-романтиків Полтавщини з позиції вироблення індивідуального стилю, традицій харківської школи романтиків. Розглядається вплив усної народної творчості на літературну творчість романтиків, що поклало початок становленню в Україні історичної школи фольклористики. Аналізуються романтичні балади, які розвивалися під впливом фольклору, виявляли жанрову спорідненість з думою та романсом і виробили ознаки фольклорної романтичної течії.

**Ключові слова:** традиції, поети-романтики, лірика, індивідуальний стиль, балада.

Романтизм як літературний напрям і художній метод неодноразово ставав об'єктом дослідження літературознавців (Д. Чижевський, А. Шамрай, М. Яценко, М. Ткачук та ін.). Нас цікавить передовсім творчість поетів-романтиків Полтавщини з позицій традиції харківської школи романтиків, світового контексту та вироблення індивідуального стилю у творенні української балади. Спроба такого аналізу є метою нашої статті.

Наприкінці XVIII – поч. XIX ст. на Лівобережній Україні, зокрема й на Полтавщині, виникають осередки нової політичної, філософської й історичної думки. Серед когорти письменників нової української літератури, які сприйняли ідеї просвітителів в реформістському значенні, було чимало полтавців: І. Котляревський, Л. Боровиковський, А. Метлинський, Є. Гребінка, О. Афанасьєв-Чужбинський, П. Білецький-Носенко та ін.

Одним із осередків формування нового суспільно-естетичного мислення на початку XIX ст. стає Харківський університет (1805). Діяльність його сприяла заснуванню в Україні періодичної преси: «Харьковский Демокрит» (1816), «Украинский вестник» (1816-1819), «Украинский журнал» (1824-1825). Серед видавців були українські письменники Г. Квітка-Основ'яненко, П. Гулак-Артемівський, критик О. Склабовський. При Харківському університеті у 20-30-х роках XIX століття діяло літературне угруповання – Харківська школа романтиків. Термін «школа» запропонував дослідник і видавець їх творів Агапій Шамрай у ґрунтовному дослідженні «Харківська школа романтиків»[4]. Діяльність поетів-романтиків пов'язана з пробудженням національної свідомості, наслідком чого виникло зацікавлення народною творчістю. «Збираючи, видаючи та й самі наслідуючи її, харківські романтики, – зазначав А. Шамрай, розробляли тематику власної творчості на основі народних пісень, переказів, легенд, вдавалися до історичних мотивів. У висліді цього зацікавлення вони зуміли побачити народ інакше, ніж їх попередники (І. Котляревський, Г. Квітка-Основ'яненко): дивлячися на нього не згори, як на

наївних дітей природи, а як на джерело духовного відродження й сили та поетичного натхнення» [4].

Важливу роль у збирацько-видавничій роботі усної народної творчості відіграли полтавці І. Срезневський, А. Метлинський, О. Афанасьєв-Чужбинський, Л. Боровиковський, О. Бодянский, О. Шпигоцький, М. Макаровський та ін.

Дотримуючись традицій Харківської школи, вони звернули увагу на твори, в яких відбивається щоденне життя народу (пісні, де звучить його душа, казки, де відсвічується народна поезія), на повір'я і міфологію, звичаї, перекази та народні забобони. У статті «Взгляд на памятники украинской народной словесности» (1834) І. Срезневський розглядає фольклор як реліктове явище часів язичництва й міфологічної свідомості та бачить у ньому «богатеший рудник для будущих поэтов» [4, с.48]. Це значною мірою зумовило характер естетичного освоєння народної поезії. Нова хвиля піднесення усної народної творчості засвідчила, що українська культура є самобутньою, виразно національною культурою. Для нової української літератури усна народна творчість стала невичерпним джерелом тематики, образності, поетики.

Розквіт українського романтизму припадає на 30-40-ві роки XIX століття, коли на літературній ниві активно працюють полтавці Л. Боровиковський, А. Метлинський, В. Забіла, О. Афанасьєв-Чужбинський. Романтики створили яскраві захоплюючі художні образи, дали узагальнення, що мають велике ідейно-естетичне значення. Вони перейнялися духом народної поезії, стилізуючи, цитуючи її у власних творах, виражаючи своє ставлення до неї.

М. Яценко в українській романтичній поезії 20-30 років виділяв такі основні тематично-стильові течії: фольклорну, фольклорно-історичну, громадянську та психологічно-особистісну, в межах яких проявилися різні ідейні позиції письменників. Поява і розвиток цих течій далеко не завжди має лінійний, різночасовий характер. Вони нерідко проявляються в один час, в одних і тих самих письменників, які у своєму творчому пошуку немов-

би проходять шлях розвитку художньої свідомості – від початкових її імперсональних (часто міфологічних) форм до утвердження індивідуально-психологічної самобутності героя [6, с.7].

Слід зазначити, що фольклорна течія найяскравіше проявила себе у жанрі балади, яка за своїм походженням зорієнтована на народну творчість. Серед жанротворчих ознак романтичної балади Й.-В. Гете у 1821 р. у примітці до «Балади про вигнання і повернення графа» визначав наявність у ній трьох основних розділів поетичної творчості – лірики, епосу, драми. Епічні, ліричні, драматичні елементи в баладі перебувають у певній діалектичній єдності. Перевага того чи іншого елемента залежить від поетичного характеру автора, від ідейних спрямувань твору, від природи жанру. Балади народів Європи, маючи багато спільного, загалом відрізняються специфічними національними рисами. В українській баладі домінує «сильний ліричний струмінь» [2, с.17].

«Романтична балада, – на думку М. Ткачука, – будується на поетиці фрагментарної композиції, дія розвивається як одноконфліктна, чим досягається динамізм і цілісність твору. ... Ліричність досягається ідейно-емоційним осмисленням зображуваного життя, добором сюжетно-предметних деталей, експресивністю композиційно-словесних, інтонаційно-ритмічних засобів поетичної оповіді» [3, с.74-75].

Романтики Харківської школи жанр романтичної балади розвивали як під впливом фольклору, так і творчості європейських романтиків Г.-А. Бюргера, А. Міцкевича, Ф. Шиллера, В. Жуковського, Г. Гейне та ін. В українській поезії балади, виявляючи свою жанрову спорідненість з думою та романсом, особливо поширювались у доробку Л. Боровиковського, П. Білецького-Носенка, А. Метлинського.

Хронологічно першим до балади звернувся **Павло Білецький-Носенко** (1774-1856). Протягом 1822-1829 років він написав 15 балад, але вони не були надруковані (лише декілька у другій половині XIX ст.). Його балада «Ївга» (1828) була першою переробкою «Ленори» Бюргера – відомого німецького письменника другої половини XVIII ст. Білецький-Носенко загалом зберігає риси німецького оригіналу, але твір мав невисокий поетичний рівень і не зайняв належного місця в історії української літератури. Та важливим є, по-перше, прагнення автора ознайомити українського читача з європейським письменством, по-друге, розширити літературні можливості української мови.

Творчо опрацьовуючи «Ленору», П. Білецький-Носенко забарвлює її національним колоритом: дія відбувається в Україні за часів боротьби з ханською ордою; головна героїня – проста селянська дівчина Ївга, її коханий – козак Іван. У поетичній стилістиці Білецького-Носенка відчутне тяжіння до усної народної творчості (використано мотиви народних вірувань, народнопісенні образи,

зменшувально-пестлива, а іноді й згрубіла лексика, простонародні вирази тощо).

Один із перших творців романтичної балади – полтавець **Опанас Григорович Шпигоцький** (1809-1889). Він автор «Малоросійської балади» та перекладів українською мовою уривків з «Полтави» О. Пушкіна (друкувалися в «Украинском альманахе» 1831 р.), поезій Сафо, А. Міцкевича. У «Малоросійській баладі» за традиціями вальтерскоттівського методу Шпигоцький поєднує реальні і вигадані події, зокрема, історичний час Швейцарського походу армії Суворова 1799 р. під час російсько-французької війни і романтичну любовну лінію, що, як і належить баладі, має трагічну розв'язку: прощання дівчини з коханим, смерть козака на полі бою, смерть дівчини, спричинена сумною звісткою.

Загалом, романтичні твори, у яких домінує тема нещасливого кохання, можна назвати баладною лірикою, до якої М. Яценко зараховував і «Малоросійську баладу» О. Шпигоцького, що відповідала ознакам особистісно-психологічної течії романтичної поезії [6, с.31].

Неоціненний внесок в українську культуру та літературу **Левка Івановича Боровиковського** (1806-1889). Як поет-романтик, Боровиковський «не тільки сприйняв ранні романтичні імпульси, а й багато в чому визначив провідні тематичні і жанрово-стильові тенденції наступного розвитку романтизму в українській літературі» [6, с.9].

Після закінчення повітового училища у Хоролі, Полтавської гімназії, з 1826 по 1830 рік Л. Боровиковський навчається на етико-філологічному відділенні філософського факультету Харківського університету. Саме навчання в університеті, загальне захоплення українським фольклором, діяльність літературного гуртка любителів народної словесності спонукали Л. Боровиковського до літературної творчості. Спробу надати міфологічному матеріалові власного переосмислення, внести в нього художню ідею простежуємо у віршах-баладах Л. Боровиковського «Маруся» (1829) та «Заманка» (1832), які належать до фольклорної течії українського романтизму, у них виразно виявляється протистояння двох світів – реального, людського і фантастичного як прояву не керованих людиною природних сил.

Л. Боровиковський переробляє баладу В. Жуковського «Светлана», в якій спостерігаємо травестію в романтичному плані («Маруся»). Твору властиве яскраве зображення народного життя, українських обрядів, повір'їв, майстерне застосування мотивів українських пісень. Високу оцінку баладі дав І. Франко. Він стверджував, що «зміст, букву і форму своєї «української балади» взяв Боровиковський у Жуковського. Та проте простим перекладом твору Жуковського «Марусю» не можна назвати. Детальне порівняння обох поем показує значні різниці і виправдовує слова Боровиков-

ського, що він опрацював у своїй баладі вірування та легенди українського народу. Оригінальні сюжети Л. Боровиковський створює у баладах «Молодиця», «Ледащо», «Рибалка», «Вивідка», «Чорноморець» тощо.

У романтичних міфологічних баладах простежуємо наявність міфічних персонажів (чорти, русалки, водяники тощо), трансформацію людей у дерева, квіти, птахів тощо. Більшість із цих перевтілень у «природний об'єкт уособлює ту чи іншу сторону родової суті людського характеру» [6, с. 16]. Так, приміром, продають свою душу чортам герої балади «Ледащо» Л. Боровиковського, «Корній Овара» І. Срезневського. У баладах Л. Боровиковського знаходимо чимало етнографічно-фольклорного матеріалу, який часто презентують чаклуни, ворожки («Чарівниця», «Маруся»), подеколи автор вводить у твір розлогі етнографічні описи (обряд ворожіння під Новий рік у «Марусі» тощо).

На формування світоглядних засад полтавця **Амвросія Лукича Метлинського** (1814-1870) мало навчання у Харківському університеті, після успішного закінчення якого і написання дисертації, він отримав посаду ад'юнкт-професора кафедри російської словесності Харківського університету, а згодом – ординарного професора російської словесності в Київському університеті. Амвросій Метлинський – поет, фольклорист, вчений, видавець – під псевдонімом Амвросій Могила у 1839 році видав збірку «Думки та пісні та ще дещо», де домінують історичні балади. Вони зазвичай насичені похмурою фантастикою, персоніфікованими образами природних стихій, присутністю в подіях долі, фатуму, що визначають життя людини й народу. На відміну від фольклорних балад, твори А. Метлинського насичені похмурою фантастикою, персоніфікованими образами природних стихій, що виступають суб'єктами дії, присутністю в подіях долі, фатуму, що визначають життя людини і народу.

Герой балади «Смерть бандуриста» є символічною постаттю, що уособлює своєю смертю загибель рідної мови і народної поезії. Бандурист виступає як носій історичної пам'яті, зв'язаний надприродними силами, людиною, яка розмовляє з самим Богом. Образ бандуриста тяжіє до теми мистецтва, має велику емоційну силу впливу на читача. У баладах А. Метлинського переважає ліризм, пройнятий громадянським пафосом («Смерть бандуриста», «Козак та буря», «Підземна церква», «Гетьман»). Головний мотив балад А. Метлинського – доля нації, її культури, мови. Більшість дослідників (А. Шамрай, М. Яценко, Г. Нудьга) твердили, що тема історичного минулого, часів козаччини як щастя і волі засвідчує в нього зв'язок не з історичними джерелами, а з народним епосом – думами, історичними піснями, переказами. Додамо, також відчутний і вплив баладної лірики. Ліризм – найхарактерніша ознака романтичних балад.

Балада «Покотиполе» складена А. Метлинським на побутову тему. Для неї автор обрав фольклорний сюжет, відомий з переказів про страшний злочин у степу, коли один подорожній убиває іншого, свого супутника, аби завладіти його грішми. Свідком вбивства стала степова трава – покотиполе, яка через рік, підкотившись під ноги вбивці, злякала його, змусила зізнатися і понести кару.

До речі, літературна обробка Метлинським фольклорного джерела ймовірно наштовхнула Г. Квітку-Основ'яненка для створення преромантичного оповідання «Перекотиполе» [1, с. 52].

У баладах Л. Боровиковського, А. Метлинського, як і в народнопоетичних, вагоме значення має пейзаж. Він одухотворений, пристосований до характеру подій і виглядає паралелізмом, через який розкривається не тільки настрій, а й вся доля героїв. Образи *бурі, вітру, хмар, грози, степу* тощо є найбільш уживаними в баладних сюжетах.

Приміром, у Л. Боровиковського («Молодиця») –

*Ватагами ходили хмари,  
Між ними молодик блукав,  
Вітри в очеретах бурхали,  
І Псьол стогнав і клекотав. ...  
Заклекотала хвиля в Псьолі,  
Клубками піна надулась;  
Озвася голос на подолі,  
І ліс, очнувшись, захитавсь* [5, с. 38-39].

В О. Шпигоцького («Малоросійська балада») –

*Пливе човен людей повен на пінням морі;  
З гори хвилі ревуть грізно й громотить грім  
в горі* [5, с. 85].

В А. Метлинського («Смерть бандуриста») –

*Буря віє, завиває  
І сосновий бір троцить;  
В хмарах блискавка палає,  
Грім за громом грякотить,  
Ніч то углем вся зчорніє,  
То як кров зачервоніє!  
Дніпр клекоче, стогне, плаче  
Й гриву сивую трясє;  
Він реве й на камінь скаче,  
Камінь рве, гризе, несе...* [5, с. 133].

Загалом, у баладах А. Метлинського порушуються суспільні проблеми, тоді як у Л. Боровиковського основні сюжетні колізії пов'язані з особистими інтересами і настроями героя; у баладах П. Білецького-Носенка помітні моралізаторські ідеї. Громадянська позиція поетів-романтиків Полтавщини очевидна: вони прагли захистити рідну мову, довести її спроможність до написання серйозної літературної творчості, розширити жанрово-стильові межі нової української літератури. Цим керувався П. Білецький-Носенко, створюючи свої балади. На цьому наголошував Л. Боровиков-



ський. Приміром, у листі до І. Срезневського від 24.09.1834 року він підкреслював, що його творам властива серйозність, яка «протилежна несправедливій думці, що українською мовою, окрім жартівливого, смішного, – нічого писати не можна» [2, с.73-74].

Отже, важливими рисами баладної творчості поетів-романтиків Полтавщини є порушення

національних проблем, увага до національної самобутності, заклик до збереження рідної мови, історії, культури. У цьому, безперечно, виявилася їх роль розбудові української нації, адже, як наголошував свого часу Фрідріх Шлегель, велич нації вимірюється прив'язаністю до рідної мови, до звичаїв, побуту, до свого способу мислення і способу життя [2, с. 67].

#### Література

1. Нахлік Є.К. Українська романтична проза 20-60-х років XIX ст. / Євген Нахлік. – К.: Наук. думка, 1988. – 318 с.
2. Нудьга Г.А. Українська балада / Григорій Нудьга. – К.: Вид-во худ. Літератури «Дніпро», 1970. – 258 с.
3. Ткачук М. Поетика баллад Левка Боровиковського / Микола Ткачук. – Тернопіль: Збруч, 2000. – 146 с.
4. Харківська школа романтиків / Упор. і розвідки про українських романтиків А. Шамрая. – Харків: Держвидав України, 1930 – Т.1. – 276 с.
5. Українські поети-романтики: Поетичні твори / Упоряд. і прим. М.Л. Гончарука / Вступ. М.Т. Яценка / Ред. Тому М.Т. Яценко – К.: Наук. думка, 1987. – 592 с.
6. Яценко М.Т. Українська романтична поезія 20-60-х років XIX ст. / М.Т. Яценко // Українські поети-романтики. Поетичні твори. – К.: Наук. думка, 1987. С. 5-36.

*Наталія Зинченко*

#### **ЖАНРОВО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ БАЛЛАДЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ПОЭТОВ-РОМАНТИКОВ ПОЛТАВЩИНЫ**

**Аннотация.**Статья содержит анализ творчества поэтов-романтиков Полтавщины с позиции вырабатывания индивидуального стиля, традиций харьковской школы романтиков. Рассматривается влияние устного народного творчества на литературное творчество романтиков, что положило начало становлению в Украине исторической школы фольклористики. Анализируются романтические баллады, которые развивались под воздействием фольклора, демонстрировали жанровое родство с думой и романсом и формировали черты фольклорного романтического течения.

**Ключевые слова:** традиции, поэты-романтики, лирика, индивидуальный стиль, баллада.

*Nataliia Zinchenko*

#### **GENRE AND STYLISTIC FEATURES OF THE BALLAD IN THE WORKS BY POLTAVA REGION'S ROMANTIC POETS**

**Summary.**The article contains the analysis of work of poets romantics of Poltava from a positions of development of individual style, traditions of Kharkiv school of romantics. Influence of folklore on literary creativity of romantics is considere ,that has laid the foundation in Ukraine historical school of folklore studies. Romantic ballads, which developed under the influence of folklore are analyzed, showed genre relationship with thought and romance and produced the signs of folklore romantic flow.

**Key words:** traditions, poets romantics, lyric poetry, individual style, ballad.

*Стаття надійшла до редакції 30.08.2016 р.*

© *Зинченко Наталія Іванівна* – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка.

## ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНА ЕСЕЇСТИКА МИКОЛИ РЯБЧУКА (за матеріалами збірки «Каміння і Сізіф»)

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.

Вип. 2 (36) 2016

УДК 82.09

**Зелік О.** Літературно-критична есеїстика Микола Рябчука (за матеріалами збірки «Каміння і Сізіф»); 9 стор.; бібліографічних джерел – 12; мова – українська.

**Анотація.** У статті досліджується роль і значення літературної критики, її вплив на формування читацького середовища. Увага зацентрована на збірці літературно-критичних есеїв Миколи Рябчука «Каміння й Сізіф». Автор, спираючись на представлені тексти, характеризує ідейно-естетичні доміанти критика, відзначає зрощення публіцистичної і наукової критики.

У науковій студії доводиться, що історико-культурна концепція представлення художніх текстів та критична рецепція публіциста зумовлені власним естетичним досвідом та історико-культурним дискурсом.

**Ключові слова:** Микола Рябчук, критика, інтерпретація, канон, рецепція, есеїстика, дискурс, історія літератури, літературний процес.

*Сізіфа варто уявляти собі щасливим  
А.Камю*

Сучасна літературна критика не часто стає предметом дискусій, обговорень чи наукових студій. Разом з тим, ще Соломія Павличко наголошувала, що різноаспектне дослідження літературного процесу неможливе без «аналізу самого характеру теоретизування» [8, с. 177]. Літературна критика орієнтується на комунікативні наміри видання, читацькі запити, аудиторію, проте визначальними її характеристиками є індивідуальна авторська рецепція, інтерпретаційна методологія, культурологічна парадигма.

Серед сучасних популяризаторів української літератури вирізняється постать Миколи Юрійовича Рябчука – письменника, перекладача, публіциста, літературного критика. Публіцистичні тексти Миколи Рябчука неодноразово ставали предметом наукових студій, зокрема аналізувалася його колумністика, політологічна есеїстика, редакторська робота у журналі «Всесвіт» та часописі «Критика». Разом з тим літературна критика автора ще не була предметом окремого наукового вивчення. У 2016 році у харківському видавництві «Акта» вийшла збірка літературно-критичних есеїв Миколи Рябчука під назвою «Каміння і Сізіф». Мета дослідження – здійснити цілісний аналіз означеної книги.

Тексти, які увійшли до збірки, за словами критика, писалися здебільшого наприкінці 90-х, автор іронічно зауважує, що тоді ще була ілюзія, що заіснує якийсь літературний процес. Це передмови чи післямови до книг, а також есеї, які виходили друком у газетах «День», «Літературна Україна», «Культура і життя», «Столичные Новости», часописах «Вітчизна», «Березіль», «Сучасність», «Всесвіт», «Критика», «Herito» (двомовний польсько-англійський журнал, присвячений проблемам культури і мистецтва), інтернет-виданні «Збруч». Під час презентації зібрання

критик наголосив, що представлені тексти скеровані на масового читача, який орієнтується не лише на естетичні категорії, а й на важливі суспільно-політичні проблеми. «Літературна критика, в принципі, – різновид газетярства; літературний критик не пише “на вічність”, його читач – середній інтелігент, що цікавиться літературою не більше (але й не менше), ніж спортом, політикою й безліччю інших справ, про які прагне довідатися зі щоденних газет», – так у передмові окреслює свої завдання автор [9, с. 8]. І тут же із прикрістю зауважує, що «Саме в цій, основній своїй, “газетній” іпостасі літературна критика в Україні ніколи не існувала» [9, с. 8].

Літературна освіта, вишуканий естетичний смак, розуміння літературної спадкоємності, письменницький досвід, обізнаність із сучасними літературознавчими і культурологічними методологіями дозволяють «газетній» критиці Миколи Рябчука вписувати представлені твори, книги чи авторів як у культурний контекст сучасності, так і в літературно-критичний дискурс. Таке представлення широкого кола імен і текстів значно розширює поле сучасного літературного процесу, тим самим актуалізує тезу Ю. Лотмана, що для характеристики стану культури важливим є не лише те, «що написано, а що читали в означений період» [7, с. 169]. Для М. Рябчука важливо у смислотворчому полі українця увести книгу як джерело вироблення смислів, а також корпус текстів, здатних впливати на формування широко спектру соціокультурних поглядів. «Газетну іпостась» критики варто розглядати також через призму формування читацького середовища, М. Зубрицька підкреслювала: «Процес читання уможливорює перенесення сенсотворчих зв'язків, системи вартості, життєвого та естетичного досвіду з віртуального світу тексту у власний світ читача» [4, с. 188]. Рябчук не лише

презентує аудиторії книги та їх авторів, а й спокушає читачке середовище власним варіантом прочитання текстів, адже характер його пропозицій легкий, ненав'язливий, далекий від догматичного і повчального.

Тематично збірка «Каміння і Сізіф» складається із чотирьох розділів: «Per aspera», «Межі канону», «Пригоди з Історією», «Inmemoria», які представляють різні літературно-культурні ландшафти, різнопланові наративи. Очевидно, у тематичні цикли тексти об'єднані для збірки, відповідно, і відбір текстів проводився із урахуванням актуалізації певних постатей, текстів, проблем у сучасному соціокультурному дискурсі. Це своєрідна «колекція» написаного, яка пройшла селективний відбір, Олена Галета зазначає, що «кожна ціннісна вибірка <...> надає окремим творам визначеної культурної ваги, а також утверджує саму ціннісну систему, яка встановлює значення і значущість різних літературних явищ» [2, с. 515]. Також дослідниця вважає, що «кожна колекція є розповіддю про суб'єкта» [2, с. 70], «колекцію створюють задля відображення окремих аспектів особистості колекціонера» [2, с. 67], тобто це своєрідне зібрання рефлексій, які характеризують критика, визначають тип і характер його теоретизувань. У цьому контексті актуалізується думка Оскара Вайльда: «Критика – це хроніка життя власної душі. <...> Це єдина справжня автобіографія, яка розповідає не про події чийогось життя, а про думки, які життя заповнили, не про обставини і вчинки, які є результатом випадковостей чи фізичної необхідності, а про те, що пережив дух і які мрії породила уява» [12, с. 281].

Також варто звернути увагу на «“воскресіння” тексту в нових контекстах» (за М.Зубрицькою) [4, с. 149], адже представлені у книзі літературно-критичні есеї промовляють уже до іншого покоління читачів чи по-новому прочитуються у нових соціокультурних умовах.

Інтертекстуальною грою із уважним читачем є назва книги. Автор апелює не до античного міфу, а до конкретного есею Альбера Камю. У потрактуванні Камю, важка ноша не заважає Сізіфові пізнати внутрішню свободу, подолати безсенсовість і абсурдність тяжкої праці: «йому належить його доля, у цьому радість Сізіфа», «і кожної миті, спускаючись із вершини, він вищий за свою долю» [6]. Микола Рябчук теж обстоює думку, що сумлінне виконання обов'язку є пріоритетом, кожна дія має сенс: «покотити ще один камінь угору задля короткого відчуття свободи, поки він скочується униз» [9, с. 16]. Далі, у есеї «Французький Сізіф і українське каміння» критик, апелюючи до образу лікаря Ріє, витлумачує вибір своєї естетичної практики: «це була єдина справа, яку в тій ситуації він міг і мусив (курсив наш. – О.З.) робити» [9, с. 23], тим самим наголошуючи на необхідності творення повноцінного літературно-критичного дискурсу.

Пропоновану збірку можемо розглядати як своєрідну антологію, бо вона відсилає читачів до значущих текстів, здатних змінити характер культури, виробляти смисли (за Р. Бартом), приводити в рух процеси розуміння. В есеї «Що таке класик» Т. С. Еліот визначив критерії класичності, за якими можна охарактеризувати митця: зрілість інтелекту, історичність свідомості, високий рівень мови, довершеність стилю, високоморальний зміст [цит за: 11]. Уважаємо, що означені критерії імпліцитно впливали на добір персоналій для представлення, коментування й аналіз художніх творів в аналізованій збірці.

Відкриває збірку розділ «Per aspera». Тут представлено дванадцять есеїв, які у різний спосіб презентують письменників різних країн, епох, літератур та їхній шлях «через терни» до українського читача. Рябчук не лише описує факти і явища літературного та навколо літературного світу, а й пропонує читачеві інакший, неусталений погляд на художні тексти чи їх авторів, демонструє власний спосіб прочитання літературного твору чи актуалізує текст в несподіваному ракурсі. Самі заголовки критичних текстів налаштовують читача на діалог, містять провокацію («Стигми крил», «Слава наборг», «Небесний протяг», «Людина пограниччя», «Непростима недуга»). Представлені варіанти відчитування текстів подібні на мандрівки сторінками книг. Читач, який подорожує світами літературних творів, естетичних та інтелектуальних ідей, пропонованих Рябчуком, стає подібним на героя його есею «Простір свободи» із книги «Сад Меттерніха» (2008): «Адже Поль тепер знає, що, крім брами й загорожі, є й інший світ, у якому він уже побував і в якому може будь-коли побувати знову. Якщо захоче» [10, с. 291]. Простір свободи у прочитанні текстів є надзвичайно важливим, адже будь-яка рецепція будується на понятті індивідуальності, а отже, множинності прочитань.

Другий розділ «Межі канону» пропонує погляд на творчість авторів, за якими утвердилося означення класиків. Гарольд Блум уважав, що канон – це результат боротьби між творами, які борються за виживання, це «мистецтво літературної Пам'яті» [1, с. 22]. Тож у цьому розділі сусідять Володимир Цибулько й Олесь Гончар, Олександр Кривенко й Євген Гуцало, Володимир Павлів й Володимир Сосюра. Сучасна концепція історії літератури базується «на історичному житті літературного твору, на його динамічній взаємодії з читачкою публікою» [5, с.12], а тому художній твір доводить своє право на присутність у каноні здатністю викликати нові прочитання, набувати актуальності у сучасному культурному процесі.

«Межі канону» критик відкриває есеєм про Григорія Грабовича із промовистою назвою «Про користь ревізйонізму». Це одного боку задає тон читання усього розділу, а з іншого – пропонує не літературний, а культурологічний канон, бо уво-

дять у корпус «канонічних» текстів праці з історії літератури, культурології, антропології. У цьому розділі виразно простежується вплив постколоніального дискурсу на авторську ревізію канону: іронічність, аналітичність, прагнення до об'єктивного аналізу [3, с.173]. Маркерами постколоніального дискурсу дослідники називають: переоцінку національного канону (О. Гончар, В. Сосюра, І. Драч, Є. Гуцало), уведення раніше заборонених тем (В. Цибулько), питання ментальної і мовної ідентичності (русинська поезія, «Енциклопедія нашого українознавства», «Нариси української популярної культури»), вивчення білих плям історії літератури (Володимир Яворський).

Розділ «Пригоди з Історією» пропонує читачеві корпус текстів, які стануть у нагоді при формуванні національної версії минулого. Рецензовані книги – своєрідні маркери, які дозволяють зорієнтуватися в історичному дискурсі, звільнитись від імперської нарації, сформувані власну ідентичність. Предметом осмислення для автора стали різні жанри історичної прози «белетристичної, науково-популярної, наукової» [9, с. 204].

Так, «Історію України» Ореста Субтельного автор характеризує як «одну з багатьох можливих "історій", партикулярну версію, цілком протилежну до єдино можливої й правильної» [9, с. 206], книгу Зенона Когута «Російський централізм і українська автономія» називає «історією конфлікту» [9, с. 215], «детективом» [9, с. 262], «драматичною розповіддю про безжалісну і бездушну машину тоталітарної влади» [9, с. 268] – академічне дослідження «Михайло Грушевський і ГПУ-НКВД», а «Спогади» Надії Суровцової – «блискучою, рафінованою прозою, з дивовижною пластикою, яскравою образністю, витонченим психологізмом» [9, с. 271]. Уважне око дослідника визирує найтонші нюанси репрезентації текстів про історію, які уже стали частиною нашої інтелектуальної історії, щоб нагадати «нам про нашу причетність до всього, що діється довкруг нас, і про моральну відповідальність зокрема й за те, чого ми начебто й не скоїли, а втім, чому і не запобігли» [9, с. 261].

Сповнений чуттєвості й інтимності розділ «Інтимогія» представляє досвіди емоційних та інтелектуальних пошуків, переживань, зустрічей і спогадів. Літературні портрети Григорія Чубая, Джеймса Мейса, Юрія Луцького, Теда Г'юза, Збігнева Герберта, Чеслава Мілоша виписані в імпре-

сіоністичній манері. У кожного із героїв своїх есеїв М. Рябчук помітив і підкреслив ті якості, що впливали на формування цілих поколінь: «Мілош мав у собі ту шляхетність, ту велич духу, що не принижує, не пригнічує співрозмовника, а навпаки – підносить і ошляхетнює» [9, с. 343], «він (Григорій Чубай) мав таку незаперечну особисту харизму, що виявлялася у всьому – від блискучого, аж мурашки по шкірі, декламування власних поем, до чудової ерудиції, доброго почуття гумору, унікального нюху на все нове й талановите, і небуденного імпровізаційного хисту, що дав йому змогу будь-яку ситуацію перетворювати на своєрідний перформенс» [9, с. 307], зауважив здатність Джеймса Мейса «розуміти Україну як само хто з його співвітчизників та й, зрештою, самих українців» [9, с. 315], вдячно підкреслює заслугу Юрія Луцького в тому «що зробив нашу сьогоднішню культурну регенерацію хай нелегкою, а все ж, принаймні, можливою» [9, с. 326].

Оскільки тексти Миколи Рябчука писалися для широко кола читача, автор утримується від академічності викладу, послуговування літературознавчими методологіями, уникає складних термінів. Літературно-критичний метод М.Рябчука сформований у кращих традиціях культурно-історичної школи, яка заклала принципи системного розуміння літератури. Проаналізувавши збірку літературно-критичних есеїв Миколи Рябчука «Каміння і Сізіф», виділяємо такі ідейно-естетичні доміанти критика: осмислення в національному контексті досвіду світового письменства, актуалізація кращих здобутків вітчизняної літератури в сучасному історико-культурному контексті, дослідження іномовної української літератури, з'ясування вітчизняної літературної традиції та ревізія канону, мистецька вибагливість, формування (з опорою на історичну тяглість) потрактування власної культурної та національної ідентичності, усвідомлення літератури як динамічної системи, увага до естетичної природи текстів. Збірка літературно-критичних есеїв Миколи Рябчука знову актуалізує думку публіциста про те, що «власне культура є тим останнім крейдяним колом, яке захищає нас» [10, с. 211].

Літературна критика М.Рябчука потребує подальшого вивчення у контексті дискурсивних практик сучасності, типології оцінок літературних творів, формування кола культурних зразків літературною критикою.

### Література

1. Блум Г. Західний канон: книги на тлі епох / Пер. з англ. під загальною редакцією Р. Семківа. — К.: Факт, 2007. — 720 с.
2. Галета О. Від антології до онтології : антологія як спроба репрезентації української літератури кінця XIX– початку XXI століття : монографія / Олена Галета. – Київ : Смолоскип, 2015. – 640 с.
3. Дзядевич Т. Кебуладзе В. Постколониальные исследования в современной украинской гуманитаристике / Татьяна Дзядевич, Вахтанг Кебуладзе // Кебуладзе В. [и др.] Политики знания и научные сообщества / Под ред. В. Кебуладзе. – Вильнюс : ЕГУ, 2015. – С. 172–191.

4. Зубрицька М. *Homolegens* : читання як соціокультурний феномен / Марія Зубрицька. – Львів : Літопис, 2004. – 352 с.
5. Зубрицька М. Передмова до другого видання / Марія Зубрицька // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. 2-е вид., доповнене. – Львів : Літопис, 2001. – С. 9–14.
6. Камю А. Миф о Сизифе: Эссе об абсурде / А. Камю // Сумерки богов. – М.: Радуга, 1989. – 567 с. – Режим доступу: <http://www.bibliotekar.ru/sumerki/5.htm>
7. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек-текст-семиосфера-история / Юрий Михайлович Лотман. – М. : «Языки русской культуры», 1999. – 464 с.
8. Павличко С. Теорія літератури / Передм. Марії Зубрицької / Соломія Павличко. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. – 679 с.
9. Рябчук М. Каміння й Сізіф : Літературні есеї / Микола Рябчук. – Харків : Акта, 2016. – 354 с.
10. Рябчук М. Сад Меттерніха / Микола Рябчук. – Львів : ВНТЛ-Класика, 2008. – 302 с.
11. Стефанів Ю. Літературно-теоретичні концепції Томаса Стернза Еліота / Юлія Стефанів // Режим доступу: [http://www.nbuv.gov.ua/old\\_jrn/Soc\\_Gum/Pgn/filol/2011\\_26/StefanivYuliya.pdf](http://www.nbuv.gov.ua/old_jrn/Soc_Gum/Pgn/filol/2011_26/StefanivYuliya.pdf)
12. Уайльд О. Критикак художник / Оскар Уайльд // Уайльд Оскар. Избранные произведения: в 2 т. – М.: Республика, 1993. – Т. 2. – С. 263–322.

*Оксана Зелік*

**ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКАЯ ЭССЕИСТИКА НИКОЛАЯ РЯБЧУКА**

*(на матеріалах книги «Камни и Сизиф»)*

**Аннотация.** В статье исследуется роль и значение литературной критики, ее влияние на формирование читательской среды. Внимание акцентировано на собрании литературно-критических эссе Николая Рябчука «Камни и Сизиф». Автор, анализируя представленные тексты, характеризует идейно-эстетические доминанты критика, отмечает взаимопроникновение публицистической и научной критики.

В научной студии доказывается, что историко-культурная концепция автора представления художественных текстов и их критическая рецепция обусловлены эстетическим опытом публициста и историко-культурным дискурсом.

**Ключевые слова:** Николай Рябчук, критика, интерпретация, канон, рецепция, эссеистика, дискурс, история литературы, литературный процесс.

*Oksana Zelik*

**LITERARY AND CRITICAL ESSAYS OF MYKOLA RIABCHUK**

*(based on the book “Stone and Sisyphus”)*

**Abstract.** This paper examines the role and importance of literary criticism and its influence in shaping the reader's surroundings. Attention is focused on the collection of literary and critical essays “Stone and Sisyphus” by Mykola Riabchuk. The author, based on the submitted texts, characterizes ideological and aesthetic dominants of reviewer, notes fusion of journalistic and academic criticism.

In scientific studio it is that the historical and cultural concept of the author of submission of art texts and their critical reception caused by esthetic experience of the publicist and historical and cultural discourse.

**Key words:** Mykola Riabchuk, criticism, interpretation, canon, reception, essay writing, discourse, history of literature, literary process.

*Стаття надійшла до редакції 30.08.2016 р.*

© *Зелік Оксана Андріївна* – старший викладач кафедри журналістики Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка.

Олександра ІГНАТОВИЧ

## ХУДОЖНІЙ СВІТ РОМАНУ МИХАЙЛА ТОМЧАНІЯ «ТИХЕ МІСТЕЧКО»

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.

Випуск 2 (36) 2016

УДК 821.161.2-3.09(477.87)

Ігнатович О. Художній світ роману Михайла Томчання «Тихе містечко», 13 стор.; бібліографічних джерел – 10, мова – українська.

**Анотація.** У статті простежується художній світ автобіографічного роману Михайла Томчання «Тихе містечко» (1969), події якого розгортаються у часи Другої світової війни в рівнинній Угорщині та рідному краї прозаїка, селі, названому у творі – Горбки. Роман належить до творів, що оповідають про закоханих, у яких на перешкоді війна між їхніми народами чи політичні ситуації («Берег» Ю.Бондарева, «Варшавська мелодія» Л.Зоріна, «Зона нахнення» Й.Банаша та ін.)

Художній світ роману «Тихе містечко» М.Томчання пропонує осмислення доби, що змінила життя героя твору і його земляків, не оминаючи замовчувану в радянський період тему Карпатської України; змальовує кохання, що приходить у будь-яких життєвих обставинах, і його поява – символ продовження історії цивілізації; показуючи розбіжності у взаєминах між людьми, акцентує на таких морально-етичних цінностях, що їх єднають; послідовно відстоює територіальну, культурну цілісність України; художньо виписуючи загальну картину життя тих років, автор відшукує позитивні смисли в минулому, передаючи їх наступним поколінням.

**Ключові слова:** художній світ, роман, часо-просторові зв'язки, історична пам'ять, архетип солдата, загальнолюдські цінності.

Роман Михайла Томчання (1914 – 1975) «Тихе містечко», написаний 1969 року, становить другу частину відомої трилогії «Жменяки». Роман – автобіографічний, тож потужно забарвлений особистісними переживаннями письменника, які вимальовуються на тлі історичних подій Другої світової війни в рівнинній Угорщині та рідному краї прозаїка, селі, названому у творі – Горбки, яке є, водночас, батьківщиною головного героя трилогії – Івана Жменяка.

Твір «Тихе містечко» свого часу привернув увагу критиків, літературознавців, письменників (Г.Височана, Ю.Балеги, В.Пойди, В.Попа, Ю.Шкробинця [1], Ю.Бродюк). Звично його також аналізують у контексті трилогії «Жменяки», як, наприклад, В.Поп у монографічній праці [7]. Усе ж художній світ твору потребує глибшого дослідження, зважаючи і на його місце у набутку письменника, і на ступінь майстерності Михайла Томчання-романіста.

Коли йдеться про художній світ, то розуміємо його як «сукупність подій, образів людей, обставин, створених засобами слова, підпорядкованих естетичним законам» [4, с. 278], тобто складові, що дають можливість вивчити твір як «системно організовану цілісність» [2].

Мета статті – простежити художній світ роману Михайла Томчання «Тихе містечко».

Серед романного доробку Михайла Томчання «Тихе містечко» позначене особливою сповідальністю. Не в останню чергу цьому сприяло те, що у радянський час постать Михайла Томчання викликала «інтерес» в певних колах сучасників: чи справді підтримував Карпатську Україну в 1939 році, чому опинився в Кішуйсаллаші (Угорщина) в роки Другої світової війни? Отака «недовіра» змусила письменника піти з роботи в газеті «Закар-

патська правда»; його твори у краї до 1949 року не друкували; та, як пригадував Василь Поп, «сигнали» про минуле М.Томчання стали на заваді присвоєння йому Шевченківської премії (1965 року) [6, с. 8]. Траплялося, чув закиди: «український буржуазний націоналіст, гортіївський викормиш» [6, с.1].

Тож художній світ роману «Тихе містечко» охоплює три доленосні події в житті письменника: 1) перше вимушене і тривале розлучення з рідною землею; 2) історію кохання; 3) усвідомлений вибір – стати письменником. Слід зауважити (і це немало важить!), що всі питання вирішилися для письменника щасливо: повернувся додому, збагачений життєвим досвідом; кохання увінчалось омріяним шлюбом і гарним розміреним сімейним життям; на письменницькому шляху – знаменний успіх «Жменяків» – роману, що перекладався мовами народів Радянського Союзу, а також угорською, словацькою, прибалтійськими мовами; роман був інсценізований і ставився багатьма театрами країни. Понині «Жменяки» – єдиний твір із закарпатської літератури ХХ ст., який екранізовано. Можливо, такі життєві уроки і дали сміливість Михайлові Томчання звернутися до минулого, аби висловити наболіле.

Роман складається із трьох частин, які в свою чергу поділяються: I – на 16 розділів, II – на 12 розділів, III – на 14 розділів. Оповідь ведеться від першої особи і поєднує в собі різні часо-просторові площини і зв'язки – минуле життя героя в Угорщині в період Другої світової війни; давноминуле – коли протагоніст згадує свої дитячі роки та життя в рідному краї; сучасне – доба, з якої ведеться розповідь і яка слугує тим майданчиком історичної пам'яті, що їй довіряє читач. Побудова твору ускладнена вмонтованою у провідний

сюжет повістю, що переносить нас із угорських степів до рідного Жменякового села – Горбки. Ця повість і є першим твором, який пише герой роману, молодий поштовий службовець Юрко Телегазі, аби розповісти своїй коханій – угорській дівчині – Ілушці про батьківський край, і аби самому, хоч у такий спосіб, перенестися у рідні гори.

Цікаво, Михайло Томчаний зауважував, що до особливо хвилюючої теми варто звертатися в літературному творі літ через двадцять, коли міне гарячковість сприйняття, або, іншими словами, узгодяться «між собою етика пам'яті і етика забування» [5, с. 9]. Отже, роман будується на феномені історичної пам'яті, яку розуміємо як «вітальність і дієвість культурно зумовленої й постійно актуалізованої інтерпретації минулого в орієнтирних рамках сучасного життя конкретних суб'єктів» (Й.Рюзен) [див. 5, с. 19]. Тобто у романі йдеться про «індивідуальну пам'ять про минуле» [3, с. 155], причому письменник мовби стверджує: «індивідуальне минуле визначає індивідуальне майбутнє» [8, с. 9]. У героя, в час Другої світової війни, відбувається становлення життєвих цінностей, які сповідуватиме в подальшому і які дозволили йому стати тим, ким він є.

**Експозиція** твору знайомить нас із молодим героєм, що має мінімум пожитків і «притоптує двадцять п'яту зиму» [9, с. 8] в чужому місті, а використаний автором прийом антиципації: «А-а-а, ви не одружені? У нас одружитесь, пане, наші дівчата вже не відпустять вас» [9, с. 8], або «Одружилися тут, Дюрку, запустили в землю корінці...» [9, с. 10] мовби натякає, що на Юрка Телегазі у Кунсаллаші чекає наречена.

У холодну зиму тут юнака зустріли привітно: незнайомі люди подбали про те, аби винайняли йому кімнату, хоча й були вже сповіщені (поштові службовці!) – він тут на «перевихованні». Одразу дізнаємося «сurgiculum vitae» героя – сам із Закарпаття, народився в сім'ї заробітчанина – батьку було «вісімнадцять років, коли вперше поїхав до Америки. Слабеньким був на свої роки, то у шахті воду носив вуглекопам» [9, с. 18], потім у «шахтах Пенсільванії – вугілля добував» [9, с. 23]; мав Юрко прізвище, отримане від угорського урядника, котрий, аби не плутатись із численною сільською фамілією Романків, дав одній її гілці прізвище Телегазі – «Повна хата» [9, с. 24]; герой «закінчив середню школу та відбув службу в чехословацькій армії» [9, с. 13]; знайомимося із колегами юнака, що працювали на Кунсаллаській пошті (доктор Мартович, Ленке Надь, Пішта Секереш) та зародженням стосунків у новому місці (Ілонка, Жужі, Рац, Ілушка), а також пошуками «своєї єдиної».

**Зав'язка** – зустріч із Ілушкою – першою красунею Кунсаллаша, «гордістю... містечка, ...куманської родини» [9, с. 55]. Розвиток подальших подій відбувається у зв'язку з розгортанням взаємин з Ілушкою. А це вже входження в життя цілого містечка: заможної родини Кертейс, Фері

Борнемісса, Шандора Парді, сім'ї Сіладі – батьків Ілушки, Ернеста Чергаті; тут йдеться й про складну справу, яка спіткала Юрка – розслідування його діяльності в 1939 році, що було реакцією на донос, якого надіслав свій же – земляк; під впливом кохання до Ілушки і сумуючи за рідним домом, героєм починає писати твір про батьківський край. Увесь другий розділ – своєрідне переплетення життєвих колізій героя в Кунсаллаші з першим літературним досвідом – написанням повісті, з якою й знайомимось зі сторінок роману.

Третя частина містить **кульмінацію** твору, коли дізнаємося, що угорська комісія виправдала юнака, а відтак – **ретардація**: підготовка Ілушки до весілля та спостереження Юрка за її клопотами, а також його навчання на поштових курсах у Будапешті.

**Розв'язка** роману – одруження в Кунсаллаші Юрка Телегазі з Ілушкою Сіладі.

Як спостерігаємо з фабули твору, Михайло Томчаний торкнувся драстичних тем, які або не порушували в радянські роки, або висвітлювали лише з певного кута зору. Йдеться насамперед про події березня 1939 року. В особовій справі письменника був запис: «1.III. – 15.III. 1939. Службовець міністерства зв'язку, м.Хуст» [6, с. 8]. У «**Тихому містечку**» головний герой цілком відверто розповідає своїй коханій: «Пливли дні за днями, втікали від тої страшної для мене дати – п'ятнадцяте березня... (йдеться про бій на Красному полі 15 березня 1939 року. – О.І.) ...У той час чимало нашої молоді скупалося навічно в холодній воді... Схопили тебе, руки зв'язали телефонним кабелем – і в Тису.... А Тиса, Ілушко, несла тихенько українські трупи, зв'язані дротами, у тихий Дунай». [9, с. 93,94]. Так, хоч і телеграфним стилем, розповів письменник у радянський час про Карпатську Україну і долю її захисників.

Потрапив Телегазі на чужину в умовах Другої світової війни, всупереч власній волі, коли Угорщина вже зайняла землі Фельвдейка (територія Закарпаття та Південної Словаччини, окуповані в 1938 і 1939 роках) [9, с. 83], отже рідний край Юрка. Водночас спостерігаємо – багато людей, що оточують його в Кунсаллаші, не виявляють ворожості, а дехто ще й прагне зрозуміти його, бути доброзичливим. Насамперед – це Ілушка, його кохана, котра у відповідь на таку розповідь Юрка мовить: «Не хочеться вірити, що таке витворили наші люди... А в нас тоді від радості били у дзвони, в церквах молебні служили... Я теж молилася за ріст нашої держави...» [9, с. 94]; директор пошти, доктор Мартович, надає Юркові схвальну характеристику, коли той вдруге іде на виправдальну комісію, та намагається чимшвидше здобути дозвіл своєму працівнику на одруження з Ілушкою: «Дюрку, я буду пес – не чоловік, коли завтра не будеш тримати в руці того папірця. Телеграму даю в Дебрецен, Ілушко, – і зник за дверима, зігрітий людським добром» [9, с. 242].

А з іншого боку, автор змальовує земляків: один, на догоду часу, змінює своє прізвище на угорське, інший – «ламає язик», переходячи на угорську в розмові зі своїм же краянником-власником ресторану, але той, Раковецький-бачі: «оглянув нас, наче робив переоцінку. Він витягнувся, щоб показати свою повну висоту, чи може так здавалося, бо ми з товаришем сиділи... Відтак Раковецький заговорив по-українському про свою фірму, де можна розмовляти всіма мовами світу...» [9, с. 15], а сам він володів ще й румунською, німецькою, французькою.

Донос, через який Юрко Телегазі мав великі неприємності, написав давній знайомиць-земляк. А поряд із цим, угорське містечко з гордістю видавало найгарнішу дівчину за «русина-тештвейра» (русина-брата): «Найкращу чорнявку нашого містечка візьме русин, бо наші хлопці, що могли б женитися, шукають собі не жінку, а великий посаг!...

– Ви чули, Парді казав: коли вийде Ілушка за його сина, то він запише на нього увесь маєток...

– Хіба не русини стояли на варті навколо нашого Ракоція? Хоч небагатий народ, але чесний» [9, с. 82].

Усе ж, звертаючись до історичного минулого, герой коментує: «Нас поплескували, як доброго коня, і нагадували нам, що ми є народом «генс фіделіссіма» (народ, якому можна вірити)... І замість нашої мови – дали свою, угорську. Така була платня за вірність» [9, с.16] (йдеться про національно-визвольну війну проти Габсбургів 1703-1711 рр. – О.І.). Та й непорозуміння в національному питанні так і не було вирішене. А Юрку закидали, мовляв, одружишся з угоркою і забудеш свою землю, станеш «твердим мадяром».

У взаєминах в новому колективі траплялися й прикраси, як у випадку з Ленке, колегою по роботі, котра не втрималася через непорозуміння й у гніві кинула Юркові: «Бідеши русін. Ось хто ви! Бочкораш, тетвеш русін!» (Смердючий русин. Постоляшник, вошливий русин) [9, с. 208]. Коли ж Ілушка приїхала знайомитися з батьками Юрка, то мати, котра говорила з нею угорською, додала: «А з няньком можеш поговорити й по-англійському, якщо вмієш. Ми всі мови вивчали...» [9, с. 225].

Показує М.Томчаний, як з Юрка Телегазі виправдальна комісія знімає вирок, але згадуючи, що той був «пластуном, і голосився за українця» (знову ж таки, хіба в радянський час згадували про Пласт?).

У творі відчувається культура осмислення й висвітлення подій та людських вчинків у дуже складні роки й, відповідно, простежується «осмислення гуманістичного потенціалу історичної пам'яті», що йде «паралельно з освоєнням величезного масиву знань про людину і набутий нею досвід цивілізованого співжиття» [5, с. 18]. У вимушеній ситуації, в якій опинився Юрко Телегазі, він будує стосунки з оточенням на принципах загальнолюдських цінностей: чесність, порядність, доб-

розичливість, охайність, працелюбність, прощення – і здебільшого люди йому відповідають взаємністю. Він-бо розуміє, що «подальше життя людини залежить від його минулого способу життя – його вчинків, освіти, праці та ін. Це проявляється як на рівні внутрішньої індивідуальної свідомості, так і на свідомості громадській» [8, с.9].

До речі, містечко теж дуже мудро вчиняє із Юрком, не зустрічаючи його як ворога, а як людину, що втрапила у немилість: спочатку у себе в краї, а далі в Сольноку (де починав роботу: «Знаєш, чому тебе перемістили із Сольнока в Кунсаллаш?... Ти зі своїм другом у Сольноку на пошти говорив по-вашому... Демонстративно!.. Вас приклали вчитися угорської мови, а ви хотіли навчитися Сольнок своєї?» [9, с. 30] – повідомляв його колега з тихого містечка).

Справді, Юрко Телегазі зустрічав довкола себе, де б він не був, добрих людей, і тих, котрі чинили зло. Важливою місією для себе бачив пробудити добрі риси людського характеру. Він навіть спостерігає: «у кожній людині лежить поруч і добро, і зло. Питання лише в тому, котрого з цих братів ти зумів у собі пробудити...» [9, с. 83]. Отож, поринаючи у схрони пам'яті, герой здійснює важливу функцію – забезпечує «зв'язок часів» [5, с. 18], відшукуючи позитивні смисли в минулому народів і, відповідно, передаючи їх наступним поколінням. Річ у тім, що Юрко живе згідно з християнською заповіддю любові: «Люби ближнього, як самого себе» і вмінням прощати.

«Життя починається з любові, а з ненависті родиться смерть...» [9, с. 205] – пояснював Юркові Телегазі угорець Лаці-бачі, що «навчився по-русинськи» [9, с. 205]. А кохана Ілушка проказувала: «Я розумію вас, Дюрку: хто не любить свій народ, той не здатний нічого любити!.. І птахи плачуть холодної осені, коли мусять лишати свої гнізда. Зате, як радісно лунає їхній крик, коли повертаються до гнізд, де виростили і вклали свою працю!» [9, с. 104]. Очевидно, такої думки були й інші мешканці тихого містечка, коли зустрічали Юрка. Письменник підказує, що здатність душі до любові і праці прокладає містки взаєморозуміння між людьми. Також угорці пам'ятали, як сказав персонаж роману Чергаті: «Петефі – наша зірка... За походженням слов'янин, а більшого мадяра не знайдеши!» [9, с. 233].

Постать Юрка Телегазі по-особливому зворушливо вимальовується у коханні до Ілушки. Будучи внутрішньо налаштованим на прекрасне, героєм у всьому відшукує естетичні складові: у співі Ілонки, поштової працівниці із сусіднього містечка, в одязі людей, з якими стрічається, в пунктуальному щоранковому прибиранні міста, в красі пейзажу. Ілушку він теж сприймає, насамперед, через зовнішні ознаки: «На її щоках горів вогник молодості, на нас дивилися карі очі. З-під капелюшка над чолом вибивалося великою хвилею чорне волосся, відтак воно ховалося, щоб знову розсипа-



тись великими кучерями по плечах. Носик мала прямий з ледь помітною нерівністю. Від Ллушки війнуло добром і дівочою ніжністю» [9, с. 54-55].

Краса дівчини виявилася не лише в обличчі, а й у рисах характеру, у вихованні, що виражалось у вмінні поводитися з людьми, вести розмову, бути доброю донькою, сумлінною працівницею після закінчення гімназії. Недаремно в тихому містечку до неї ставилися дуже прихильно. Спільність цінностей – працелюбство, чесність, доброзичливість, охайність, вміння прощати поріднили душі, здавалося б, зовсім різних людей. Щирість у спілкуванні доволі швидко відкрила в їхніх взаєминах бажання звиряти свої глибинні переживання: Ллушка Юркові – про трагічний урок життя своєї родини, який показав, що жити без любові в сім'ї не можна, а юнак дівчині звирився про донос, який написав на нього односельць: *«Подумайте, Ллушко, на мене хтось набрехав, що я у формі чеського полковника примусив шофера Миколу Чепуру залізити у танк і везти мене проти мадярів. Ніби чеські танки і полковницькі форми росли при дорогах?»* [9, с. 93].

Здатність звирити найпотаємніше і відчувти підтримку іншого – стала тим надійним фундаментом, що ліг в основу стосунків пари. Тому так зворушливо лунала вулицею Кунсаллаша серенада, яку виконував Юрко під вікном своєї милої за допомогою Руді-прімаша.

Приймає Юрко Телегазі і світоглядні спостереження батька Ллушки, коли той каже: *«Не вір чоловікові, який обіцяє тобі гори-доли, а сам ходить в забруднених штанах, на черевиках засохло вчорашнє болото, а під нігтями бруд... Від людини, котра сама собі не може допомогти, ти не чекай помочі! «Якщо кажеш, що любиш Бога, а брата свого ненавидиш – лжа!» – каже Святе писмо. Але то люди написали. Це, хлопче, стара істина! Люди і в давні часи думали, якщо хотіли жити»* [9, с. 105].

Батьки Ллушки підтримують вибір своєї доньки навіть тоді, коли вона дає реверс своєму майбутньому чоловіку і їй доводиться бути відлученою від кальвіністської громади (як колись її мати – з католицької), а батька *«викинули з церковної ради»* [9, с. 241]. Родичі Юрка теж приймають Ллушку, а сам він на потаємні переживання матері: *«Та хіба в нас мало своїх дівчат, що ти хочеш брати кальвінку?»*, відповідав: *«Мамо, то не така мадярка, як ті, що вас били через мене!»* [9, с. 103].

Любов молодих і батьківська мудрість перемагають, бо ж, як повторював Сіладі: *«У людини стільки гордості, скільки їй хибить розуму»* [9, с. 105]. Гордина не була в повазі в родині Телегазі та Сіладі.

Милу Ллушку Юрко у своїх думках називає «косулею», «горличкою», «ластівкою», «голубкою» і додає: *«Я не розумію тих людей, що бояться похвалити жінку, коли вона добре зготує, зі*

*смаком одягнеться, пошеє гарний одяг, коли стане принадною... Людину треба підтримувати, щоб вона не опустилась, щоб жила піднесено»* [9, с. 136]. Знову ж таки своєрідна формула: *«Люби ближнього, як самого себе»*.

Кохання до Ллушки, безперечно, допомогло героєві втриматися від гніву і злості, які, зовсім закономірно, могли б виринути у душі юнака через всі перипетії, що довелося перейти. Ллушка підсилила Юркову стійкість і впевненість у житті – він дає рішучу відповідь і проганяє лікаря Галамбоша з пошти, коли той вривається через службовий вхід в офіс; примушує вибачитися угорського годнодя (лейтенанта) за невідповідний тон розмови; відстоює інтереси своїх земляків-заробітчак, коли їх кривдить пан Керек, тощо. Ллушка осяяла Юркове життя.

У літературі особливе місце посідають твори про закоханих, яких розділяє непереборне непорозуміння між родинами, війна між народами чи політичні ситуації, – згадаймо хоча б у ХХ ст.: «Берег» Ю.Бондарєва, «Варшавську мелодію» Л.Зоріна, «Зону натхнення» Й.Банаша (про події в Чехословаччині 1968 року) та ін. Юрко й Ллушка зуміли втримати своє кохання, незважаючи на протистояння з буремним часом. Цікаво, що навіть ті випадковості, до яких мають бути готовими закохані, їх оминали. Усе ж туга за батьківщиною – не полишала. А зустріч із земляками, що працювали на Керека, мовби підштовхнула до письменницької творчості.

Друга частина роману включає повість Юрка Телегазі (*«пробував перо, відчуваючи велике хвилювання»* [9, с. 133]) про життя Штефана Дзюбана – чоловіка, котрий прибув на верховинську землю з Галичини. Він так жив серед нових сусідів, що *«на привітання Штефанові знімав капелюх сам Жменяк, хоч він це робив не перед кожним...»* [9, с. 120]. Цього персонажа обрав Юрко не випадково, адже чоловік опинився «на чужині» (тоді – не у своїй державі, бо родом з Галичини) і був прибутним чоловіком у Горбках, так як і Телегазі у Кунсаллаші.

І знову оповідач провадить думку, що Штефану допомагає влитися в громаду села сповідання ним загальнолюдських цінностей: чесність, працьовитість, доброзичливість, порядність, уміння прощати. Це й наштовхує Юрка замислитися: *«...хіба я не міг народитися Штефаном? Лемки живуть і по цей бік Карпат і по той. Ними завантажені Карпати, як кобила бесагами... Я міг би воювати на П'яві за австрійського цесаря і носив би Штефанові баканчі. Штефан – це я в іншому тілі, яке народилося раніш. Це він носить торбу, яку я міг носити. Я відчував, що в ній – і моя доля... Але я міг народитись і угорцем... і тоді став би на захист Штефанів, як це зробив Бейрешбачі...»* [9, с. 137]. Отож, драматизм Штефанової ситуації посилюється тим, що його, українця, вважали чужинцем на українській землі, котра століт-

тями перетяга кордоном: «легше було археологам впорядкувати кістки предків, аніж панам «збагнути» нашу приналежність до великої родини – України» [9, с. 182] – підкреслює Юрко Телегазі. Через особу Штефана країни відчувають єдність українського народу.

Постать Штефана втілює в собі архетип солдата (ще й ім'я в нього, як у давнього героя із народної пісні «Дунаю, Дунаю, чому смутен течеш?») – пережиті ним жахи війни сформували нову канву цінностей: невибагливість в життєвих потребах, вміння в будь-якій ситуації знайти вихід, бути вільним у пересуванні, жити одним днем; у мирний час він допомагає в сільськогосподарській роботі горянам, надійний сусід, пильний у праці («його ніколи й не бачили в ліжку, бо лягав пізно, а підводився на зорі» [9, с. 177]), тобто у всьому і всім Дзюбан помічник [10, с. 352]. Своєрідне перенесення його «помічної» здатності із військового часу на мирний відбувається в домі вдовиці Марії Кертиці, котрій передає баканчі (черевики) її чоловіка, що загинув на Північ під час війни. Виконавши останнє прохання свого товариша, Штефан приносить в хату його любов і бажання піклуватися про свою сім'ю, а водночас мовби передає родову естафету його сином і в хліборобстві, і в захисті своєї землі. Також Штефан стає, певною мірою, уособленням цих чоловічих якостей для дітей побратима.

Роль Штефана як помічника бачимо і в долях Марії Кертиці, Ганьки Пелехатої, селян-робітників пана Керека, за яких йде просити Юрка Телегазі... У селі постать Штефана разом допомагає усвідомити єдність українського народу по той і цей бік Карпат, про нього Юрко й писатиме, пояснював Ілушці: «як шукав українець громадянство на своїй землі» [9, с. 131].

Проте Штефан чув у нашому краї рідні йому слово, пісні, приказки, а Телегазі в Кунсаллаші, якщо «хотів чути свою пісню, то мусив сам собі співати. Але й між чужими Ілушка мене

приголубила» [9, с. 192]. І розмірковує герой над долею угорського народу: «Не угорці винні в цьому, Ілушко! Після повстання (весна народів – О.І.) цісар дав куцу волю угорцям, але вони мали забути приклад мертвих..., коли хотіли жити...» [9, с. 131]. Юрко Телегазі розуміє, що випробування лягають в долю кожного народу, як і в долю кожної людини. Та гуманістичні цінності, що по-особливому актуалізуються в жорстокому часі, підштовхують до того, аби досягнути витоків протиріч і, спираючись на загальнолюдські цінності, простягнути руки в примиренні, бо «добрі люди собі – родичі!» [9, с. 137]. Тут і пригадуються відомі рядки Шиллера: «Обнімітесь, мільйони!» (пер. М.Лукаша).

Таким чином, художній світ роману «Тихе містечко» М.Томчання пропонує осмислення історичних подій Другої світової війни, що змінила життя героя твору, як і тисяч закарпатців, при цьому не оминаючи, замовчувану в радянський час, тему Карпатської України; показує плін буття тихого угорського містечка Кунсаллаша, люди якого теж стають заручниками складної доби; змальовує кохання, що приходить у будь-яких життєвих обставинах, і його поява – символ продовження історії цивілізації; торкаючись розбіжностей у взаєминах між людьми, акцентує на таких морально-етичних цінностях, що в різних землях єднають віками добрих людей; послідовно відстоює територіальну, культурну цілісність України; відходить від усталеної радянської схеми: «сприймати історію виключно у чорно-білих тонах, за принципом «або – або...» [5, с. 24], а, слідуючи за долями й болями індивідів та особистим історичним досвідом, художньо виписує загальну картину життя тих років, відшукуючи позитивні смисли в минулому і передаючи їх наступним поколінням. Ідеї гуманізму, провадить думку письменник, лягають в основу подальших стосунків європейських народів, які розвиватимуться після найжорстокішої війни ХХ століття.

#### Література:

1. Бібліографічний покажчик: Михайло Томчаний. – Ужгород, 2009. – 60 с.
2. Клочек Г. «Художній світ» як категоріальне поняття / [Електронний ресурс]. – Режим доступу. – <http://www.anvsu.org.ua/index.files/Articles/Klochek4.htm>.
3. Коник А. «Історична пам'ять» та «політика пам'яті» в епоху медіакультури // Вісник Львівського університету. – Серія журн. – 2009. – Вип.32. – С.153-163.
4. Марко В. Аналіз художнього слова. – К., 2009. – 280 с.
5. Нагорна Л. Історична пам'ять: теорії, дискурси, рефлексії. – К., 2012. – 328 с.
6. Поп В. Вчарований добром: до 80-річчя Михайла Томчання // Карпатська Україна. – 1994. – 14 липня. – С.1,8.
7. Поп В. Творчість Михайла Томчання. Літературно-критичний нарис. – Ужгород, 1997. – 160 с.
8. Савельєва І.М., Полетаєв А.В. Социальные представления о прошлом: типы и механизмы формирования. Препринт WP6/2004/07.— М., 2004. — 56 с. / [Електронний ресурс]. – Режим доступу. – [https://www.hse.ru/data/.../WP6\\_2004\\_07.pdf](https://www.hse.ru/data/.../WP6_2004_07.pdf).
9. Томчаний М. Тихе містечко. – Ужгород, 1969. – 243 с.
10. Чернышов А.В. Архетипы древности в русской культурной традиции // Вестник Нижегородского университета им. Н.И.Лобачевского. Социология. Психология. Философия. – 2010. – №1. – С.349-356. / [Електронний ресурс]. – Режим доступу. – <http://www.unn.ru/pages/issues/vestnik/.../51.pdf>.

*Александра Игнатович*

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР РОМАНА МИХАИЛА ТОМЧАНИЯ «ТИХИЙ ГОРОДОК»**

**Аннотация.** В статье прослеживается художественный мир автобиографического романа Михаила Томчания «Тихий городок» (1969), события которого разворачиваются во времена Второй мировой войны в равнинной Венгрии и родном крае прозаика, селе, названном в произведении – Горбки. Роман принадлежит к сочинениям, повествующим о влюбленных, которым препятствует война между их народами или политические ситуации («Берег» Ю.Бондарева, «Варшавская мелодия» Л.Зорина, «Зона вдохновения» Й.Банаша...)

Художественный мир романа «Тихий городок» М.Томчания предлагает осмысление эпохи, которая изменила жизнь героя произведения и его земляков, не обходя, замалчиваемую в советскую эпоху, тему Карпатской Украины; изображает любовь, что приходит в любых жизненных обстоятельствах, и ее появление – символ продолжения истории цивилизации; касаясь разногласий в отношениях между людьми, акцентирует внимание на тех морально-этических ценностях, которые их объединяют; последовательно отстаивает территориальную, культурную целостность Украины; художественно выписывая общую картину жизни тех лет, автор отыскивает положительные смыслы в прошлом, передавая их следующим поколениям.

**Ключевые слова:** художественный мир, роман, временно-пространственные связи, историческая память, архетип солдата, общечеловеческие ценности.

*Oleksandra Ihnatovych*

**THE ARTISTIC WORLD OF THE NOVEL BY MYKHAILO TOMCHANII "THE QUIET TOWN"**

**Summary.** The article traces the artistic world of Mykhailo Tomchani's autobiographical novel "The Quiet Town" (1969) in which events took place in the Second World War times on the plain of Hungary and in the village Horbky which was native land of prose writer. The novel refers to works having narrated a story about lovers who were divided with war between their peoples or political situations ("The Beach" J.Bondarieva, "The Warsaw Melody" L.Zorin, "The Zone of Inspiration" Y.Banash etc.)

The artistic world of M. Tomchani's novel "The Quiet Town" offers understanding the historical period that changed the life of the hero and his compatriots, the work also includes the subject of the Carpathian Ukraine which was hushed up in the Soviet time, describes the love arousing under any life condition as a symbol of the continuation of the history of civilization. The novel focuses on the disagreement among people in their relationship and stresses on such moral and ethical values that unite people. The author of the novel consistently advocated territorial and cultural integrity of Ukraine, found the past positive meaning and transferred it to future generations by writing of overall life picture of those years.

**Keywords:** artistic world, novel, time and place connection, historical memory, soldier archetype, universal values.

*Стаття надійшла до редакції 25.10.2016 р.*

© *Игнатович Александра Степанівна* – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури ДВНЗ «Ужгородський національний університет», член Національної спілки письменників України.

Лариса ЙОЛКІНА

## СПЕЦИФІКА РЕАЛІЗАЦІЇ ЛІРИЧНОГО СУБ'ЄКТА В ПОЕЗІЇ ПАВЛА ВОЛЬВАЧА

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.

Випуск 2 (36) 2016

УДК 821. 161. 2-1

Йолкіна Л. Специфіка реалізації ліричного суб'єкта в поезії Павла Вольвача; 8 стор.; бібліографічних джерел – 6, мова – українська.

**Анотація.** У статті досліджено специфічні форми реалізації ліричного суб'єкта в поезії Павла Вольвача. Вивчено особливості внутрішньотекстової комунікації в ліриці, розглянуто внутрішній світ ліричного суб'єкта, соціальну визначеність; окреслено естетичні функції ліричного суб'єкта, вивчено моделі взаємин автора-творця і ліричного суб'єкта в ліричних творах Павла Вольвача.

Логіка використання терміна «ліричний суб'єкт» при аналізі творчого доробку митця обумовлена стійкою позицією автора щодо предмета опису, єдність точки зору, з якої формується фабульна дійсність ліричного твору. Часто в поезіях Павла Вольвача спостерігається активна присутність автора, а не виключно емоційна сфера – суб'єктивність переживань.

**Ключові слова:** ліричний суб'єкт, модель взаємин, естетична функція, автор, внутрішньотекстова комунікація.

**Постановка проблеми.** Проблема, пов'язана з окресленням у літературознавстві питання функціонування ліричного суб'єкта в сучасній науці, досить актуальна. Відхід від традиційного сприйняття ліричного героя як одноособного функціонера в ліричному тексті відкриває нові можливості в інтерпретації поезії, особливо, коли йдеться про активну присутність автора й роль реципієнта як співтворця. Павло Вольвач – сучасний поет, який розпочав свою письменницьку діяльність у 80-тих роках ХХ ст. Його творчість цікава тим, що вона глибоко національно закорінена й демонструє тип ліричного суб'єкта-інтелектуала, який сформувався на Східній Україні в промисловому місті Запоріжжі, уже тривалий час мешкає в столиці й працював у Європі.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Щодо вивчення творчого доробку Павла Вольвача, то список ґрунтовних праць відсутній, значне місце посідають лише окремі статті молодшої дослідниці Т. Урись, більшість відгуків – це рецензії. Відсутні й вступні статті до збірок, окрім однієї короткої, але надзвичайно промовистої «репліки» Михайла Слабошпицького в збірці «Вірші на розі»: «Читаючи Вольвача, відчуваєш: це – саме той поет, якого так не вистачало нашій літературі. Таке відчуття буває тільки при зустрічі зі справді яскравою творчою особистістю. Вольвач – виразний і сильний поетичний характер, напродив динамічна стилістика і домержно демократичний словник. Не випадково ж його відразу вирізняв із-поміж усіх дебютантів і поставив на особливе місце Микола Вінграновський. Саме за образною дефініцією Вінграновського можна сказати так: Вольвач – “поет без хімії”» [5, с. 2]. Є ще післямова Григорія Лютого до збірки «Маргінес», щодо якої на сторінках «ЛітАкценту» знаходимо досить саркастичну репліку Олександра Стусенка: «Приємну містечковість книжки “Маргінес” доповнює простий, здавалось би, нюанс: останній вірш збірки

присвячено Григорію Лютому, а за ним іде післямова... нізащо не здогадаєтесь: Григорія Лютого!» [6]. Зазначена стаття – своєрідна рефлексія, яка аж ніяк не вкладається в рамки досліджень, та й не претендує на це.

Що ж до дефініції поняття «ліричний суб'єкт» та проблеми його функціонування в ліричному тексті, то тут подибуємо низку ґрунтовних праць, серед яких дисертаційні дослідження Наталії Загребельної «Ліричний суб'єкт поезії ХХ століття: форми конститування та репрезентації» та Ольги Імасової «Естетичні функції ліричного героя (на матеріалі української поезії початку ХХ сторіччя».

**Мета** нашого дослідження полягає в з'ясуванні специфіки форм реалізації ліричного суб'єкта в поезії Павла Вольвача.

**Виклад основного матеріалу.** Поетичний доробок Павла Вольвача розлогий і багатогранний, та найважливішим нюансом є те, що він тісно пов'язаний з пережиттями автора. Ліричний герой його художніх текстів живе, імовірно, одним життям з автором. Цьому є доказом численні інтерв'ю митця, якими рясніє Інтернет і сторінки часописів. Щодо творчого доробку поета, то при його аналізі варто говорити про ліричного суб'єкта.

Спираючись на відповідні дефініції, звернемося до найбільш ґрунтовного й логічно сформульованого окреслення: «Ліричний суб'єкт – це стійка позиція автора щодо предмета опису, єдність точки зору, з якої формується вся фабульна дійсність. Ліричний суб'єкт – це суб'єкт існування, тобто форма буття поета в стані “ліричної концентрації” (Т. Сільман), а не просто суб'єкт свідомості, тобто такий, що має певну свідомість. Ліричний суб'єкт не є суб'єктом цілєтвірної діяльності: він не ставить мету і не є носієм переживань (цю функцію виконує персонаж). Але втілення автора в персонажа відбувається тільки завдяки ліричному суб'єктові, який є своєрідним онтологічним посе-

редником між ними. Таким чином, ліричний суб'єкт – це особливий стан, сфера зустрічі автора та героя. Такого суб'єкта, без плоті та свідомості, було би важко уявити, якщо б авторська активність не набувала конкретного персонажного “наповнення” [4, с. 9]. Це розлоге визначення дає нам змогу розкрити сутність ліричного суб'єкта в поетичному доробку Павла Вольвача.

Значна кількість творів митця спрямована на своєрідне прив'язання сутності людини до місця її походження. Така генетична єдність часто стає причиною проявів цілісності чи маргінальності:

Дівчинко, за п'ять хвилин – і Жмеринка,  
І тобі в цій Жмеринці виходити [1, с. 7],  
або  
Та диха Маргінес Вселенський  
(чи пролетарський? чи селянський?)  
і мої нерви там блищать [1, с. 13].

А от колорит окремих місцевостей уміщується в певні маркери, якими рясніє доробок П. Вольвача: «Гей, «бандери» і мені налляйте!» [1, с. 8]. Тут своєрідний маркер Львова переростає в доброзичливе єднання ліричного персонажа з духом міста, яким він мандрує. Авторський досвід стає відліком для формування ліричного світу творів. Ліричний суб'єкт у цій ситуації постає як своєрідний зв'язок між митцем і ліричним персонажем.

Традиційний для літератури мотив «поета і його творчості» густо наповнює практично всі збірки митця. Відсторонено говорить він про поета в ліричному полотні «Сірий дальній погляд батьків», присвяченій Олегові Солов'ю, уживаючи займенник «він». Відчутна причетність автора до сформульованих бачень світу, у якому поетові некомфортно, бо йде «щоб не бути таким, як ви» [1, с. 9].

Твори з присвятами – традиційні для художнього доробку П. Вольвача. І в кожному з цих текстів подибуємо ліричного суб'єкта, який переймається долею колеги по мистецькому цеху:

Вдивляйся в усібіч. І все, як є, прийми,  
Протягтий пізніх піль сурмою золотою.  
Небесний і земний світ став тобі крильми,  
І в безмір ти на них злітаєш над собою [1, с. 15].

«Ліричний суб'єкт – не пасивний “приймач” і “переробник” інформації. Він – саме суб'єкт, тобто – носій та джерело певної активності» [4, с. 11]. Тож цілком зрозуміло, чому здається, що перед реципієнтом відкривається дивовижний духовний простір Надії Степулі (якій присвячено цю поезію), котрий поєднує в собі світи близькі й далекі.

Дещо інакше звучать тексти, у яких відчутна присутність самого автора, митець тут присутній своєю біографією. Так, його рефлексії, пов'язані з життям у столиці розкривають глибоку інтимну сферу:

А я іду по Києву,  
Щоб взяти і – вишептати тебе,  
У чорнім хаосі покинуту [1, с. 10].

Особистісна сфера пронизує й згадки про часи перебування в Празі, де поет працював на радіо «Свобода»:

В мерехкому бео београді  
Може бути – будуть мені раді.  
Адже празька ніч була пахкою  
І ракія й подушка в помаді [1, с. 22].

Як і в згадуваних текстах, так і загалом у ліриці досить часто постає таємничий чи «розхристаний» образ ночі, яка поглинає ліричного персонажа й світ, який його оточує:

Та що мені? Дожить до півночі,  
Коли слова летять опришками –  
Сідай собі на голос півнячий,  
Лети над шпилями паризькими [1, с. 11].

Ліричний персонаж поезій Павла Вольвача постає то як досить емоційна особистість, то як людина, яка на щось очікує або щось шукає:

Отак – без нагляду, без догляду  
Блукаю й жду, що буде далі.  
Черкаюсь поглядом об погляди,  
Сную між арок і порталів [1, с. 11].

Часто цей персонаж має чітко окреслені вікові рамки й соціальний статус, так у поезії «37-річний хлопець в напівтемній кімнаті» не лише окреслено вік, ім'я, а й місце помешкання – орендована в господині кімната:

Це я  
з кімнати чи кухні дивлюся...

П-е-е-а-а-вел! – кричить хазяйка  
коли дзвонить найкраща жінка у світі [1, с. 14].

У цій же поезії проявляється й улюблений прийом Павла Вольвача – вводити в художнє полотно через вагомні деталі образи відомих людей:

І ніхто мене тут не бачить  
крім неї й Бога  
книжки Еліота? – ну що там Еліот  
так – якийсь Штонів знайомий [1, с. 14].

Згадки про Штоня (професора Національного університету імені Тараса Шевченка) непоодинокі, адже пригадуються й «брови Штоня», як досить яскрава деталь зовнішності науковця. У такій поезії домінанта зміщується в бік ліричного героя. Якщо ж урахувати, що «категорія “ліричний герой” виявилася теоретично суміжною з поняттями “особистість поета”, “Я поета” як об'єктивованих образів біографічного автора» [4, с. 14], то можемо стверджувати, що такі поезії носять біографічний характер. Прикладом може служити твір «Зажовтіло сонце і країни ласі»:

Вижовклий посріблений день лежить хитається  
Йти мені так весело десь мене та ждуть  
Там Поет вінгранний з Миколаєм в головах  
І розмови кольору неба і тютюну [1, с. 21].

Тут пригадуються відомі з біографії митця добрі стосунки Павла Вольвача з Миколою Вінграновським, згадувані вище поважні оцінки визнання молодого поета метром.

Ліричний суб'єкт здатен розуміти зміну своїх внутрішніх станів, які реалізуються через часові й просторові модуси. Як уже засвідчують цитування текстів поезій митця, твори рясніють просторовими та часовими модусами. Той простір, який знаходиться в перспективі суджень ліричного суб'єкта, й засвідчує процес зміни його станів:

В дві тисячі не знаю якомусь  
З родинного жарієш кітчу  
Всіма простежена кавовість  
І мною втямлена протічним [...]

Сиджу. Готовий за звичасм  
Почати з губ гріхів вервечку  
Незримої чинби Почаїв  
Кружля. І справжній – недалечко [1, с.72].

Така форма власного усвідомлення поєднала часовий простір ХХІ століття, місцевість поблизу Почаєва та духовність, яку символізує релігійний центр паломництва. Відчуття власної грішності, віддання почуттям – людська сутність, притаманна ліричному суб'єктові.

Простір і час часто окреслюються за допомогою синекдохи, як, наприклад:

Лункість небес, ніби вранішній брук,  
Трохи гойднулися. Ще б і відкрились.  
В'яжуться знову смуги напруг  
На золотOVERXУ намарену прив'язь [1, с. 75].

### Література

1. Вольвач П. Триб. Поезія / Павло Вольвач. – К.: Факт, 2009. – 124 с.
2. Вольвач П. Вірші на розі. Поезія / Павло Вольвач. – К.: Ярославів Вал, 2010. – 64 с.
3. Загребельна Н. Ліричний суб'єкт поезії ХХ століття: форми конституювання та репрезентації [Текст] : Автореф. дис... кандидат філол. Наук : 10.01.06 / Загребельна Наталія Костянтинівна ; Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка. – К., 2008. – 20 с.
4. Імасова О. Естетичні функції ліричного героя (на матеріалі української поезії початку ХХ сторіччя. [Текст] : Автореф. дис... кандидат філол. Наук : 10.01.06 / Імасова Ольга Геннадіївна ; Донецький національний ун-т. – Д., 2007. – 20 с.
5. Слабошпицький М. Передмова / Михайло Слабошпицький // Павло Вольвач. Вірші на розі. Поезія / Павло Вольвач. – К.: «Ярославів Вал», 2010. – С. 2.
6. Стусенко О. Клясика Павла Вольвача. [Електр. ресурс] / Олександр Стусенко. – <http://litakcent.com/2011/04/18/kljasyka-pavla-volvacha>

Лариса Ёлкина

### СПЕЦИФИКА РЕАЛИЗАЦИИ ЛИРИЧЕСКОГО СУБЪЕКТА В ПОЭЗИИ ПАВЛА ВОЛЬВАЧА

**Аннотация.** В статье исследованы специфические формы реализации лирического субъекта в поэзии Павла Вольвача. Изучены особенности внутритекстовых коммуникаций в лирике, рассмотрены внутренний мир лирического субъекта, социальная определенность, очерчены эстетические функции лирического субъекта, изучено модели взаимоотношений автора-творца и лирического субъекта в лирических произведениях Павла Вольвача.

Логика использования термина «лирический субъект» при анализе творчества поэта обусловлена устойчивой позицией автора относительно предмета описания, единство точки зрения, с которой форми-

Інколи топоніміка постає як досить актуальна, цілком реальна й чітко окреслена, але поєднана з інакомовними елементами:

За ріг. Крізь арку. А тоді,  
невловно міняючись прикметами,  
напровіща цупкий Поділ  
лунких рівнин під мінаретами [...]

І хай по витислим світам  
осінню всотувать агонію –  
он храм. Он Замкова. А там –  
питать шляхи на Македонію [1, с.76].

Така єдність суб'єктивного в часовому й просторовому вимірах часто є зв'язкою автор – ліричний суб'єкт – ліричний персонаж.

**Висновки.** Отже, логіка використання терміна «ліричний суб'єкт» при аналізі творчого доробку митця обумовлена стійкою позицією автора щодо предмета опису, єдність точки зору, з якої формується фабульна дійсність ліричного твору. Часто в поезіях Павла Вольвача спостерігається активна присутність автора, а не виключно емоційна сфера – суб'єктивність переживань. Мотиви маргінальності, поета і його творчості, особистісна лірика та інші, що проявляються у творчому доробку, функціонально залежні від позиції автора, що реалізує творчий задум через небайдужого ліричного суб'єкта.

У подальшій роботі над творчістю Павла Вольвача доцільно було б окремо виділити «рольову поезію» та розглянути в ній «Я суб'єкта», що активно впливає на формування «ліричного персонажа».

руется фабульная действительность лирического произведения. Часто в стихах Павла Вольвача наблюдается активное присутствие автора, а не только эмоциональная сфера – субъективность переживаний.

**Ключевые слова:** лирический субъект, модель взаимоотношений, эстетическая функция, автор, внутритекстовые коммуникации.

*Larysa Yolkina*

**THE SPECIFIC OF IMPLEMENTATION OF LYRICAL SUBJECT  
IN THE POETRY BY PAVLO VOLVACH**

**Summary.** The article explored the specific forms of implementation of lyrical subject in the poetry of Pavlo Volvach. Features of internally text communication in lyrics are studied, examined the inner world of the lyric subject, the social certainty; outlines the aesthetic functions of lyrical subject, is studied models of relationship of the author-creator and the lyrical subject in lyrical works of Pavlo Volvach.

The logic of using the term "lyrical subject" in the analysis of the creative heritage of the artist is caused by a steady position of the author concerning a subject of the description, unity of the point of view, which formed fable reality of lyrical work. Often there is active presence of the author in the poetry of Pavlo Volvach, and not just the emotional sphere - subjectivity of experiences is observed.

**Key words:** lyrical subject, model of relationships, esthetic function, author, communication.

*Стаття надійшла до редакції 22.09.2016 р.*

© *Йолкіна Лариса Віссаріонівна* – доцент, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури НПУ імені М.П. Драгоманова.

## ПРОБЛЕМА ДЕНАЦІОНАЛІЗАЦІЇ Й РУСИФІКАЦІЇ УКРАЇНЦІВ У ТВОРЧІЙ СПАДЩИНІ ТРОХИМА ЗІНЬКІВСЬКОГО

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.

Випуск 2 (36) 2016

УДК 821.161.2:929 Зіньківський

**Кіраль С.** Проблема денационалізації й русифікації українців у творчій спадщині Трохима Зіньківського; 14 стор.; бібліографічних джерел – 5, мова – українська.

**Анотація.** У статті проаналізовано творчий доробок непересічного українського письменника, офіцера за фахом Трохима Зіньківського (1861–1891) в аспекті розкриття ним теми з життя військовиків, зокрема психологічно-го зрізу ментальності офіцера, показу російської армії, служба в якій була сприятливим середовищем денационалізації й русифікації українців.

**Ключові слова:** нація, психологізм, проза, сатира, повість, оповідання, мова художнього твору, проблема духовності, діалогія.

В особі Т. Зіньківського (у серпні цього року письменнику виповнилося 155 років від дня народження), українофоби мали серйозного, безкомпромісного опонента, а український рух – невтомного борця за повну свободу особистості, народу, нації. Та лише з його смертю суспільність усвідомила непоправність такої втрати: «Згубили ми в покійнику такого діяча, якого, мабуть, не скоро вдруге наживемо – якщо наживемо тільки, – писав Б.Грінченко 06.07.1891 р. О. Кониському. – Доля зробила тут так, як у приказці: “У кого (доньок) сім – то й доля є всім, а в кого одна – та й тій долі нема”. Так і з нашою убогою українською справою сталося!» [1, с. 52].

Коли на початку ХХ ст. М.Коцюбинський та М.Чернявський у листах-відозвах до евентуальних авторів задуманого альманаху «З потоку життя» накресливали концепцію оновлення української літератури в аспекті тематико-проблемному й поетикальному, то звертали увагу на необхідність розробити теми не лише з життя інтелігенції, а й військовиків, незважаючи на те, що «від давнини й до сучасності» українська народна творчість і писемна словесність не оминали цієї тематики. З усією очевидністю М. Коцюбинський та М.Чернявський мали на увазі особливий зріз військової теми – психологічний аспект ментальності офіцера. Перебування на службі в царській армії було спрямоване на «винародовлення» українства як такого. Volens-nolens Т.Зіньківському випало на долю пройти солідний військовий вишкіл у фахових навчальних закладах аж до військової академії включно, служити в армії офіцером, отже, добре знати не лише життя казарми, а й психологію військовиків вищого рангу. Це й породило два його прозові твори з життя військовиків – оповідання «Сидір Макарович Притика» і повість «Моншер-козаче». Це своєрідна діалогія, об'єднана об'єктом зображення і жанровим завданням – обидва твори є студіями психології військовослужбовців, їх психологічними портретами.

Слід зазначити, що рукопис повісті «Моншер-козаче» Т. Зіньківський надіслав М. Комарову для передачі в одеську цензуру, яка заборонила її до друку через те, що її «мотив такий, що повість з офіцерського життя, то не пристало, мов, мужичою мовою малювати життя «благородних» та ще й військових людей, котрі звичайно, як москалі, повинні говорити московською мовою, бо, як то кажуть, «подав московську сумку, то взяв і московську думку» [2, с. 167].

Згадані твори одразу ж привернула увагу і читача, і критики, оскільки «життя жовніра для великої більшості публіки terra incognita, – зазначав журнал «Правда», – куди майже зовсім не заглядає промінь письменства, принаймні в українсько-руському письменстві, окрім тих карикатур, що намальовали В. Гоголь в «Простаку», Котляревський в «Чарівнику», Квітка в «Сватанні» і т. і.; ми знаємо вельми мало добрих зразків з життя жовнірського і сердечно дякуємо д. Певному за те, що він взявся поповнити отсю недостачу. І правду мовити, Певний малює вправною рукою! Читаючи його «Сидора Макаровича Притика», чуєш, що автор не тільки бачив факти тієї деморалізації, про яку він розповідає, але й стояв біля неї близько і чутким серцем переживав її! Маленька книжечка д. Певного, роблячи добрий вклад в наше письменство, примусить читця, – коли у його не захололо серце, коли розум не закутався в туман «общерусской» деморалізації, – багацько-багацько поміркувати над тим каліченням людської моральності, яке заповідає «начальство» Притикам, а Притики – жовнірам. Щиро бажаємо, щоб д. Певний на отсему першому ступні не спинив свого дійсного певного таланту і подав більш а більш зразків з життя жовнірів» (Правда. – 1890. – С.85–86). Ймовірно, що автором цієї замітки міг бути В. Лукіч.

В оповіданні «Сидір Макарович Притика» виведений тип військового служачи, педантичність якого при його інтелектуальній обмеженості доходить до абсурду, як і в сатиричному портреті військовика такого ж типу в оповіданні М. Салти-



кова-Щедрина «Унтер-офіцер Пришибеєв», з тією різницею, яка виявляється в гуморі росіянина й українця, про що свого часу писав І. Франко, порівнюючи сатиру Щедрина і Гоголя: «Бо коли гумор українця більше погідний і попри всійдкості та гостроті більше гуманний, гумор великороса остається понурий та терпкий навіть там, де вибухає голосним сміхом. І коли в українця крізь сміх видніються сльози, в великороса видніється гнів» [4, с. 127].

Уже сам заголовок, який звичайно є організуючим началом, сигналізує нам, що в центрі уваги автора буде єдиний герой, що перед нами – портретний живопис. Це оповідка-портрет, етюд характеру. Після прочитання усього тексту стає очевидним, що побудова, структура характеру виконана за певним планом, який увиразнює його (характеру) риси: «ундер-цер» Притика 1) педант у службі – «триньчик»; 2) він схильний грати роль Дон Жуана, бравого галантного офіцера, хизуватись перед дамами; 3) «триньчик»-кар'єрист, з чим зв'язане у нього почуття заздрості до тих, хто обігнав його в погоні за вищим рангом. За таким планом у хронологічній послідовності розгортається характеристика Притики. Наратор ніколи не забуває про емоційні тонуси, психологічні стани «піддослідного». Мажорний настрій, настрої самовпевненості, самозакоханості «унтер-цера», по своєму щасливої людини від своєї самозакоханості, несподівано замінюється мінором розчарування, гіркоти, образи, пекучої заздрості, коли його хтось інший обігнав, пнучись угору по драбині рангів, відтак осягненням знову психічної рівноваги, відповідно модифікується манера нарації. Наратор звертається до аудиторії, задає їй питання, веде уявний діалог зі слухачем, співроздумує разом із ним над феноменом щасливої людини, вказує на зразок такої людини, конкретизує її, закликає подивитися на неї. Так скорочується віддаль між автором, оповідачем і читачем, який є тут же присутнім слухачем, співавтором. Риторичні, по суті, питальні інтонації створюють враження прямих питань до співбесідника.

У мові героя, у його рапортах, командах, у лайці солдат, у запобігливій поведінці перед начальством розкривається справжня сутність “триньчика”, як прозвали Сидора Притику. В авторській примітці дається таке пояснення цього слова: “Педант у службі. Триньчачи – се дрібні ремінці при солдацькій муниці” [3, с. 70]. Отже, це щось дрібне, мізерне, безособове, хоч необхідне, як «коліщаткої гвинтик» у військовій машинерії. Російська царська армія, як і радянська, була школою яничарства, русифікації. Ментальність українця робила їй підсвідомий опір, засвоїти російську мову, особливо на фонетичному рівні, навіть вірно піддані “триньчачи” не могли – виходив карикатурний суржик. Мовна і загальна культура навіть військовиків офіцерського складу була жалюгідна. Такий був наслідок політики денационалізації й

русифікації. Письменник з метою висміювання потворності зображеного мілітарного світу рясно пересипає мову персонажів «суржикізмами» – це такі перелицьовані на українську, або просто спотворені слова російської мови й фразеологізми: “зводній”, “ротній”, “по дежурству все стоїть благополучно”, “юнькер”, “хвилозохштуєте”, “мундбор”, “командбор”, “по хвормі”, “миластивні мамзели”, “служба ползительна”, “хадьом!”, “чи то зводне, чи то ротне вчення”, “він в ахвицери вискоче”, “географвики”, “скільки привиянту тебе дають на день», “мінє дуже, очень приятно, что в третьей роті дневальному зделано халабуду”, “разьвов такий прикрасний садик”, “распарядився”, “не берють”, “ривнення нікоторого”, “на обахту” та ін.

Гротескний малюнок заняття із «словесності». Солдати читають російські речення, а їх наставник, все той же «ундер-цер» Притика заставляє їх переказати прочитане. Вони, звичайно, намагаються передати фразу по-українськи, але, не розуміючи як слід російської мови, роблять парадоксальний переклад, в якому все навпаки: «Он был невысокого роста, но строен и имел прекрасные глаза» – «Він не високий, к строю не годився і мав красні глаза», «манерка» – «пика», «изображение» – «воображение».

У тексті твору інкрустовано деякі пісні – українські й російські, яких мусять за наказом «ундер-цера» співати потомлені солдати, вертаючись з муштри. Якщо пісні українські народні, то й мова їх чиста, за винятком двох зрусифікованих рядків-дисонансів, які псують і суржиком, і своїм низькопробним рівнем ту, яку виконують міські дівчата («Сашінька», «Чорні брови та глаза Ріжуть мене без ножа»), то рівень російської солдатської пісні жалюгідний:

*От слава гремит трубой,*

*Мы дралися с галавой,*

*Па гарам твоім Каказ*

*Раздалася слава в нас!*

*Гей, гі, го! тррр...* додають хисту веселі во-  
яки:

*От мундбор, от мундбор,*

*От наш ротнійкомандбор!* [3, с. 72].

Крім безглуздя стилістичних «перлин» («Мы дралися с галавой», тобто боролися проти розуму!), вражає оспівування, глорифікація російсько-імперського завойовництва, підкорення інших народів, у даному випадку кавказьких. Щодо куплету, який величає «ротнього командора», його «мундбор», то можна сказати: який «командор», така й пісня.

Про деморалізацію українських хлопців у російській армії з обуренням писав М. Драгоманов у монографії «Нові пісні про громадські справи» (1882, Женева). Він відзначав антихудожність російських солдатських пісень з їх загарбницькою ідеологією, оспівуванням жорстокості у ставленні до підкорених народів («Будем, будем с турков

кожу драть», «Эх вы поляки, эх вы собаки, Да покоряйтесь нам!» тощо), про вищість ідейну і художню українських пісень, які співали солдати, над російськими, про те, що чим чистіша українська їх мова, тим вищий ідейний рівень. Про псування українських народних пісень в умовах русифікації писав і Б. Грінченко. У цьому руслі йде фольклоризм художніх творів Т. Зіньківського.

В аналізованому тексті твору Т. Зіньківського необхідно відзначити характеротворчу роль окремих епізодів, ситуацій і деталей. Деякі з них мають відносно самостійний характер і наближаються до вставних новел. Такою вставною новелою є розповідь «ротнього» (колишнього) Притиці про необхідність і корисність для вислуги перед начальством дивитися в очі тому ж начальству вірнопідданськи, по-собачому, навіть коли воно тебе лає. «Ротньому» начальник придумував все тяжчі кари, чекаючи, «поки подивлюсь йому соколом у вічі й гукну жваво-весело: слухаю, гаспадин падпалковник» [3, с. 71]. «Ундер-цер» засвоїв цю оповідку як притчу, збагнувши, що начальство «сумує тоді й обурюється вельми, коли не баче твоєї діцціпінюваної душі крізь твої ясні очі» [3, с. 70]. Тому він, муштруючи солдат, дає команду: «Іж начальника очима!».

Твердження наратора у зачині твору про винятковий характер людини, яка щаслива, задоволена й нікому не заздрить (мається на увазі Сидір Притика) у другій, мінорній частині етюда набирає іронії: Притика нещасливий, сумний, розчарований і неймовірно заздрисний. Убийвовкові присвоєно звання, про яке мріяв бравий ундер-цер. Розкривається внутрішній світ головного героя – світ заздрості, недобррозичливості. Цікаво, що Убийвовк не виступає у творі безпосередньо – його поспіль негативний образ накреслює заздрисний Притика. Психологія «триньчика» у військовій частині змальована таким чином всесторонньо: оригінальними художніми засобами, натуральними, так би мовити, барвниками, взятими із живого життя, добре знаному авторові на підставі автопсії.

Найбільшим за об'ємом і найдосконалішим художньо серед прозових творів Т. Зіньківського є «Моншер-козаче», який за жанром ужене належить до малої прози, а до великої, а саме, це – повість. Крім цих рівновеликих персонажів виступають другорядні – заангажований у сюжетне дійство Шумицький і майже незадіяний у нього Убийвовк, перенесений з етюда «Сидір Макарович Притика», де він був персонажем «без мови». Тут Убийвовк уже дійова особа й не такий «чорний» характер, як його змальовує заздрисний Сидір Притика, а характер радше комедійний, як і всі персонажі.

Якщо всі інші белетристичні твори Зіньківського не мають міцного сюжету, то у повісті він добре розвинутий, оригінальний несподіваними ходами, винахідливими засобами заінтригування. Суто белетристичний комедійно-забавний мотив,

який лягає в основу сюжету можна назвати заголовком одного оповідання Михайла Рудницького із його збірки «Дев'ять любовних історій» («Як я писав листи до себе самого»). У підґрунті цього розважального мотиву є ще психологічний мотив, мотив амбівалентності почуттів. За З. Фройдом, людські почуття любові, дружби можуть переходити у свою протилежність – у ненависть і ворожнечу. У повісті Зіньківського показано перехід у ворожнечу почуття дружби. Аналогічний мотив по-своєму, оригінально опрацює пізніший за Т. Зіньківського В. Винниченко у своєму психологічному оповіданні «Щось більше за нас». Звернемо увагу на те, що Т. Зіньківський взагалі опрацює деякі теми, мотиви, сюжети раніше, ніж їх «відкривають» пізніші письменники.

Тло акції повісті «Моншер-козаче» нам уже відоме із твору того ж автора «Сидір Макарович Притика» – це середовище військовослужбовців нижчого рангу, малоосвічених військовиків, які мають аспірації досягнути вищий ранг від того, який посідають, і всіляко декорують не тільки свій одяг, а й «одягу слова», підфарбовуючись у «підпанковий колір», як сказано в повісті. Ця ерзацкультура найяскравіше проявляється у мові персонажів, у їхньому українсько-російському суржикові, подекуди «присмаченому» претензійними полонізмами та франкізмами.

Розповідь адресована читачеві високого інтелектуального рівня і відповідно ідентифікує образ наратора як людини, котра досконало володіє стилем мови інтелігента-інтелектуала. Наратор вільно володіє сукупністю запозичень з чужих мов, яка увійшла в арсенал лексики українського інтелігента, послуговується образами із світової літератури. Зображуючи в іронічній тональності танці, наратор творить багатий синонімічний ряд слів з коренем «танці» та синонімів до «танцювати» з іншими коренями, застосовуючи їх як несподівані епітети тощо у різних комбінаціях: «жінки кохаються в танцюристім житті»; «дуже мало панничів танцюристих», «самі[дівчата. – С.К.] навіть гопцюють без кавалерів», «покинься ачей танцюристе сумління у якогось лінивого каваліра», «усякого танцюру вітають, як найдорожчого, наймилішого гостя», «умів сяк-так прошкутильгати саму кадрили», «скільки годин сумних, безтанцюристих він обернув на жваве [...] гопцювання», «лежав колодою, випроставши руки й ноги цілісінькі два дні, поки зашпори танцюристі одійдуть», «шепотіли панночки з танцюристими паніями».

Йосип Павлович (Ясь) вивчав французьку мову і засвоїв із неї кілька елементарних слів і фраз, якими безнастанно хизувався, з-посеред них настипливо часто вживав «моншер» (*mon cher* – мій дорогий), за що був прозваний «моншер-козаче», причому першу частину прозвиська придумав згаданий Убийвовк. Друга підкреслювала яскраво виражену приналежність Яся до української нації, і треба сказати, що то тільки з чужими мовами мав Ясь

проблеми – російської фонетики не засвоїв усе життя, а французької – через два роки студій підручника. Він говорив “бэлый, бэдный, копэйка, ребьёнок, овьёось і таке інше” [3, с. 122].

Образ Йосипа Павловича (Яся) розкривається і через його характеристику, і в тих смішних епізодах, які становлять ланки сюжету з його більшою напругою аж до пуанту. Вимальовується образ назагал симпатичної людини з її ентузіастичними захопленнями, високолетніми мріями, образ оригінала у середовищі військовиків, які здебільшого тільки пиячать і грають у карти. Інша річ, що мрії цього героя утопічні, аспірації і вчинки смішні, але не треба забувати, що це комедійний характер. Повесть «Моншер-козаче» можна б перетворити на комедію, водевіль тощо – знайдено відповідний драматургічний матеріал, сюжетний нерв, типаж. Яку ж характеристику «від себе» дає своєму другові наратор?

У фізичному портреті героя підкреслено риси звичайності, які контрастують з химерністю, характерністю вдачі героя. Це була ідеалістична натура, без тіні схидства. Захоплення, хобі Яся нікому не завдавали шкоди. Вони свідчили про постійну спроможність цієї людини чимось захоплюватись, зрештою про його потребу гри театрального лицедійства, що потребувало невичерпної фантазії, а разом з тим про його простодушну наївність, довірливість. Ясь навіть вірші любив говорити – здебільшого власного скоропостижного натхнення, наприклад:

*О зорі, зорі свідки наших вчинків,  
Коли, коли я вас побачу* [3, с. 128].

І справа тут не так у графоманському нахилі до писання, як у потребі декламації, перетворенні в артиста. Ясь мріяв стати другим Дарвіном, опублікувати до його вчених праць «Додатки», які сколихнуть світ, викличуть зацікавлення високопоставлених дам. У цьому ключі в нарацію вмонтовані уявні вставні новели – зустріч у Парижі Другого Дарвіна з Першим та його ж рандеву з маркізою «божественної вроди». Опис витриманий у добродушно-іронічному тоні.

«– А, мосьє Дарвіне Другий, – яка я рада вас бачити – все шукала випадку з вами познайомитися, та до вас не дотовпитися. Парле ву франсе?»

Уй, мадам, сіль ву пле, – відказує друг мій, страшенно гугнявлячи за кожним словом, – того, як на його думку, вимагає французька мова...

Прокладаючись після сеї будучої подорожі до Парижу і вертаючись до сучасного стану речей, друг мій щирий брався до Олендорфа і завзято вчив вокабули з його. Олендорф – се була чорна пляма на ясних плесах у житті у мого друга, бо французька мова якось не вчилася йому: над самими правилами вимови французьких слів він сидів два роки” [3, с. 132].

Зав’язка сюжету наступає порівняно пізно, аж у третьому розділі повісті, два перші становлять простору експозицію – попереднє знайомство

з героєм до його включення в сюжетну акцію. Властиво, зав’язка і розв’язка поданіразом. Одного разу наратор спостеріг на столі свого друга поміж Олендорфом (підручник французької мови) та «Происхождением видов» Дарвіна купку любовних листів від місцевого, житомирського жіноцтва. Адресат дозволяє своєму другові (нараторові) їх читати. У першій прочитаній епістолі її авторка, «одна з рожевих квіточок з житомирського садка», крім запевнень у коханні, прислала «пару панчішок з своєї ноги». Другий лист був від Мотрі Луцикової і викликав у наратора бурю ревності, адже до цієї житомирської панянки залицявся і він, наратор. Авторка третього листа допитувалася у Яся, коли то вже його «отютантом зроблять», «Як до лица будуть вамексельбанти:

*Всі вродливі отютанти  
Носять гарні ексельбанти, –  
Втіхонько моя*[3, с. 138–139].

Якщо лист з жіночими панчішками в сюжетній акції нейтральний, то листівд Мотрі Луцикової є зав’язкою конфлікту між друзями на ґрунті ревності, а оспівані у третьому листі ексельбанти виконують багатогранну функцію. Ця художня деталь матиме не лише сюжетотворче, а й характеротворче значення.

Твір Т.Зінківського можна назвати «Ексельбанти», оскільки у дальшій інтризі жадоба ексельбантів – то жадоба військової кар’єри й спроможності хизування цією відзнакою, декорацією на мундирі ад’юнкта перед жіноцтвом. Сюжет розгалужується на дві гілки, з одного боку – це лінія наратора, магістраль розвитку його заздрощів (наратор робить допит бідолашній Мотрі, чи справді читала вона Бокля, якого просила у листі принести їй, доводить дівчину до плачу), з другого боку – лінія «проростання» художньої деталі у житті Яся, адже, виявляється, мрією мрій його й були ексельбанти. І чим яскравішає фальшивий блиск «кар’єри» Яся, тим збільшується заздрість його друга (наратора). Як і в комедіях та водевілях, є тут прийом підслухування й підглядання. Наратор підслухав і підглянув, як Ясь вів любовний діалог з графінею, грав цей драматичний етюд, а точніше, сценку, сам, імпровізуючи високим стилем свої мовні партії й уявної графині, моделюючи голос. Він був у мундирі з ексельбантами. У мундирі вимріяного «отютанта» та з кавалерійськими шпорами при чоботях (хоч служив у піхоті). Ясь іде зі своїм другом на провінційний бал – на попівський храм на селі, де виказує чудеса хоробрості. Неперевершено оригінальна сміховинна така деталь: Ясь бере на бал три зміни білизни, оскільки танцює до сьомого поту, і в антрактах викручує спітнілу білизну й одягає свіжу. Виявляє ще один талант – мистецтво бавити попівен імпровізованими дотепними оповідками, відіграючи їх у ролях. Блискучим успіхом цей бравий офіцер затьмарює наратора й збуджує у нього ще сильніше почуття заздрощів. Друг-наратор переходить до активної

помсти: вигадує свою зустріч з бабусею, посередницею між панною Како, першою житомирською красунею і багачкою, яка нібито зацікавилась особою Яся, сфабрикує гротескно-пишномовні характеристики свого друга, складає в такому дусі текст його візитівки, листи красуні, доводить ілюзію одержання звання «отютанта» до найвищої точки напруги, до пуанту, і в цей момент ошелешує його своєю підлістю: ранг «отютанта» він випросив у начальника батальйону для самого себе. Мабуть, ніхто в українській літературі так тонко не зобразив психології задрощів, як Т. Зіньківський. Наратор з одного боку усвідомлює глибину своєї підлості, своєї зради того прекрасного почуття, про яке Леся Українка у листі до А. Кримського сказала: «Найбільший скарб на світі – це людська приязнь», а з іншого боку якась непереможна підсвідома сила штовхає його на цей моральний злочин. Після скоєння злочину наратор виявляє каяття, але читач не схильний вірити у його крокодилячі сльози. Весела комедія набула рис трагікомедії. Крах ілюзій для Яся – цей глибокий психологічний стрес – наратор описує вже без іронії і злорадства. Психологічний стан Яся змальовано реалістично, без перебільшення, по-мистецьки лаконічно й витончено. Це так званий екстервентний психологізм – зображення внутрішнього стану людини через деталі зовнішнього його вияву – через рухи, жести, вираз очей, через закам'янілість, що є свідченням приголомшення людини раптовою, несподіваною трагічною звісткою, котра перекреслює всі плани, надії, мрії.

В епілозі цієї friend-story наратор одержує розпачливого листа від свого зрадженого друга, де той, зневірений у братерстві й дружбі, посилається на Каїна, який «перший друг і брат на світі з задрощів» (се слово було більше за інші і підчеркнено) убив свого брата Авеля» [3, с. 170]. Несподіваний поворот (у німецькій термінології Wendepunkt), зображеної історії дружби розкрив перед нами неочікувану сутність характеру Яся: це була не така плітка, наївна натура, як його вдачу зображував наратор. Але несподіваний поворот найбільшою мірою стосується наратора: такої підлості, зради й такої фальші у дружбі ми від цього інтелектуала не чекали.

У повісті є ще один образ комедійного характеру – образ веселого «отютанта» Шумицького. Він

весь час вживає без жодної логіки стосовно ситуації польську фразу: «Чего ти кшичиш, пшеклента душе!» («Чого ти кричиш, проклята душе!») або повторює по двадцять разів на день пісеньку про Яся.

*Жеби Ясьо бил Москалем –*

*За ніц не позволяям!*

(Щоби Ясь був москалем, нізащо не дозволяю).

Наратор характеризує Шумицького іронічно: «Він тверезим був в незвичайних хиба випадках свого життя» [3, с. 129]. Шумицький – один з диваків, який теж «лицедійствує», одержавши зарплату, «отютант» їде у відрядження. А тим часом лягав на підлозі й уявляв, що їде у це відрядження поштовим кінним транспортом. Пробуджуючись, запитував денщика, яка це станція, адже на кожній станції годилося випити.

Підсумовуючи наш аналіз, відзначимо, що повість «Моншер-козаче» – визначне художнє досягнення Т. Зіньківського. Це твір скомплікованого жанру, з гумористично-комедійними ситуаціями і характерами, зефективними прийомами новелістичної поетики («сокіл», «вендепункт») зі складною системою засобів нарації та стильовими модифікаціями. Белетрист досягнув «свого росту і сили», і хоч життя його обірвалося на найвищій ноті, він встиг дати низку новаторських творів, якими збагатив українську прозу. Прикметно, що І. Франко зарахував Т. Зіньківського до когорти молодих талановитих українських письменників того часу [5, с. 86].

Т. Зіньківський максимально уважний до соціально-моральних запитів епохи, до суспільно-естетичних пошуків сучасності. Його творча практика 80-х рр. сприяла виявленню великих можливостей малого жанру в порушенні загальнолюдських проблем: про духовне й соціальне в людині, про місце її і призначення, про межі пізнання дійсності і самої себе та своєї свободи. Нові шляхи і межі відкрив він у художньому дослідженні того невловимого, але безперечно існуючого в житті людини зв'язку особистого і незначного, випадкового й швидкоплинного із загальним і важливим, закономірним, вічним, часто досить віддаленим. Все це помітно розширювало часовий, історичний і соціально-просторовий вміст жанру оповідання.

### Література

1. Кіраль С.С. Михайло Возняк як першопублікатор листів Бориса Грінченка й Трохима Зіньківського [републ. ст. М. Возняка «Матеріали до історії українського письменства XIX в. : З листування Бориса Грінченка й Трохима Зіньківського з Олександром Кониським»] / С.С. Кіраль // Борис Грінченко – відомий і невідомий : Мат-ли щорічних Грінчен. читань, 5 груд. 2012. – К. : [Київ. ун-т ім. Б. Грінченка], 2013. – С. 32–58.
2. Неїжмак [псевд. М. Комарова] Вісті з Одеси // Правда.–1891.– Т. III.–Вип. IX (вересень). – С. 167.
3. Писання Трохима Зіньківського. Зредактував та життєпис написав Василь Чайченко. Кн. перша (с портретом автором). Друк. під доглядом К. Паньківського. – Л., 1893. – 247 с.; Кн. друга. – 1896. – 324 с.

4. Франко І. Михайло Євграфович Салтиков-[Щедрін] // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К.: Наук. думка, 1980, – Т.26.– С.127–130.
5. Франко І. Українсько-руська (малоруська) література // Франко І. Зібрання творів У 50 т.– К.: Наук. думка, 1984. – Т.41. – С. 74–100.

*Сидор Кираль*

**ПРОБЛЕМА ДЕНАЦИОНАЛИЗАЦИИ И РУСИФИКАЦИИ УКРАИНЦЕВ В ТВОРЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ ТРОФИМА ЗИНЬКОВСКОГО**

**Аннотация.** В статье проанализировано творчество незаурядного украинского писателя, офицера по службе Трофима Зиньковского (1861-1891) в аспекте раскрытия им темы из жизни военных, в том числе психологического среза ментальности офицерства, показа российской армии, служба в которой была благоприятной средой денационализации и русификации украинцев.

**Ключевые слова:** нация, психологизм, проза, сатира, повесть, рассказ, речь художественного произведения, проблема духовности, диалогия.

*Sydir Kiral*

**PROBLEM OF DENATIONALIZATION AND RUSSIFICATION OF UKRAINIANS IN TROKHYM ZINKIVSKYI'S LITERARY HERITAGE**

**Summary.** The paper deals with the analysis of literary achievements of an outstanding Ukrainian writer, officer by occupation, Trokhym Zinkivskyi (1861–1891). He describes the themes from the soldiers' life, including officers' psychological mentality, showing the Russian army, service in which there was the favorable environment of denationalization and russification Ukrainians.

**Key words:** a nation, psychologism, prose, satire, a narrative, stories, a language of a work of fiction, a problem of spirituality, a dilogy.

*Стаття надійшла до редакції 14.09.2016 р.*

© *Кираль Сидір Степанович* – доктор філологічних наук, професор кафедри української та класичних мов Національного університету біоресурсів і природокористування України.

Діана КОВАЛЕНКО

## ПРОЦЕСИ ЖАНРОВОЇ ДИФУЗІЇ ТА ДИФЕРЕНЦІАЦІЇ В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ РОМАНІ (на матеріалі романів Ірен Роздобудько)

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.

Випуск 2 (36) 2016

УДК 82-312.1.161.2\*06

Коваленко Д. Процеси жанрової дифузії та диференціації в сучасному українському романі (на матеріалі романів Ірен Роздобудько); 13 стор.; бібліографічних джерел – 16; мова – українська.

**Анотація.** У статті здійснено аналіз роману як панівного жанру сучасної літератури, який володіє найбільшою системою змінних ознак, а відтак є дуже гнучким і має найбільший асимілятивний потенціал; встановлено, що процеси жанрової дифузії та диференціації є невід'ємними складовими розвитку художнього тексту та свідчать не лише про так звану рухомість та живучість жанру, але й про здатність художніх текстів реагувати на суспільні зміни, що в цілому неминуче впливають на характер затребуваних романів.

У ході аналізу текстів І. Роздобудько було встановлено, що всі вони більшою або меншою мірою позначені дифузійними процесами; умовно їх можна розділити на дві категорії: емоційні та інтелектуальні. Відповідно, в «емоційних» творах домінантною ознакою, або «арреал» є настрій, в «інтелектуальних» – можливість розв'язки загадки, що міститься в сюжеті твору.

**Ключові слова:** роман, жанрова дифузія, трансформація жанрів, популярна література.

Процеси жанрової дифузії та диференціації є невід'ємними складовими розвитку сучасної української літератури. Вони свідчать не лише про так звану рухомість та живучість жанру, але й про здатність художніх текстів реагувати на суспільні зміни, що в цілому неминуче впливають на характер затребуваних романів. На сьогодні здійснено низку ґрунтовних досліджень, присвячених даному питанню – це праці з теорії роману Б. Гріфцова, Х. Ортеги-і-Гассета, М. Бахтіна; студії Д. Чендлера, А. Фаулера, Т. Бовсунівської, С. Філоненко, В. Будного, М. Льницького, присвячені питанню жанрових модифікацій у літературі. Метою даної розвідки є проаналізувати роман як панівний жанр сучасної літератури та на матеріалі романів сучасної української письменниці І. Роздобудько прослідкувати вплив процесів жанрової дифузії на художній текст.

Кожна нова робота в жанрі має потенціал змінити цей жанр, або, можливо, навіть викликати появу нового піджанру. Такі міркування в будь-якому випадку схиляють до того, щоб підкреслити значення авторських експериментів, які змінюють конвенції жанру. При цьому, важливо мати на увазі не тільки суспільну природу виробництва тексту, але й зважати на роль економічного та технічного обслуговування, а також на зміни уподобань читачів [15, с.5] Т. Бовсунівська зазначає, що жанр – це когнітивна лабораторія. Плинних ознак жанру існує набагато більше, ніж стійких, крім того, вони постійно збільшуються чисельно. З когнітивної точки зору, чим більше стійких ознак у жанрі, тим ближче він до власної смерті. Асимілюючі жанри завжди мають таке переважання стійких ознак над плинними [1, с.514].

А. Фаулер пропонує розглядати жанр не як систему усталених ознак, а як систему постійних трансформацій. Перш за все, зауважує дослідник,

ми повинні визнати, що повний спектр жанрів аж ніяк не в рівній мірі доступний в певний період часу. Кожен вік, здається, має відносно невеликий репертуар жанрів, на який читачі й критики можуть реагувати з ентузіазмом. А репертуар, доступний для самих письменників, можливо, ще менший: тимчасовий канон зафіксовано для всіх, крім найбільш сильних або найзагадковіших письменників. Крім того, кожен вік робить нові викреслення з потенційного репертуару. У слабкому сенсі всі жанри, можливо, існували в усі часи, туманно втілені в дивних і химерних винятках. Але репертуар активних жанрів завжди був невеликим [16, с.110].

Жанр роману ще у класичній літературі належав до тих, які щонайбільше піддавалися диференційним та дифузним процесам. Б.А. Гріфцов зазначає, що романом називали і називають дуже мало схожі між собою явища. Зокрема, наголошує дослідник, французькі письменники зовсім не знають різниці між повістю і романом. По суті, терміном «роман» покривають всю ту область, яку називають «белетристикою». В Англії, хоча й користувались іноді словом «Romance», але частіше те, що мало іменуватись романом, називають словом Novel, що означає новочасний, або сучасний роман. Також в Іспанії називають роман новелою. Чіткіша термінологія у німецьких дослідників, але тут зустрічаємо приклади іншої крайності. Один із них (Karl Neutzel) пропонував скоріше дотепну, ніж ґрунтовну класифікацію, відносячи, за національними особливостями, одні твори до «роману», другі – до «герману», треті – до «русану», вважаючи ознакою других рівновагу між змістом і формою, перших – перевагу форми, третіх – перевагу змісту. Але така специфікація є «невдалою» і «наївною» [3]. У «Теорії роману» Б. А. Гріфцов стверджує, що першим теоретиком роману був архієпи-

скоп Юе, який в листі-трактаті 1670 р. з приводу творів мадам де-Лафайет визначив роман, як «видумки про пригоди, прозою написані для розваги і повчання читача» і додав до цього: «Кохання повинно бути головним сюжетом роману» [3]. Звісно, що ці визначення вичерпно не описують поняття романного жанру, проте зовсім ігнорувати їх було б неправильно, тим більше, що сучасний популярний роман часто актуалізує ці дещо забуті смисли.

Покажемо є той факт, що синонімом слова «роман» в англійській мові є «fiction», тобто видумка, фікція. Але ще більш показовою буде історія англійського Romance, яке означає і роман, і романс, а у вигляді дієслова перекладається як перебільшувати. Тому, називаючи роман видумкою, Юе все ж мав для цього підстави. Як би не старались історики літератури показати, що все реалістичнішим і реалістичнішим стає роман, звичайний читач передусім має на увазі «видумку», щось особливе, цікаве, обґрунтоване завданням знайти вихід із важких обставин. Але чи повинні ці обставини бути правдоподібними? Найдоречніше запитувати про межі правдоподібності [3].

Та поряд з питанням про межі правдоподібності стоїть питання про те, чи існують межі роману (а надто в постмодерну добу) загалом. Т. Бовсунівська зазначає, що для того, щоб жанр існував, треба, щоб він утримував функцію когнітивної лабораторії. У свою чергу, це вимагає від жанру вічно загостреної актуальності та гнучкості форм, ладних перебудовуватись у відповідності до опробування нових ідеологій тексту. При цьому єдиною усталеною ознакою «живого» жанру є агонізм. Романний агонізм – це змагання, хто дійде краю у певній межі (у нігілізмі, метафізиці, філософії, аналітичному мисленні, онірокритуці тощо) – ось що таке сучасне романне мислення. Роман став межовим як філософема буття, в ньому виникли не проблеми форми, а проблеми вмісту суцього, яке постало як безмежне [1, с.515].

Цікава думка з цього приводу в Хосе Ортеги-і-Гассета, який вважає, що роман шукає особливу чарівність не поза повсякденністю (життя – це повсякденність), а в звичайній миті. Потрібно якомога більше звужувати обрії читача. Адже кожен обрій, широкий чи вузький, світлий чи темний, різно- чи одноманітний, може бути цікавим. Треба лише перейнятися ним. Сила життя така щедра, що навіть у безживній пустелі знаходить підставу для порушення й збурення. Тактика автора має полягати у виокремленні читача з його реального обрію і облаштуванні його у вузькому, герметичному й уявному світі роману. Він має оселити читача в меншому світі, викликати в нього зацікавлення тим людом, який постає зі сторінок роману, але попри всю свою привабливість, не може взаємодіяти з істотами з плоті й крові, що оточують читача і повсякчас домагаються уваги до себе (адже хіба може обрій або світ роману бути шир-

шим і багатшим, ніж найскромніший з дійсно існуючих?) [7].

Ці всі визначення й зауваги справедливі щодо романів Ірен Роздобудько, адже вони популярні і характеризуються високою читабельністю. Читач знаходить у них пригоди й кохання, напружені інтриги й звужений обрій уявного світу. Що стосується меж правдоподібності творів І. Роздобудько, то реальності її героїв обов'язково мають легкий фантазійний відтінок. «У її текстах обов'язково настає момент, коли розправляються крила фантазії й розпочинається політ. І цей політ завжди приводить до моделювання уявленої реальності, яка або проростає в свідомості дійових осіб, або ж її зображено як зовнішню художню ймовірність» [4].

Роман, на думку М. Бахтіна, не має такого канону, як інші жанри: історично дійсні тільки окремі замальовки роману, але не жанровий канон як такий. «Романне» начало – це діалогічне начало, перенесене на площину літератури. Роман пародіює інші жанри, розкриває умовність їхньої форми та мови, витісняє одні жанри, інші – вводить у власну конструкцію, переосмислює або переакцентує їх. Це – панівний жанр, який на правах володаря включає всі інші жанри у свою орбіту саме тому, що ця орбіта співпадає з основним напрямком розвитку всієї літератури. Це стосується також питання про побутування роману в сучасній популярній літературі.

До жанрового репертуару останньої, що склався приблизно до середини ХХ ст., зазвичай, зараховують такі різновиди роману, як детектив, шпигунський роман, бойовик (при бажанні ці три типи можна об'єднати під рубрикою кримінальний роман), фентезі (за вихідну модель мамо трилогію англійського письменника Дж. Р. Толкієна «Володар кілець»), трилери (романи жаків, типологічно висхідні до «готичних» романів А. Радкліф), любовний, дамський, сентиментальний, або рожевий роман (romance), костюмно-історичний роман з домішкою мелодрами або навіть порнографічного роману (що нині вважається «вмираючим» різновидом масової літератури, витісненим відповідного роду кіно- та відеопродукцією) [5; с. 33]. У всіх названих жанрово-тематичних групах (список, зрозуміло, можна було б продовжити) домінує принцип повтору, стереотипу, серійного штампу, оскільки «авторська установка обов'язково визначається принципом відповідності очікуваному аудиторією, а не спробами самостійного і незалежного осягнення світу» [5; с. 33].

У ХХ столітті особливо помітною стала орієнтація елітарної літератури на художній пошук (а відтак і її відособлення від масової). Масова література, в свою чергу, потребувала чітких жанрових приписів, які б гарантували передбачуваність тексту. Існуючі жанри не могли цілком задовольнити цю потребу, тому досить швидко на літературну арену вийшла нова система жанрів, в основу якої ліг досить пластичний жанр роману.

У статті «Масова контркультура» А. Кокотюха зараховує до жанрів масової літератури такі: пригодницькі (найбільш типові – авантюрний роман, вестерн); детективні (власне класичний детектив-загадка, детектив «відкритий», шпигунський, історичний, культурологічний, політичний, «крутий»); кримінальні (на відміну від детективних, тут загадки не розв'язують, швидше це «романи звичай», «романи атмосфери», дуже часто цей жанр обирають автори «чорного роману» (більше відомого як «нуар», що в перекладі з французької означає «чорний»), сюди так само можна включити бойовик); трилери (окремий різновид, коли події не просто переповідаються, а відбувається нагнітання атмосфери, трилери можуть бути детективними, кримінальними, фантастичними, містичними); фантастика (як наукова – про космос, інопланетян, клонування та штучний інтелект, так і не наукова – про паралельні світи, паралельну реальність); фентезі (може розглядатися як підрозділ фантастики, але частіше їх виокремлюють як самостійний жанр із усіма відповідними канонічними законами); жахи (в українській мові немає автентичного відповідника поняття «ужастік», є лише кальковане «жахайстик», але як не назв'ять, це ті ж самі казки про чудовиськ, упирів, відьом, болотяників, домовиків, словом, про різну нечисть – але казки для дорослих, сюди ж належать готичні та містичні історії); жіночі романи (зазвичай, сентиментальні мелодрами про щасливе або нещасливе кохання, загублених та віднайдених дітей, але загалом елементами мелодрами можна підсилити будь-який із зазначених вище жанрів, тому існують «жіночі» детективи, кримінальні мелодрами, містично-любовні сентиментальні історії – дуже, до речі, український жанр) [6].

У репертуарі І. Роздобудько є понад 20 романів різних жанрів: починаючи від детективів і закінчуючи психологічною прозою. За її ж словами, почалося все з детективів, бо треба було якось привернути до себе увагу: «Першою моєю метою щодо детективів було те, щоби вони були настільки цікавими, аби їх читали, незважаючи на те, якою мовою вони написані. Зізнаюсь, що так воно і відбулося. Друга мета – написати захопливо, зберігаючи закони жанру. Тоді (2000 рік) у нас, вважаю, було дуже мало такої гостросюжетної літератури. Але тепер її занадто багато, а я, нарешті, в інших своїх романах говорю те, про що мені насправді хочеться» [8].

Оригінальна типологія популярних жанрів запропонована в «Довіднику для читачів жанрової літератури» Джойс Дж. Серікс (2009), яка створила й багато років очолювала консультативну службу в публічній бібліотеці Downes Grove (селища в Іллінойсі, США). Критерієм для розрізнення жанрів є їхній «арреал», що можна перекласти як «зверненість/ адресованість/ заклик/ притягальність». «Арреал» визначається на основі шести критеріїв: темпу розповіді (1), персонажів

(2), сюжетної лінії (3), фону та атмосфери (4), тону й настрою (5), мови і стилю (6) [Цит. за 14: 658, 7]. Джойс Серікс умовно розподілила всі популярні жанри на чотири групи, залежно від їх «арреал» – адресованості: «адреналінові» жанри: пригодницький, романтичний саспенс, романтичний саспенс, трилер; жіноча історія; «інтелектуальні» жанри: художня проза, детективи, психологічний саспенс, наукова фантастика; «ландшафтні» жанри: фентезі, історична проза, вестерн [Цит. за 14: 665, 3 – 4].

Саме із цих критеріїв адресованості художнього твору виходитимемо в типології романів Ірен Роздобудько. Ця типологія передбачає також врахування важливого чинника, що характеризує не лише сучасний український літературний процес, але й інші сфери суспільного життя, зокрема телебачення, музику, кіно – жанрової дифузії. В. Ученова зазначає, що дифузія жанрів сприяє їх взаємозбагаченню, вона є об'єктивним результатом складних взаємин людини з навколишнім світом, оскільки відображає зміни у свідомості творця. Говорячи про дифузію, ми говоримо про таку рису усіх елементів жанрової системи як рухомість. Трансформації виникають тоді, коли один чи декілька елементів жанрової моделі виявляються менш стійкими в результаті об'єднання жанрових моделей, унаслідок заперечення жанротворчих домінант заявленої моделі, порушення відповідності елементів жанрового інваріанта, цілеспрямованого обігрування тих чи інших домінантних рис вихідної жанрової моделі, її редукції. Такі типи трансформацій можна назвати синтетичними, згорнутими, імітаційними, змішаними, пародійними. В результаті названих змін жанрової моделі виникають нові жанри, жанрові модифікації [12].

Змішування, взаємопроникнення жанрів – процес неминучий і навіть обов'язковий. Причини жанрової подвійності або невідповідності, на думку М. Ільницького та В. Будного, різні. Часом письменник дає фальшивий сигнал з іронічним підтекстом, спрямований на активізацію сприйняття. Але часто відбувається так, що в результаті маємо нові жанри, котрі здатні долучити до читання значно більшу кількість людей, яка раніше цікавилась лише одним із кількох жанрів, що утворили новий, і в той же час відбувається значне розширення тематики та сюжетів. «Дітям» жанрової дифузії є, скажімо, детективний бойовик (детектив + бойовик), паранормальний романс (любовний роман + фентезі), роман-есе (роман + есе), казка-памфлет (казка + памфлет) та ін.

Традиційно літературні й особливо кінокритики вважають жанрові тексти (мається на увазі ті, що будуються за шаблоном) низькопробними, такими, що поступаються текстам, створеним поза рамками жанру. Фактично теоретики кіно часто відносять популярні фільми до жанрових, таким чином відмежовуючи їх від тих, що створені без використання шаблону. Елітарні критики



прив'язані до романтичної ідеології фундаментального значення авторської «оригінальності» й «бачення», підкреслюють важливість індивідуального стилю й мистецького «саморозвитку». Відповідно до цієї традиції митець бачиться як той, хто підживляє загальноприйняті форми [15, с.9].

Т. Бовсунівська зазначає, що дифузія не є ані смертю, ані перетворенням жанру. Дифузний нахил є всезагальною властивістю жанру. Чистота жанру лишилась всього лише вимогою класицистичної теорії мистецтва. Реальна література ніколи не знала чистоти жанру. Найпримітивніша дифузія сприяє появі різних форм жанрових модифікацій [1, с.510].

І. Роздобудько не обмежує себе одним жанром, працюючи то з детективним, то з психологічно-драматичним або сентиментальним текстом. В основі її романів – сюжети, які не вирізняються оригінальністю чи дивовижністю (проте не позбавлені динаміки й вишуканості). Все просто, легко, зрозуміло, життєво, але, в той же час складно і навіть заплутано.

Роман «Перейти темряву» об'єднав у собі риси трилеру та мелодрами. Слово «трилер» у перекладі з англійської мови (thrill) означає викликати гострі емоційні відчуття; загалом же трилер визначається як тип творів літератури, кіно, відеоігор, які створюють відчуття напруженого переживання, хвилювання. На думку американського письменника Джеймса Паттерсона, якщо трилер не в змозі лоскотати нерви, значить, він не справляється зі своєю роботою. Цей жанр не має чітких меж. Часто до трилерів відносять детективно-пригодницькі твори, акцент в яких зміщений на підготовку до якогось складного злочину. Отже, сам по собі даний жанр є дифузійним. Від трилеру у роман «Перейти темряву» потрапили напруженість описуваних подій, небезпека, яка постійно чатує на героїв, а саме, на молодих дівчат, що за красиве і примарне щастя розплачуються власним життям. У романі є загадка, що дозволяє віднести його до інтелектуальних жанрів (читач не відразу розуміє, хто є «ловцем» красивих жінок, про це можна лише здогадуватись). У словнику літературознавчих термінів до рис мелодрами зараховують: відверта морально-дидактична тенденція, гостра інтрига, гіперболізоване зображення пристрастей («сльозливість») [13, с. 435]. І. Роздобудько зображує в романі чоловіка-мрію. Він оповитий загадковістю і таємничістю, він манить, притягує: красивий, розумний, багатий – ідеал мало не кожної дівчини. І такий чоловік, звісно, створює найпрекрасніші історії кохання для наївних і сповнених чекання. Стосунки Міки та його обраниць зображені дійсно гіперболізовано: дівчата відразу втрачають розум, поринають з головою в пристрасті, за короткий час до безтями у нього закохуються, ладні їхати з ним хоч на край світу і вірять у неймовірну казку-кохання, яку пропонує цей «ловець». Та наявні мелодраматичні

елементи не є визначальними у розвитку теми та передачі ідеї твору. Якщо їх вилучити, то твір не втратить свого сенсу.

Книжка «Дванадцять, або виховання жінки в умовах, непридатних до життя» визначається І. Роздобудько як роман-алюзія. У словнику літературознавчих термінів алюзія (лат. Allusio – жарт, натяк) – художньо-стилістичний прийом, натяк, відсилання до певного літературного твору, сюжету чи образу, а також історичної події з розрахунку на ерудицію читача, покликаною розгадати закодований зміст [13, с.29]. І. Роздобудько вдається до «само-алюзії» в цілому, присутні біблійні алюзії, зустрічаємо посилення на тоді ще майбутній роман авторки «Амулет Паскаля». Тому визначення жанру цілком виправдане. Загалом відносимо роман до емоційних жанрів, адже письменниця створює настрій засобами психологізації, імпресіоністичних замальовок, екзистенції, та, що цілком притаманно І. Роздобудько, філософствуваннями, роздумами над сенсом життя. У романі присутні мелодраматичні елементи, але, зауважує письменниця: «Життя – взагалі мило. Спочатку запашне, «Полуничне», а потім – жалюгідний обмилок сподівань, утрачених можливостей, надій, сил, розуму, здорового глузду, пам'яті. Потім залишається тільки піна, мильні бульбашки» [10, с. 268].

«Ескорт у смерть» – жанровий гібрид, що знаходиться на периферії «емоційності» та «інтелектуальності». З одного боку – це детективна історія. На перший погляд все логічно: маємо серію загадкових убивств світловолосих красенів – працівників агентства з надання ескорт послуг; є слідчий і його помічник; присутній мотив осяяння – розкриття злочину. Але маємо неприпустиму, на думку С. Ван Дайна, який уклав правила написання детективу, рису – любовну лінію, адже йдеться про те, щоби віддати злочинця в руки правосуддя, а не про те, щоби поєднати ланцюгами Гіменея тужливих закоханих. В І. Роздобудько любовна лінія навіть не одна: нещасливе кохання Світлани перетворилось на криваву помсту; Дану Борисівну – успішну бізнес-леді (але знову ж таки: самотню і нещасливу) рятує від мертвіння живою любов'ю Ореста. Щаслива кінцівка, в якій маємо розкриття злочину і поєднання «тужливих закоханих».

Роман «Гудзик», жанр якого визначається як психологічна драма, створює загальний драматичний, навіть мелодраматичний настрій: безнадійна закоханість Дениса (гіперболізована, бо ця юнацька закоханість стає перешкодою на шляху до справжнього кохання), порожнеча в душі Лізи, наївна і відчайдушна любов Ліки і сила її болю. Це типовий романс. У центрі зображення – історія кохання. Все інше – поверхове і нецікаве. Є лише нещасні долі персонажів, їхні історії кохання, болю та розчарувань, в які читач занурюється з головою. Доказом того, що «Гудзик» є романсом може бути проведення уявного експерименту (Лі Майклс):

треба «вийняти» історію кохання із сюжету. Якщо решта подій не матимуть смислу і не складатимуться в послідовну історію, то це романс. Якщо «виймемо» історію кохання з даного твору, то, по суті, від твору нічого не лишиться. Додає драматичності й те, що І. Роздобудько все, що стається з персонажами, намагається розглянути у психологічному руслі, заглибитись у душевні переживання своїх героїв, робить спробу зрозуміти причини їх фатальних помилок.

«Пастка для жар-птиці» – роман, який можна визначити як жіночий детектив, що свого роду є теж жанровим гібридом, бо поєднує риси детективу та жіночої історії. Це не «чистого виду» детектив. І. Роздобудько максимально старається «закрутити» історію, зробити розв'язку непередбачуваною. Убивства працівників фірми, як виявляється в кінці роману, скоюються трьома людьми. Така собі гра – полювання за скарбом, позначеним кров'ю. І, врешті, виходить замкнене коло, в якому сильніші позбуваються слабших. Детективна лінія роману, проте, не самотня. Маємо і любовну лінію. Головна героїня – успішна в роботі, але в особистому житті – нереалізована (у її житті є чоловік, проте ці стосунки вичерпані й негармонійні). А життя жінки не може бути повноцінним без кохання. Тому І. Роздобудько вводить у роман образ чоловіка, який не лише рятує головну героїню від смерті, але й наповнює її життя новим сенсом, даруючи їй можливість кохати і бути коха-

ною. Загалом тема жіноцтва осмислюється письменницею переважно крізь призму кохання й стосунків між статями, але ці поняття не зводяться до рівня несподіваного спалаху інстинкту, що має вплив на духовну природу людини. Хоча не можна не відзначити той факт, що стосунки між чоловіком і жінкою в романах І. Роздобудько найчастіше виникають спонтанно. Але це миттєве зближення авторка трактує не як нестримний сексуальний потяг, а як довгоочікуваний потяг духовний, на рівні підсвідомого.

Отже, романи Ірен Роздобудько, які увійшли в поле нашого дослідження, можна поділити на дві групи: емоційні та інтелектуальні. Відповідно, в «емоційних» творах домінують ознакою, або «арреал» є настрої, в «інтелектуальних» – можливість розв'язки загадки, що міститься в сюжеті твору. Чимало творів позначені процесами жанрової дифузії – це стосується, передовсім, інтелектуальних романів письменниці. З іншого боку, домінують ознакою інтелектуальних жанрів – загадка – все ж, є невід'ємною частиною настроїв, які створює письменниця в жанрах емоційних. Проблема процесів жанрової дифузії та диференціації в сучасному українському романі даною статтею не вичерпана. Цей аспект можна розглядати на прикладі творів інших письменників, розробляючи проблему впливу процесів жанрових модифікацій на художній текст.

### Література

1. Бовсунівська Т. Теорія літературних жанрів Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману : Підручник / Т.В. Бовсунівська. – К.: Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет", 2009. – 519 с.
2. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство: В 2 ч. Лекційний курс: Навчальний посібник / Василь Будний, Микола Ільницький. – Львів: Видавничий центр ЛНУ імені І. Франка, 2007. – 280с.
3. Грифцов Б. А. Теория романа / Б.Грифцов. – Москва: ГАХН, 1927. – 151 с.
4. Голобородько Я. Літературна емісія Ірен Роздобудько [Електронний ресурс] / Я. Голобородько // Київська Русь. Грунт. – 2007. – № 20. – С.173–180. –Режим доступу:<http://1576.ua/books/5459>
5. Зверев А. Що таке «масова література»? // Лики масової літератури США /А.Зверев. – М., 1991. – С. 33-34.
6. Кокотюха А. Не для еліти: Масова контркультура [Електронний ресурс]/ Андрій Кокотюха. – Режим доступу: <http://www.webstandart.net/magaz.php?aid=7299>.
7. Ортега-и-Гассет Х. Мысли о романе [Електронний ресурс] /Хосе Ортега-и-Гассет. – Режим доступу: <http://lib.ru/FILOSOF/ORTEGA/ortega13.txt>.
8. Поветкін Є., Потеляхіна М. Інтерв'ю з письменницею Ірен Роздобудько [Електронний ресурс] / Євген Поветкін, Марина Потеляхіна. – Режим доступу: [http://kut.org.ua/books\\_a0068.php](http://kut.org.ua/books_a0068.php).
9. Роздобудько І. Гудзик: [Психологічна драма] / Ірен Роздобудько. – Харків: Фоліо, 2008. – 222 с. – (Колібри).
10. Роздобудько І. Дванадцять, або виховання жінки в умовах, не придатних до життя / Ірен Роздобудько. – Харків: Фоліо, 2009. – 287 с. – (Література).
11. Роздобудько І. Ескорт у смерть: [Роман] / Ірен Роздобудько. – Харків: Фоліо, 2007. – 159 с.
12. Ученова В. Современные тенденции развития журналистских жанров / В. Ученова // Вестник московского университета. Серия 10. Журналистика. –1976. – №4. – С. 131–139.
13. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р.Гром'яка, Ю.Коваліва, В.Теремка. – К.: ВЦ «Академія», 2006. – 752 с.

14. Філоненко С. О. Масова література в Україні: дискурс / гендер / жанр: монографія / Софія Філоненко. – Донецьк: ЛАНДОН –XXI, 2011. – 432 с.
15. Chandler D. Eine Einführung in die Genre Theorie «;Deutsche Fassung: Alexander »molosovsky« Müller, Juli 2009. – Режим доступу: [http://antville.org/static/sites/molochronik/files/chandler\\_genre.pdf](http://antville.org/static/sites/molochronik/files/chandler_genre.pdf)
16. Fowler A. Genre and the Literary Canon [Електронний ресурс] / New Literary History, Vol. 11, No. 1, Anniversary Issue: II (Autumn, 1979), pp. 97-119. Published by: The Johns Hopkins University Press. Stable. – Режим доступу: <http://www.jstor.org/stable/468873>

*Диана Коваленко*

**ПРОЦЕССЫ ЖАНРОВОЙ ДИФФУЗИИ И ДИФФЕРЕНЦИАЦИИ В СОВРЕМЕННОМ  
УКРАИНСКОМ РОМАНЕ (на материале романов Ирэн Роздобудько)**

**Аннотация.** В статье проведен анализ романа как господствующего жанра современной литературы, который владеет крупнейшей системой сменных признаков, поэтому является очень гибким и имеет самый большой ассимилятивный потенциал; установлено, что процессы жанровой диффузии и дифференциации являются неотъемлемыми составляющими развития художественного текста и свидетельствуют не только о так называемой подвижности и живучести жанра, но и о способности художественных текстов реагировать на изменения в обществе, что в целом неизбежно влияет на характер востребованных романов.

В ходе анализа текстов И. Роздобудько было установлено, что все они в большей или меньшей степени обозначены диффузионными процессами; условно их можно разделить на две категории: эмоциональные и интеллектуальные. Соответственно, в «эмоциональных» произведениях доминантным признаком, или «appeal» есть настроение, в «интеллектуальных» – возможность решения загадки, которую содержит сюжет произведения.

**Ключевые слова:** роман, жанровая диффузия, трансформация жанров, популярная литература

*Diana Kovalenko*

**PROCESSES OF GENRE DIFFUSION AND DIFFERENTIATION IN UKRAINIAN MODERN NOVEL  
(based on novels of Irene Rozdobudko)**

**Summary.** The article analyzes the novel as the dominant genre of contemporary literature, which has the largest system of variable characteristics, and therefore is very flexible and has the largest assimilative capacity; it is found that the processes of genre diffusion and differentiation are essential components of a literary text and show not only the so-called mobility and vitality of the genre, but also the ability of texts to respond to social changes that inevitably affect the whole nature of popular novels.

During the analysis of the texts of I. Rozdobudko it was found that they are more or less marked by diffusion processes; conditionally they can be divided into two categories: emotional and intellectual. Accordingly, in the “emotional” texts the dominant feature, or “appeal” is mood, in the “intellectual” texts – the possibility of decoupling puzzles contained in the story.

**Keywords:** roman, genre diffusion, transformation of genres, popular literature

*Стаття надійшла до редакції 22.09.2016 р.*

© *Коваленко Діана Олександрівна* – аспірантка кафедри українського літературознавства та компаративістики Житомирського державного університету імені Івана Франка.

## ВЕРЕСНЕВІ МОТИВИ У ЗБІРЦІ В. ГУСТІ «ТИСА КАМІНЬ ОБТЕСАЛА»

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.

Випуск 2 (36) 2016

УДК: 812. 161. 2 – 1. 09 (477.87)

Козик М. Вересневі мотиви у збірці В.Густі «Тиса камінь обтесала»; 7 стор.; бібліографічних джерел – 5, мова – українська.

**Анотація:** У статті аналізуються поезії збірки В. Густі «Тиса камінь обтесала» на осінню тематику. Особлива увага приділяється образу вересня. Автор розглядає вересень як один із найчарівніших місяців у році, проектуючи це враження і на «осінній» період життя людини.

Усвідомлюючи наближення цієї пори, ліричний герой відчуває душевний трепет, що виражається через художню мову поезій: багатство контрастів, розмаїття синестезійних образів, використання фігур мови, що передають відчуття схвильованості (енжамбеман, апосіопеза, градація...). Але на зміну таким першим враженням ліричного героя приходить усвідомлення всіх принад осінньої пори: зрілість, мудрість, душевна гармонія людини зі світом і з самим собою.

**Ключові слова:** ліричний герой, осінь, вересень, мотив, образ, художній засіб.

Закарпатська земля багата на таланти. Чи то менталітет населення, чи романтика карпатського краю, чи сама його земля дарує митцям вміння по-особливому тонко бачити і відчувати красу. Літературознавець Тетяна Волкова у передмові до своєї монографії «Сентябрьская птица. Поэтический мир Людмилы Кудрявской» писала так: «Закарпатье – край талантливых людей, поэтический край. Особенно красиво Закарпатье осенью: боже мой, какие только краски не сияют в его оправе! Тогда горы светятся подобно радужному ожерелью, а Ужгород, уставший от летнего зноя, тихо входит в сердце неповторимой красотой отдыхающих садов и парков... Не потому ли так любят осенние мотивы закарпатские поэты?» [1, с. 3].

Осінь – романтична пора спогадів і мрій, яка має присмак гіркоти. Теплою усмішкою і тихим дощем зустрічає нас перший осінній місяць – вересень. Замріяний і трохи сумовитий князь, він чарує нас своїми гарячими барвами та прохолодним подихом вітру.

У руслі осінніх мотивів творчості закарпатського поета В. Густі особливо виділяються вірші, що присвячені саме вересню. Збірка «Тиса камінь обтесала» включає велику кількість поезій, що хвилюють читача описом золотої краси пори, коли приходить час пожинати плоди. Одночасно із захопленням майстерністю поетичного слова В. Густі читач відчуває душевні переживання ліричного героя і мимоволі проймається ними. Таким чином, автор, читач і спільно витворений ними ліричний персонаж разом вирішують, як їм сприймати прихід осінньої пори життя.

У збірці «Тиса камінь обтесала» зворушує своєю чуттєвістю триптих «Вересень». Перша поезія, як і сам місяць, настроєво насичена. Тут простежуємо риси і пейзажної, і філософської, й інтимної лірики. Переплетення таких мотивів не випадкове. Адже саме кохання змусило ліричного героя поета подивитися на світ інакше, дізнатись

«скільки див / Навкруги», відчутти всю красу життя, втілену, зокрема, і в природі. Автор персоніфікує її, і, таким чином, перед читачами розвивається цілий сюжет, героями якого виступають минаюче літо, усміхнені юні берізки, галасливі птахи, осіннє небо і, врешті, сам вересень.

Образу вересня у цій поезії автор відводить роль дбайливого і доброго господаря, який, входячи у свої права, дарує всім радість і красу:

І невтомний вересень

Виводить

Все нові узори на лісах [2, с. 94].

Друга частина триптиху – «Вересневі сурми...» – передає почуття двох закоханих, до яких вже приходить їхня осінь. Вони чують її сурми зовсім близько, але суму від цього не відчувають. Здається, ліричний герой помічає в своїй коханій особливу красу, що прийшла разом з «першими сріблінками». Разом з наближенням осені ліричні герої відчувають, що почуття їхні не втрачають свою силу, а навпаки – міцніють, виходять на новий щабель розвитку, починають творити нову «ще одну баладу» і тим стають ще прекраснішими.

Остання поезія триптиху є своєрідною розв'язкою історії, фрагментами якої є ці три поезії. Тут вересень прощається із землею, із людьми. Йдучи, утішає всіх, кого так ніжно голубив, і про кого дбав. Звертається до берізки, утішає троянду, розвеселяє діброву. А далі благословляє наших ліричних героїв, з'єднуючи їхні руки:

Він бере твою тоненьку ручку

І кладе її в мою долоню [2, с. 95].

Своє особливе захоплення вереснем В. Густі висловлює і у поезії «Осінь злива із останнім громом...». Тут вересень постає вродливим, гордим красенем, що милостиво передає трон іншому і відходить, щоб через рік триумфально повернутись.

За своїм добрим князем сумують гори, береги, діброви. Природа плаче, прощаючись. Сумує і

ліричний герой. Він ніби відчуває якийсь дивний зв'язок з вереснем. Є щось рідне у цьому журливому, а ще такому лагідному місяці. З відходом вересня ліричний герой відчуває втрату чогось дуже дорогого. Хто зна? Можливо, це час, можливо, сумовитий вересень особливо гостро нагадує про плин часу, про втрату ще одного року життя... Або, можливо, це щось тільки йому одному, ліричному героєві, відоме:

І листя із беріз, неначе сльози, тихо  
Стіка з лиця дібров, оплакуючи лихо,  
Якого у житті моєму не було ще.

Щоразу з вереснем втрачаю найдорожче [2, с. 97].

У вірші «У вечорових тихих небесах» ліричний герой вдивляється у вечірнє небо, як у дзеркало. І в тих небесах він бачить себе: глибини своєї душі, потаємні думки і мрії... Він відчуває, що це небо, як і його життя, вже осіннє. Про це нагадує і вереснева роса, і перші сріблячки у волоссі:

Невже, невже прийшла ото пора,  
Коли сивини перші непокоять? [2, с. 119]

Вони непокоять ліричного героя, але душу його заспокоює це чаруюче небо, гра «тендітних гілок» за вікном і дотик коханої руки. Тож знову ліричний герой В. Густі відкриває для себе чари осені життя, не втомлюючись пізнавати цю красу і черпати з неї натхнення.

Про відчуття наближення вересневих днів у житті читаємо і в поезії «А схили виноградників, мов хвилі». В. Густі, використовуючи порівняння, створює образ життєвого моря, серед хвиль якого читач бачить ліричного героя. Посеред цих життєвих хвиль пливе човен вересня. Він наближається тихо, але неупинно. Автор подає цю картину так, що складається враження штилю на морі життя ліричного героя:

Яка спокійна й лагідна плавба!  
Яке умиротворення навколо!  
А тиша... [2, с. 125]

Однозначно таке сумовите умиротворення ліричний герой відчуває якраз завдяки наближенню вересня свого життя. Можливо, це дивує читача. Але швидше за все автор свідомо акцентує на цьому душевному спокою ліричного героя. Складається таке враження, ніби якраз вереснева пора – це час спокою, душевної гармонії людини зі світом і з самим собою. І ця «пісня вересня», що вчувається все ближче і ближче – це не проблема, не життєва трагедія, а подарунок, посланий ліричному героєві.

З гармонійною настроєністю вірша контрастує його форма. Експресивну наснаженість поезії посилює використана автором апосіопеза. Незакінченістю, уриваннями речень В. Густі підкреслює схвильованість і захоплення ліричного героя.

Тихим сумом пройнята поезія «Поле залишиться полем...». Природа хоч і циклічна, але незмінна. Кожна пора року, відходячи, згодом неодмінно повертається. Чого, на жаль, не можна сказати про людське життя, жодна мить якого ніколи

не повториться. Як стверджує літературознавець Н. Ференц, «Поет схиляється перед неблаганністю часу, що сивиною облікає скроні. Він благословляє кожну мить життя, бо вона неповторна, те, що було, не повернеться, мине і те, що є, і те, що буде» [4, с. 316].

Так і ліричний герой поезії розуміє, що прийшла його осінь, його «вересень». І щось для нього змінилося. Світ вже таким ніколи не буде. Але ліричний герой відчуває, що натомість він отримує інші переваги: з віком приходять мудрість, розсудливі погляди на світ. І є у цьому щось прекрасне. Щось, що, мабуть, важко пояснити, що можна тільки відчути.

У своїх творах на осіню тему В. Густі неодноразово вдається до елементів поетики імпресіонізму. У його віршах ми можемо знайти гру синестезійних образів: «Гори, мов сталеві / Сині леза: / Холодком повіює / Од них./ І даремно гріють їх / Берези / Літеплом листочків / Золотих» [2, с. 148]. У окремих поезіях спостерігаємо образи-асоціації, що покликані спрямувати настрої і враження читача у потрібне русло: «перші сріблячки», «дзвін золотого дня», «нервові рядочки листа», «вересня сум, що потрібний серцям»... Також важливу роль у творчому світі В. Густі відіграють кольори. Автор, малюючи певну картину, намагається вдихнути в неї життя. Тому свій витвір він наповнює всім багатством барв і кольорів. Поет не боїться контрастів. Він сміливо поєднує у своїх поезіях гарячі кольори осені з кольорами холодних відтінків, що реалізуються часто в образі туману, дощу, моря – з одного боку, полум'я, жовтогарячого листа, червоної калини – з іншого:

Заховались гори  
У тумани сизі.  
Та для нас калина  
Полум'ям взялась [2, с. 95].

Осінь пора людського життя має в собі якусь загадку, розгадувати яку ліричний герой не втомлюється. Мелодія вересневих мотивів звучить у його душі, даруючи натхнення і відчуття тепла бабиного літа.

Ліричний герой автора дивиться на життя з відстані років, з висоти своєї осені, свого вересня, осмислює життя крізь призму власного досвіду. Іноді у душі ліричного героя йде боротьба між тривожним відчуттям неминучості – з одного боку та тихою радістю – з іншого. Прийом контрасту, який часто використовує автор у збірці «Тиса камінь обтесала», спонукає читача переживати душевний трепет разом із ліричним героєм.

Таким чином, автор і його читач спільно приходять до висновку, що осінь – це пора зрілості, душевної рівноваги, здатності до глибоких оцінок і мудрих рішень. Про це свідчить та трепетність і ніжність, з якою у збірці описаний кожен момент, що несе у собі відгомін цієї прекрасної пори року і пори життя.

Дослідник життя і творчості В. Густі Іван Хланта слушно зауважує: «За своїм характером, засобами вираження духовних поривів, душевних переживань лірика В. Густі має традиційно класичний характер. Він належно успадкував і продовжив у своїй творчості досвід і прагнення бути гранично зрозумілим якнайширшому колу читачів М. Рильського, А. Малишка, О. Олеса, Ю. Боршо-

ша-Кум'ятського» [5, с. 62]. Цю думку підтримує і письменниця Мар'яна Нейметі: «Василь Густі родом з тієї планети, де жили Максим Рильський, Павло Тичина, Юлій Боршош-Кум'ятський. Їхня прозора лірика – легка, як павутинка бабиного літа, пронизувала простір. І то був знак, що, попри всі гострі кути, життя сповнене спокійної гармонії, збагнути яку неможливо» [3, с. 5].

#### Література

1. Волкова Т. Сентябрьская птица. Поэтический мир Людмилы Кудрявской / Татьяна Волкова. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2002. – 128 с.
2. Густі В. П. Тиса камінь обтесала: Вибрані поезії / Василь Густі. – Ужгород: Госпрозрахунковий редакційно-видавничий відділ управління у справах преси та інформації, 2001. – 224 с.
3. Нейметі М. Літа... Мої літусі / Мар'яна Нейметі // Густі В. Світанок у День Анни. – Ужгород: Видавництво Ольги ЛОРЕ, 2016. – С. 5–7.
4. Хланта І. Труді і дні на рушнику життя: Нарис життя і творчості Василя Густі / Іван Хланта – Ужгород: Патент, 2004. – 128 с.
5. Ференц Н. С. Це не справжня осінь // Поетичні горизонти Закарпаття / Надія Ференц. – Ужгород: Мистецька лінія, 2006. – С. 307-320.

*Мар'яна Козик*

#### **СЕНТЯБРЬСКИЕ МОТИВЫ В СБОРНИКЕ В. ГУСТИ «ТИСА КАМЕНЬ ОБТЕСАЛА»**

**Аннотация.** В статье анализируются поэзии из сборника В. Густы «Тиса камень обтесала» на осеннюю тематику. Особое внимание уделяется образу сентября. Автор рассматривает сентябрь как один из самых удивительных месяцев в году, проектируя это впечатление и на осенний период жизни человека.

Осознавая приближение этого времени, лирический герой чувствует душевный трепет, что выражается через художественный язык поэзии: множество контрастов, разнообразие синестезийных образов, использование речевых фигур, которые передают чувство взволнованности (энжамбеман, апосиопеза, градация...). Но на смену таким первым впечатлениям лирического героя приходит осознание всех прелестей осенней поры: зрелость, мудрость, душевная гармония человека с окружающим миром и самим собой.

**Ключевые слова:** лирический герой, осень, сентябрь, мотив, образ, художественные средства.

*Mariana Kozyk*

#### **SEPTEMBER'S MOTIVES IN THE COLLECTION BY V. HUSTI "TYSA HEWED THE STONE"**

**Summary.** The article analyzes the poems of V. Husti's collection "Tysa hewed the stone" on the autumn theme. Special attention is paid to the image of September. The author considers September as one of the most beautiful months of the year, projecting that impression on "autumn" period of human life.

Realizing the approach of that time, the lyrical hero felt a spiritual awe that is expressed through the artistic language of poetry: a richness of contrasts, the variety of sinesthesia images, the use of figures of speech that convey a sense of emotion (enjambement, apocopate, graduation...). But in place of such a first impression of the lyric hero comes the realization of all the charms of the autumn season: maturity, wisdom, spiritual harmony with the world and with himself.

**Key words:** lyrical character, autumn, September, motive, image, art means.

*Стаття надійшла до редакції 01.10.2016 р.*

© *Козик Мар'яна Іванівна* – магістрантка, ст. лаборант кафедри української літератури ДВНЗ «Ужгородський національний університет».

## ЛАБОРАТОРІЯ МИТЦЯ В МІНІАТЮРІ «ХОЧУ ПИСАТИ» БОГДАНА ЛЕПКОГО

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.

Випуск 2 (36) 2016

УДК 821.161.2 – 3.09 (049.3). “Б.Лепкий”

Кордонєць О. Лабораторія митця в мініатюрі «Хочу писати» Богдана Лепкого; 10 стор.; бібліографічних джерел – 13; мова – українська.

**Анотація:** У статті зроблено спробу простежити художні особливості розкриття творчої лабораторії митця у маловідомій мініатюрі Богдана Лепкого епохи *findesiecle* «Хочу писати». Проаналізовано жанрово-стильову оригінальність фрагментарної прози в українській літературі епохи раннього модернізму, виявлено близькість жанру поезії в прозі до імпресіонізму. Проведено типологічні паралелі між твором Б.Лепкого та новелою «*Intermezzo*» М.Коцюбинського.

Наскрізним мотивом мініатюри «Хочу писати», який створює настроєвість, є контраст між гамірним містом і природою. Ліричний герой твору, намагаючись подолати творчу депресію, переноситься уявою в світ природи. Автор майстерно поєднує звукові та зорові образи, що відображає загальну тенденцію того часу до синтезу мистецтв.

**Ключові слова:** фрагментарна проза, ліризація, імпресіонізм, творче натхнення, філософська проблематика.

Епоха модернізму стала якісно новим етапом розвитку вітчизняного письменства, коли література збагатилася новими жанрами, проблемами, героями, поетикальними засобами. Як слушно зауважує Я.Поліщук, письменники-модерністи, серед яких важливе місце посідає й Б.Лепкий, «замість замилювання етнографізмом і народною розмовною мовою, докладного побутописання та ідеалізації героїв із народу ... ставлять проблему «суверенних» героя і творчості, схиляються перед культом краси, прагнуть проникнути у внутрішній світ людини шляхом зображення її мисленневих процесів, уяви, саморефлексії, свідомих чи поза-свідомих проявів психіки. Вони ігнорують об'єктивне та скрупульозне представлення дійсності, натомість зумисне творять враження фрагментарності...» [9, с.30]. Типовою прикметою української новелістики кінця XIX – початку XX ст. була тенденція до ліризації, що призвело до виникнення перехідних жанрових утворень фрагментарної безсюжетної прози.

Схильність нового письменства до руйнування шаблонів, до ескізності, незаокругленості, рефлексивності, взаємопроникнення літературних родів, передусім вторгнення лірики в епос помітив ще І. Франко. У передмові до збірки «Добрий заробок» критик схвально висловився про фрагментарність прозових творів як композиційну новачку, опонуючи у цьому питанні В.Барвінському, котрий «не розумів поетичного твору, якого головною метою – збудити чи який чи інший настрій. Він стояв за тим, що треба писати заокруглені оповідання, новели або романи, а не ескізи [12, с. 399]». «Не біда, коли вони будуть фрагментарні, – вважав І. Франко, – се навіть ліпше так, бо письменник у таких ескізах може передати безпосереднє, живе враження дійсності, не потребуючи накручувати, докомпоновувати та фальшувати, щоб натягти твір до рам заокругленої повісті [12, с. 399]». Дослід-

ники творчості І. Франка (І. Денисюк [4], І. Тростюк [11]) висловлюють думку, що саме він дебютував першим художньо зрілим зразком фрагментарного етюда – настроєвим безфабульним образом «Лесишина челядь».

Грунтовний аналіз української прози зламу століть дав підставу сучасній дослідниці Н. Шумило стверджувати, що «найтиповішою жанровою формою, на якій позначається процес «ліризації» в українській літературі кінця XIX – початку XX століття, постає фрагментарна проза, зокрема лірична мініатюра [13, с. 267]». Дослідниця виділяє фабульні і безфабульні мініатюри, а за стильовим і ритмічним оформленням – поетичну ліричну медитацію, лірико-епічне оповідання. Для цих жанрів характерне обов'язкове узагальнююче змістове начало, синтезуюча деталь предметної зображальності. Не можна не погодитися також із думкою, що «фрагментарна проза, зокрема лірична мініатюра, витворюючи власні форми осягнення життєвого матеріалу, дала такий бажаний для української літератури елемент філософічності [13, с. 269]». Додамо тільки, що узагальнюючим, синтезуючим началом може бути не лише життєва деталь, змістове начало, а й настроєвість, емоційний фон мініатюри.

Популярність поезій у прозі в літературі кінця XIX – початку XX століть можна пояснити прагненням митців знайти такі зображально-виражальні засоби, які адекватно відбивали б нові суспільні процеси, специфіку тогочасного рівня світосприймання. Чи не найбільш схильним до поетики нового жанрового утворення – поезії в прозі – виявився імпресіонізм, «акварельна м'якість якого, легкість тонів у передачі найтонших порухів душі, прагнення до злиття людини з природою створювали суб'єктивно забарвлену художню оповідь, ліричну прозу особливих емоційних реєстрів [10, с. 37]».

Як пояснює В. Агеєва, увага до поезії в прозі в імпресіонізмі пов'язана «із загальною настановою на синкретизм, із прагненням зруйнувати межі мистецьких жанрів і навіть родів», а також „...із намаганням посилити сугестивні функції прози [1, с. 39]».

За твердженням О. Івасюк, «для цього своєрідного жанру, який завжди знаходиться в тісній взаємозалежності із літературними напрямками, характерні елементи віршованого ритму, стрункість композиції, особлива сконцентрованість змісту.... У кінці XIX – на початку XX ст. в літературі відбувається своєрідна якісна зміна ліризму. Проза стає медитативною і сповідальною, а голос автора зливається з голосом ліричного героя [6, с. 422]». Ця думка перегукується зі спостереженням Л. Орехової про те, що у ліричній прозі епохи модернізму герой максимально наближений до авторської особистості. Автор може не підкреслювати, «що він і його ліричний герой по суті одна особистість. Але саме введення ліричного героя зумовлює найбільшу авторську ширість, і це легко пояснити. Читачеві в такому випадку довіряють найбільш потаємне [8, с. 77]».

Послаблення подієвого начала, ритмізація прози, тісніша взаємодія ліричних та епічних елементів – ці та схожі тенденції проявилися і в творчості Б. Лепкого, лірично-настрєва природа таланту та елегійно-філософський склад душі якого найбільше сприяли творенню нових фрагментарних жанрів.

До жанрів фрагментарної прози письменник звертався протягом усього життя. У довоєнний період творчості – це поодинокі мініатюри, написані у 1900-х роках (ранні поезії в прозі митця створені до Першої світової війни у Кракові: «Сон» із книги «Нова збірка» 1903 року, неопублікована мініатюра «Хочу писати», «Кидаю слова» із однойменної збірки 1911 року та інші), у період між двома світовими війнами митець створює цілі цикли ліричних фрагментів, які з'являються у збірках «Золота Липа» (1924) і «От так собі. Мініатюри» (1926).

У ліричному фрагменті «Хочу писати» розкривається неповторність творчої особистості. Загалом постать митця, його внутрішній світ, питання творчого натхнення, сутності і процесу творчості, неосяжних можливостей і завдань митця, таємниці творчого екстазу, коли письменник проникає думкою і почуттям в душу людини й душу світу і робить їх кращими – ці мотиви особливо цікавлять модерністів. Згадаймо тільки поезії в прозі «Мое слово» та «Амбіції» В. Стефаніка, мініатюру «Поети» О. Кобилянської, новелу «Intermezzo» М. Коцюбинського, поезію «Як я люблю оці години праці» Лесі Українки, що відбивають загальну тенденцію того часу. Тож цілком закономірним є звернення до цих тем і Богдана Лепкого. Серед мініатюр, присвячених таємниці творчої особистості, варто ви-

ділити «Кидаю слова» та «Хочу писати». Але якщо перший твір публікувався неодноразово, то другий ліричний фрагмент не ввійшов до жодного видання вибраних творів Б. Лепкого. Єдиний раз він побачив світ у статті Ж. Ляхової «Поезія в прозі Богдана Лепкого», вміщеній у збірнику матеріалів конференції, присвяченій 120-річчю від дня народження письменника [7, с. 71-72]. Тому в цьому дослідженні присвятимо увагу саме цьому твору.

«Хочу писати» – фрагмент безпосереднього людського переживання, оповитого сумовитим ліричним серпанком. Наскрізним мотивом, який створює настроєвість, є контраст між гамірним містом і сільською природою, коли «протиставляється дисгармонія життя як такого і умиротвореність світу природи [7, с. 72]».

У творі відбилася загальна тенденція усієї світової літератури, яка особливо загострилася в період модернізму. Філософське обґрунтування проблеми протиставлення міського життя і природи дали А. Шопенгауер, Ф. Ніцше, О. Шпенглер, а також А. Бергсон, палкий і пристрасний апологет природного існування людини. Головною причиною негативного стану життя філософ вважав втрату зв'язків із природою. Зосереджуючись у містах, людство, на думку А. Бергсона, все далі й далі відходить від природи, перестає жити за її орієнтирами [3, с. 38]. Ці думки повторюються у творчості різних митців, особливо загострюючись в імпресіоністів. Їхні герої часто оселяються серед незайманої природи або принаймні мріють на короткий час вирватися ближче до природи (наприклад, у романі К. Гамсуна «Пан» або новелі М. Коцюбинського «Intermezzo»). Проблема контрасту міста і природи знайшла своє оригінальне втілення і в творчості Б. Лепкого (наприклад, новела «Мій товариш»).

Атмосфера міста не дає ліричному героєві поезії у прозі «Хочу писати» змоги зосередитися на творчості: «Переді мною лист білого паперу. Хочу писати – вулиця не дає [7, с. 71]». Автор використовує композиційне обрамлення: фраза «Хочу писати – вулиця не дає», повторюючись кілька разів, надає твору ритмічності та мелодійності, наближає прозовий текст до поетичного, стає лейтмотивом і набуває глибинного значення.

Ліричний герой відчуває дискомфорт у гамірному міському житті, яке вривається до нього через вікно. Це відчуття дискомфорту зумовлене звуковими дисонансами, що є типовою ознакою міста. Тому сприйняття вуличного життя героєм-оповідачем відбувається спочатку через зорові, а далі через слухові образи, подані імпресіоністично, через суб'єктивні враження: «трамвай торохтить – утікай, бо переїду», поїзд гучно біжить, діти «до підошов коліщата вчепили, по асфальтах біжать, собак дразнять, поїзд небо голосами деруться. Перекричати хочуть і трамвай, і поїзд, і сапання кораблів на річці [7, с. 71]».



Головний мотив «Хочу писати» близький до проблематики новели М.Коцюбинського «Intermezzo»: герої обох творів відчувають дисгармонійність міського (суспільного) життя. Я.Поліщук зазначав, що «Intermezzo» представляє драму письменника, який важко долає свою внутрішню кризу, вичерпаність сил та відсутність натхнення до творчості» [9, с.119]. Щоправда у творі М.Коцюбинського сильнішим є соціальний аспект, тут виразніше звучить ідея відповідальності митця перед суспільством. Щоб урівноважити стомлену душу, ліричний герой фрагменту Б. Лепкого, як і персонаж новели «Intermezzo», переноситься до світу рідної природи, але, на відміну від героя М.Коцюбинського, тільки подумки. Наймилішим для нього є рідне Поділля. У сприйнятті природи переважають зорові образи, насичені яскравою кольоровою палітрою: небо «велике, погідне», синє-синє; стерня густа, золотиста, ліс бачиться герою тонкою фіолетовою смужкою між стернею і лісом, доріжка «блискача, як ремінь». У цьому уривку автор виступає художником-імпресіоністом із властивою йому кольоровою гамою (переважання синіх, золотистих та зелених барв), увагою до півтонів (синя смужка неба поступово переходить у фіолетову смужку лісу, а потім у золотисту стерню). Колористичні деталі набувають символічного значення, що характерне для поезики імпресіонізму, який, за визначенням Л.Андреева, є перенесенням «зображальних засобів одного виду мистецтва, а саме образотворчого, в галузь іншого виду мистецтва – словесного [2, с. 63]». Фактично йдеться про синтез мистецтв: у творі Б. Лепкий використовує прийоми живопису, колористичні ефекти для відтворення емоційного стану героя. Так, бездонна і така недосяжна синява неба символізує пориви душі ліричного героя до прекрасного, а також сум. Небо від землі у сприйнятті оповідача відділяється тільки тонкою смужкою фіолетового лісу, який, таким чином, уособлює певну межу між двома світами. Ліс – це також щось таємниче, невідоме, що насторожує і хвилює. Подібний симфонізм у змалюванні довкілля спостерігаємо і в «Intermezzo», де Коцюбинський майстерно поєднує звукові враження та колористичні картини, що розкривають велич природи, яка, як і для героя Б.Лепкого, має терапевтичний ефект.

Б. Лепкий змальовує настрої ліричного героя у динаміці, еволюції, передає зростання емоційної напруги, жаль героя-оповідача за чимось безповоротно втраченим. Імпресіоністична колористика твору поєднується з міфологічним прийомом одухотворення. В уяві оповідача оживає стежка, що веде до таємничого лісу і здатна багато чого розповісти («Вона все знає. І хто в село поїхав, і кого на цвинтар повезли, і кого блуд сієї ночі чіпався [7, с. 71]»). Автор, створюючи персонажований образ осені, вдається до оригінальної, символістичної тропіки: осінь ввижається лірич-

ному героєві спочатку березою, що мандрує по полю, а далі – в образі вродливої дівчини: «Вишвана сорочка, на шиї коралі, в волосся полиняли квітки. Ніби сонна іде, ніби нічого не чує, – крім власного жалю. Жалю за літом, палким, як кохання, за літом, що скоро минуло [7, с. 72]». Така ускладнена символіка у змалюванні осені надає цьому образу глибокого філософського виміру: це не тільки улюблена пора року Б. Лепкого, а й символ плинності життя, туги за рідним і далеким, мрії про особисте щастя, яка втілюється в непогамовному бажанні «дихнути запахом скошеного сіна і відцвілих квіток і недомрійних снів [7, с. 72]».

У поезії в прозі «Хочу писати» Б. Лепкий розкриває неповторність внутрішнього світу митця, відтворює складний світ його душі, де тонко й болісно переплетені різні емоції. На думку Ж.Ляхової, з рядків мініатюри постає сам «процес творення, витoki натхнення, неповторні хвилини естетичної насолоди, справжнє замилювання рідним словом, яке дозволяє природно виявити художнику своє «я», свій внутрішній світ, свою духовність» [7, с.72]. Не забуваймо, що людська душа – це частина космосу, природи, саме у душі на емоційному рівні відображаються зміни часу, стану, перехід від життя до смерті, всі процеси, що відбуваються в природі. Глибше відчуває свій зв'язок з природою саме творча, емоційна натура (її душа – це своєрідний мікрокосмос, органічна складова макрокосмосу). Архетипні уявлення про одухотвореність природи, нерозривний зв'язок з нею знайшли у Б. Лепкого своєрідне втілення. В епізоді зустрічі осені з оповідачем автор, можливо, розкриває космічну функцію митця як особи, що вербалізує почуття природи, яка залежить від людини і в той же час прагне розбудити в ній те, що спонукає чинити добро. Отже, космічна функція природи і творчої душі збігається: закликати людину до гармонійного життя серед природи. У цьому плані стає зрозумілою і назва твору – «Хочу писати»: писати, щоб втілити у життя гармонію.

Зрозуміти внутрішній механізм виникнення творчих імпульсів у митця допомагають і здобутки фрейдівського психоаналізу, концепції якого поширилися у Західній Європі на початку ХХ ст. приблизно в час написання мініатюри Б. Лепкого, тож не виключено, що письменник був знайомий із працями відомого психіатра. Одним із основних понять, якими оперував З.Фрейд, є поняття фантазування – «психічної діяльності, спричиненої внутрішнім потягом до задоволення несвідомого бажання шляхом створення образних уявлень [5, с. 91]». Як стверджує З.Фрейд, митці – це здебільшого інтроверти, схильні до фантазування. Саме вони найчастіше витворюють уявний світ і занурюються в нього, шукаючи прихистку від жорстоких реалій зовнішнього, реального світу: «Митець вдається до світу фантазій, не вдовольняючись дійсністю, способами і об'єктами задоволення, які вона

може дати [5, с. 93]». Саме в уявному світі він може реалізувати свої інтереси та прагнення. Але щоб цей психічний процес не зайшов надто далеко і не перетворився на невроз (до якого митці також схильні), письменник, на думку австрійського психіатра, повинен написати твір, розв'язавши таким чином кризову психічну ситуацію.

У поезії в прозі «Хочу писати» спостерігаємо саме таку втечу оповідача-письменника від дійсності в уявний світ, створений ним самим. Нового наповнення у світлі фройдівської концепції набуває назва твору: вона втілює підсвідоме бажання

митця вилити свої почування на папері, щоб пережити кризовий емоційний стан, тобто фактично йдеться про спробу своєрідної психотерапії. Героєві М.Коцюбинського вдалося подолати кризовий стан, він відчуває в собі сили повернутися до свого призначення, натомість Б.Лепкий залишає фінал відкритим, створюючи атмосферу певної таємничості: «Хочу писати – вулиця не дає...».

Таким чином, у мініатюрі «Хочу писати» письменник розширює межі філософської проблематики, використовуючи засоби імпресіонізму, розкриває таємниці процесу творчості.

### Література

1. Агеева В. П. Ритм як засіб подолання фабули / Віра Агеева // Слово і час. – 1997. – №10. – С. 36–44.
2. Андреев Л. Г. Импрессионизм / Леонид Андреев. – М. : Издательство Московского государственного университета, 1980. – 250 с.
3. Бергсон А. Два источника морали и религии. / Анри Бергсон ; пер. с фр. – М. : Канон, 1994. – 124 с.
4. Денисюк І. О. Розвиток української малої прози XIX – початку XX століття / Іван Денисюк. – Науково-видавниче товариство «Академічний експрес». – Львів, 1999. – 280 с.
5. Зборовська Н. В. Психологія і літературознавство : посібник / Н. В. Зборовська. – К. : Академвидав, 2003. – 392 с. – (Альма-матер).
6. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – 636 с.
7. Ляхова Ж. Поезія в прозі Богдана Лепкого / Жанна Ляхова // Богдан Лепкий – видатний український письменник : збірник статей і матеріалів конференції, присвяченої 120-річчю від дня народження письменника / відп. ред. Р.Т. Гром'як, М. П. Ткачук. – Тернопіль, 1993. – С. 67–74.
8. Орехова Л.А. Авторское мифотворчество и русский модернизм (лирическая проза) / Л. А. Орехова – К. : УМК ВО, 1992. – 92 с.
9. Поліщук Я. І ката, і героя він любив... : Михайло Коцюбинський : літературний портрет / Ярослав Поліщук. – К. : ВЦ «Академія», 2010. – 304 с.
10. Рисак О. «Найперше – музика у слові» : проблема синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX – початку XX століть / Олександр Рисак. – Луцьк : Вежа, 1999. – 402 с.
11. Тростюк І. Теоретичні проблеми малої прози (від І.Франка до І.Денисюка) / Ігор Тростюк // З його духа печаттю... : збірник наукових праць. – Львів : Видавничий центр ЛНУ, 2001. – Т. 2. – С. 59–64.
12. Франко І. Я. Передмова [до видання : Добрий заробок і інші оповідання. Львів, 1902] / Іван Якович Франко // Франко І. Зібрання творів : У 50 т. – Т. 33 : Літературно-критичні праці (1899 – 1901). – К. : Наукова думка, 1981. – С. 398–402.
13. Шумило Н. М. Під знаком національної самобутності / Наталя Шумило. – К. : Задруга, 2003. – 354 с.

*Александр Кордонец*

### **ЛАБОРАТОРИЯ ХУДОЖНИКА В МИНИАТЮРЕ «ХОЧУ ПИСАТЬ» БОГДАНА ЛЕПКОГО**

**Аннотация.** В статье сделана попытка проследить художественные особенности раскрытия творческой лаборатории художника в малоизвестной миниатюре Богдана Лепкого эпохи fin de siecle «Хочу писать». Проанализировано жанрово-стилистическую оригинальность фрагментарной прозы в украинской литературе эпохи раннего модернизма, обнаружено близость жанра стихотворения в прозе к импрессионизму. Проведено типологические параллели между произведением Б.Лепкого и новеллой «Intermezzo» М.Коцюбинского.

Сквозным мотивом миниатюры «Хочу писать», создающим настрой, является контраст между шумным городом и природой. Лирический герой произведения, пытаясь преодолеть творческую депрессию, переносится воображением в мир природы. Автор мастерски сочетает звуковые и зрительные образы, что отображает общую тенденцию того времени к синтезу искусств.

**Ключевые слова:** фрагментарная проза, лиризация, импрессионизм, творческое вдохновение, философская проблематика.

*Oleksandr Kordonets*

**LABORATORY OF ARTIST IN THE MINIATURE “I WANT TO WRITE” BY BOHDAN LEPKYI**

**Annotation:** This article aims to observe the artistic features of artist’s creative laboratory in the less known miniature of fin de siecle “I want to write” by Bohdan Lepkyi. The paper has analyzed the genre and stylistic originality of fragmentary prose in Ukrainian literature of early modernism, has revealed the closeness of prose poetry to impressionism. Parallels have been drawn between the literary work by B. Lepkyi and the novel «Intermezzo» by M. Kotsiubynsky.

The contrast between the bustling city and nature is the crosscutting motive in the miniature “I want to write” and this contrast creates desire. While trying to overcome the depression the lyrical hero is transferring himself with the help of his imagination to the world of nature. The writer connects skillfully the sound and visual images, reflecting the general trend of the time – the synthesis of the arts.

**Key words:** fragmentary prose, lirization, impressionism, creative inspiration, philosophical problems.

*Стаття надійшла до редакції 25.10.2016 р.*

© *Кордонець Олександр Анатолійович* – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури ДВНЗ «Ужгородський національний університет».

Світлана КОЧЕРГА

## «СІМ СЛІЗ» ДОЛОРИЧНОЇ ПОЕТИКИ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.

Випуск 2 (36) 2016

УДК 821.161.2.091

Кочерга С. «Сім сліз» долоричної поетики Лесі Українки; 11 стор.; бібліографічних джерел – 12, мова – українська.

**Анотація.** У статті розглянуто основні аспекти долоричної поетики, її витoki та причини популярності в українській літературі. З'ясовано, що Леся Українка є одним з найяскравіших представників долоричної естетики доби раннього модернізму. Виявлено цілий пласт жанрових різновидів поетичної лакрими у спадщині письменниці. Доведено спорідненість природи сліз у її творчості з першостихією води у тлумаченні Г. Башляра.

Основна увага приділена структурному спектру образу сліз у художньому світі Лесі Українки-поетеси. Запропоновано взяти за основу сім відтінків плачу, репрезентованого в її творчості. Класифікація образу «сліз» складена за художньо-семантичними ознаками (естетичні, меланхолійні, катарсисні, перцептивні, животворні, «вогністні», онтологічні). У ранній драматургії Лесі Українки («Вавилонський полон», «На руїнах») семіотика сліз суголосна поезії. В останніх творах авторки («Адвокат Мартіан», «Камінний господар») панівною стає тенденція маргіналізації образу плачу.

**Ключові слова:** бароко, неоромантизм, долоризм, голосіння, поетика, міфологія, оксиморон, першостихія, лакримоза.

Творчість Лесі Українки заслуговує осмислення крізь призму так званого долоризму, домінанта якого у її поетиці не викликає заперечення. Аплікативно наскрізний мотив смутку та трагічна тональність її творів сфокусовано в одному з улюблених образів письменниці – Долорес з «Камінного господаря». Працюючи над цією знаменитою драмою, Леся Українка неодноразово ділилась думками про своє тяжіння до типів, що ставали жертвою власної надлюдської екзальтації. Певною мірою образ Долорес позначає і особистий характер авторки. «Се тип мучениці прирощеної, – зазначає вона в листі до О. Кобилянської, – що все мусить гинути розп'ята на хресті, хоч би мала сама себе на той хрест прибити, коли бракує для того катівських рук. Якби не було Дон Жуана, то знайшлося би щось інше, для чого вона б «душу розп'яла і заколола серце» [9, с. 462]. Ім'я Долорес, обране для героїні, було вкрай важливим для письменниці через свою генезу та семантику. Щоб розвіяти будь-які сумніви, Леся Українка вважала за потрібне навіть отримати консультацію від авторитетного мовознавця і побратима А. Кримського: «...як треба казати по-іспанськи: Dolóres чи Dolorés (іспанське жіноче ймення)?... От Ви, напевне, усе це знаєте, а я – «необразованна»! Зрештою, се й не дивно – я самоук, а Ви професор, і я впевняю себе, що мені не сором» [9, 151].

Термін «долоризм», котрий зараз прийнято розуміти як вчення про цінність страждання, ввів у науковий обіг Ю. Тепп. Вчений стверджував, що біль приносить користь людині, він є очисним випробуванням, більше того – біль навіть збагачує людину «в тому, що вона зупиняє імпульси тваринного життя і дозволяє таким чином духу досягти гегемонії, необхідної для художньої і літературної творчості» [6]. Культ скорботи має глибокі коріння у християнському віруванні, де особливою аурою овіяні євангельські «сльози речей», сугес-

тивні атрибути жертвовного життя Ісуса, насамперед Віа долороза (скорботний шлях); традиційним є виняткове поклоніння перед страдницею матір'ю («Матер долороза») тощо. У мистецтві долоризм найбільш органічним став для барокової літератури. Варто пригадати знаковий для національного письменства твір Мелетія Смотрицького «Тренос». На думку С. Бабича, Смотрицький своїм «Плачем» зробив значний внесок у поступ художнього слова на вітчизняних теренах: він «узасаднює напрям долоричної літератури в українському письменстві» [1, с. 82]. Автор «Треносу» «відкрив нову сторінку в розвитку своєрідної «культури плачу», яка побутувала впродовж усієї доби українського бароко, а її конкретно-історична тематика втілювалася у різноманітних жанрах – від медитативно-релігійної лірики до новелістики та публіцистики» [5, с. 78]. За спостереженнями вчених, не менш важливим чинником популярності долоризму в національному мистецтві слова була фольклорна традиція. Варто згадати культуру плакальниць на Русі, що за своєю природою є доволі близькою до античного феномену «хоефор» – так називали жінок-благальниць, які голосять в честь небіжчика на його могилі. Справжнім літературним пам'ятником цій традиції стала друга частини трилогії трагедій «Орестея» Есхіла, відома під назвою «Благальниці» («Хоефори»). Можна говорити про наявність у прадавній культурі універсальної касти плакальниць, тобто жриць похоронного обряду. В українському фольклорі залишилися високоестетичні зразки імпровізованих голосінь, у яких тужать за померлим, вони вплинули на жанротворення народного героїчного епосу, а згодом і на розвиток інших літературних форм.

Плач для українців, з характерною для них кордоцентричною ментальністю, завжди володів естетичним потенціалом. Особливо виразною ця тенденція стала за часів романтизму. Для кожного

українця вельми багато важить сльоза Тараса Шевченка. Небезпідставно Л. Ушкалов маркує джерело натхнення письменника «музою сліз». Сльози поета і його героїв часто пов'язані з молитвою. Зокрема Шевченко отримав визнання співця жіночих сліз. Проте поетові не можна дорікнути за гендерну стереотипність, у нього плачуть козаки, гайдамаки, народні герої. Хоча цим сльозам зазвичай притаманний «будительський» чи «воскресенський» пафос. У своїх найвагоміших творах поет охоче цитує «Плач Єремії». Кульмінацією цього шевченківського мейнстріму можна вважати відомі рядки з поеми «Кавказ»: «А сльоз, а крові? Напоїть / Всіх імператорів би стало / З дітьми і внуками, втопить / В сльозах удов'їх. А дівочих, / Пролитих тайно серед ночі! / А матерних гарячих сльоз! / А батькових старих, кровавих, / Не ріки – море розлилось, / Огненне море!» [11, с. 345].

Щоправда, довга смуга епігонства перетворила емоційну напругу шевченкових сліз, що нагадувала потужний вулкан, на романтичну емблематичність, яка скоріше викликала легку іронію компетентних реципієнтів. Недарма І. Франко скептично оцінив долоричний тон дебюту Лесі Українки. «Tropdesfleurs! Tropdesfleurs!» Цвіти і зорі, зорі і цвіти – оце й весь зміст тих поезій» [10, с. 263] – констатує рецензент в одній з перших статей про поетесу. І є підстави до квітів і зір додати також і сльози. За підрахунком дослідниці Г. Левченко (яка ґрунтовно довела специфіку образу сліз у ліриці Лесі Українки крізь призму семіотики), у першій збірці поетеси найбільша частотність характеризує слово «співи» – 103 рази, слово «серце» використано 64 рази, йому практично не поступаються «квіти» і «весна» – зустрічаються по 57 разів, а також «сльози» і «зорі» (на які нарікав І. Франко) – по 53 рази. Втім, ознайомившись з дебютною книжкою Лесі Українки, Франко-критик, який не надто піддавався сентиментам, був посправжньому зворушений образом сліз у деяких віршах молоді поетеси.

Мета цієї статті – структурувати образотворення сліз як важливої прикмети долоричної поетики Лесі Українки. Варто наголосити, що вже у програмному циклі «Сім струн», яким відкривається її перша поетична збірка, подана формула долоричного світогляду поетеси: «Жить – сльози лить». Надалі семантичний спектр поняття «сльози» у творчості Лесі Українки суттєво розширюється.

Науковці вказують, що концепт *сльози* безпосередньо пов'язаний з першостихією води. Сльози – це зовнішній вираз внутрішнього душевного стану, форма проявлення емоцій. Французький філософ Г. Башляр відзначає, що справжньому поету властива гіперболізована чуттєвість: «Для нього кожна година роздумів подібна до живої сльози, яка збирається возз'єднатися з водою скороти, з природного годинника час падає по краплині; світ, одухотворений часом, є меланхолія, яка

плаче» [2, с. 44]. Варто додати, що той же Башляр наголошував: вода – глибокий, органічний символ жінки, яка здатна оплакувати всі нещастя світу. Ця якість Лесі Українки-поетеси чи не найяскравіше проявилася в циклі «Сльози-перли», у якій, як вважає Г. Левченко, авторка «в дусі сентиментально-романтичної народницької школи плаче над долею України» [4, с. 101]. Особливо в цьому циклі виділяється другий вірш – «Україно! плачу сльозами над тобою...», що є своєрідною медитацією над природою сліз знедоленого патріота. Однак мала рацію Леся Українка, яка, всупереч уявленню про неї Франка та інших поціновувачів української поезії, відчувала потребу рухатись далі, вперед і відкривати нові горизонти української поезії, зокрема долоричної.

Загальний огляд поетичного доробку Лесі Українки дозволяє виділити семантичну шкалу відтінків концепту сліз, який ми пропонуємо звести до семи провідних, усвідомлюючи дифузійні процеси між усіма тонами і напівтонами. Причому основним пафосом формування палітри сліз Лесі Українки безумовно є резигнація, тобто відмова від покірності, усвідомлення необхідності спротиву тотальній тузі.

**1. Естетичні** сльози як художній феномен. Асоціюються з перлами, зорями, потоками, рососою тощо. У вірші «Імпровізація», приміром, сльози трансформуються у пісні. Для молоді Лесі Українки властиві спроби розмаїтого змалювання країни мрій, торування уявного шляху до неї, що починається з кордону, «де не сльозами, а співом ридають нещасні».

**2. Меланхолійні** сльози: фіксування домінантного внутрішнього стану печалі та смутку. Такими образами особливо багата рання лірика Лесі Українки, їх до певної міри можна вважати ритуальними в романтичній і неоромантичній поезії. Навіть описуючи осінні прощання в природі, ліричний наратор Лесі Українки бачить «сльози таємні» природи, «що хутко ляже в смертнім сні». Однак уже перші вірші Лесі Українки відрізняються від типових меланхолійних поезій насамперед тим, що авторка намагається синтезувати плач з іншими емоціями, включно з антиподом – сміхом («Так, я буду крізь сльози сміятись...»).

**3. Катарсисні** сльози: дозволяють пережити високу печаль і знайти в собі сили для подальшого життя. До прикладу можна навести поезію «Горить моє серце...», яка завершується рядками:

Хотіла б я вийти у чисте поле,  
Припасти лицем до сирі землі  
І так заридати, щоб зорі почувли,  
Щоб люди вжахнулись на сльози мої [7,  
с. 118].

«Сльозами змий оту лихую пляму, / Що положив гідкий, ворожий замір. Аби простив тебе суддя небесний...» [7, с. 134] – радить Черниця хворій дівчині з поезії «Грішниця». Поезія «Чом я не можу злинути угору» є свідченням цілковитого

розуміння поетесою цілющості сліз, навіть тяжіння до плачу, у якому вона черпала сили духовного оновлення.

...то прагну я собі потоків сліз,  
гарячих сліз, нестриманих, раптових,  
що рвуться з глибини самого серця  
джерелами живої води.

Нехай би з них душа моя повстала... [7, с. 197]

Ця тенденція суголосна твердженням психологів про здатність емоційних сліз підвищувати внутрішній спротив до всіляких випробувань, «вимивати» стрес завдяки психотропічним речовинам у слізній рідині.

**4. Перцептивні сльози («чужі»).** Плач «інших» зазвичай Леся Українка сприймала дуже вражливо, що впливало на світоглядні пріоритети, а також миттєву реакцію на емоційні вибухи «чужих», їхній лямент. Поетеса схильна поетизувати колективний плач, бо в ньому запорука єдності знедолених: «Так, плачмо, браття! Мало ще наруги, /Бо ще душа терпіти силу має; /Хай серце плаче, б'ється, рветься з туги...» [7, с. 74]. Зразком сакралізації сліз може бути образ дружини Данте (поезія «Забута тінь»). У ній Леся Українка всупереч усталеній романтичній традиції знімає хітон глорифікації з Беатріче, бо та пройшла в країну слави по сльозах витісненої з культурного простору дружини поета. Здатність «присвоєння» долоричних відчуттів «інших» – важлива ознака емотивної лірики поетеси. Наприклад, в «Ангелі помсти» знаменита Корде, терористка за сучасними мірками, «в тиранах бачила тиранів цілий вік», проте і вона в тирані виявилася здатною побачити людину, «як над убитим крикнула коханка...».

**5. Животворні сльози,** міфологізовані, символічно-алегоричні за характером, що засвідчують ймовірність дива, поступового творчого зрощення нових якостей, станів, феноменів. Зазвичай вони пов'язані з флористичними символами, що мають фольклорні витоки. Так, у вірші «Contra spem spero» лірична героїня до своїх програмних завдань відносить таке:

Буду сіять квітки на морозі,  
Буду лить на них сльози гіркі.  
І від сліз тих гарячих розтане  
Та кора льодова, міцна,  
Може, квіти зійдуть – і настане  
Ще й для мене весела весна [7, с. 56].

У циклі «Кримські спогади» використовується такий же прийом, але з градацією клімаксного типу: на цей раз «слізьми политає» буде «кипарисова гілочка», що з часом перетвориться на кипарис, вищий за всі мінарети.

Міфологізовані сльози Лесі Українки близькі до мироточивих цілющих сліз ікон.

**6. «Вогнисті сльози»** як засіб формування протестної звияги, готовності жертвувати собою, але ні в якому разі не миритись з відчуттям безна-

дії перед жорстокістю і несправедливістю світу. Синонімами до них часто-густо служать слова «палкі», «криваві» тощо. Особливістю поезики Лесі Українки є відмова від марних сліз безсилля, усвідомлення відплати за них, нерідко авторка вдається до метаморфози «сльози-кров», як-от: «Та сором сліз, що ллються від безсилля, /О, сліз таких вже вилито чимало, – /Країна ціла може в них втопитись: /Доволі вже їм литись, – /Що сльози там, де навіть крові мало» [7, с. 125]. Образ вогнистих сліз доволі популярний в українській літературі, він є результатом парадоксального поєднання води і вогню, тому його можна вважати оксиморонним явищем. Культ сліз ненависті у рецепції творчості Лесі Українки заклад Д. Донцов у статті «Поетка українського Рісорджіменту» [3].

Поетеса не лише користується образом-символом палких сліз, але й показує взаємодію двох першостихій: «Я чую пал її в своїй душі, /Він, мов пожежі племін, непокірний, /Він висушив мої дівочі сльози...» [7, с. 170]. Процес осушення сліз – традиційна гендерна ініціація і прерогатива чоловіків, що орієнтуються на поведінкову шкалу ніцшевської надлюдини. Як пише у своєму останньому романі «Можливо – так, можливо – ні» італійський письменник Г. Д'Анунціо, творчість якого свого часу була цікавою для Лесі Українки, нежіночі сльози – це сльози войовничого мандрівця, вони ллються не від мук, а «течуть від люті. Гнівом вони відповідають на гнів бурі. Переможений вітер їх осушить» [12, с. 113].

**7. Онтологічні сльози.** Позначають усвідомлений екзистенційний вибір, водночас засвідчують повний розрив з сентиментально-народницьким началом сльозливості, який частково мав місце на початку творчого шляху поетеси. Найяскравіше цей тип сліз репрезентує поезія «Я знала те, що будуть сльози, мука...». Остання його строфа – зразок синтезу різних аспектів палітри сліз Лесі Українки, крізь які домінує раціональна самоідентифікація людини, яка бачить своє майбуття без прикрас. Однак спорідненість її життєвої дороги зі шляхом сакралізованих постатей очевидна:

Може, хутко прийде  
година та, коли в сльозах побачу,  
що я навік зів'яла, помарніла,  
і квітка щастя раз назавжди зникла,  
як легендарний з папороті цвіт.  
Заплачу я кривавими сльозами, –  
так, певне, плакали вигнанці з раю, –  
але й тоді скажу: я знала се, я знала,  
мовчи, душе, спина свій стогін, серце,  
так мусить бути... [7, с. 300]

Яскравий приклад поезії Лесі Українки, де сльозам належить ключова роль, слушно вбачають в «Ніобеї», що побудована за законами сповіді міфологічної героїні, яка втратила своїх дітей і перетворилася на камінь. Особливість цього обра-

зу – оксиморонність. Адже камінна Ніобея не впи-  
няє потоки сліз:

Ось я стою, мармурова, в камінних кайданах,  
тільки очі мої ллють потоки палючої сліз.  
Сліз моїх зупинити не можеш ти, люта богине,  
бо й прометеївська гордість безсила була

проти них [7, с. 285].

Сльози – це ще знаковий елемент справж-  
нього, нехай і скорботного життя, і над ними не  
мають влади вищі сили. Той, хто плаче, ще не  
знищений, навіть втративши все, він, абсолютно  
незалежний, здатен на викриття правди, на бунт, і  
тому стає небезпечним для ворогів. Хоча загалом у  
поезії зрілої Лесі Українки переважає маніфестація  
відмови від сліз як зовнішнього прояву психологі-  
чного дисконформату. Бінарну опозицію «потокам  
ліз» у вірші складає «море туги», а мовчання ви-  
знається апогеєм страждання душі.

З цього приводу цікаві малі драматичні по-  
еми Лесі Українки, побудовані на біблійних сюже-  
тах, де кульмінаційно постає вся драма колоніаль-  
ного становища. У «Вавилонському полоні» (1903)  
спостерігаємо еволюцію концепту сліз неволі. Го-  
ловний герой Елеазар, пройшовши складний шлях  
самопізнання, абсолютно відкидає зворушені сльози  
переможців, бо вірити їм не можна – «то сльози  
нільських ящурів!». У фіналі твору стверджується  
знайома теза: якщо ми плачемо – то ще живі, ще  
ймовірно духове воскресіння.

Між вербами бринять ще наші арфи,  
ще ллються сльози в ріки вавилонські,  
ще соромом горить дочка Сіону,  
Іудин лев іще рикає гнівом.  
Живий господь! Жива душа моя!  
Живий Ізраїль, хоч і в Вавілоні! [8, с. 166]

Натомість у драматичній поемі «На руїнах»  
(1904) пророчиця Тірца застерігає співвітчизників,  
щоб вони не напували слізьми малих дітей, бо це  
молоко недолі, що прирікатиме вигнанців на вічне  
рабство.

Отже, Леся Українка – одна з представни-  
ків долоричного напрямку в літературі постбаро-  
кового періоду. У її творчій спадщині є підстави  
виокремити ліричний піджанр лакримиози, змісто-  
вий спектр якого відзначається різноманітністю  
пафосу. Образ сліз у поетеси складає цілу гаму,  
яка знаходить багатоаспектні варіації у творчості  
поетеси, але сентиментальність якнайменше при-  
таманна їй. Активне звертання до атрибуту сліз  
засвідчує схильність авторки до неоромантичної  
поетики, що, у свою чергу, тяжіє до традиційних  
романтичних концептів. Розвиток літературних  
пріоритетів Лесі Українки демонструє її намаган-  
ня відмовитися від культу сліз, оскільки у її ху-  
дожньому світі реєстри трагічного поступово  
стають все вищими. Ці спроби вказують на сві-  
дому модифікацію стилю, що сповна проявиться  
у драматургії, де вона цілеспрямовано відмежо-  
вується від естетики бурхливого вияву почуттів  
на сцені, яка панувала у театрі корифеїв. На дум-  
ку письменниці, першою її справжньою драмою,  
«об'єктивною, сконцентрованою, не затопленою  
лірикою» став «Камінний господар» (1913). Ми  
схильні вважати, що нова Леся Українка постає  
уже в драмі «Адвокат Мартіан» (1911), яка стає  
своєрідним апогеєм «безслізності» у творчості  
авторки, віхою, яка дала зрозуміти, що Леся  
Українка прагне показати ті трагічні глибини  
людського «я», де сльози безсилі, а відтак пись-  
менниця виводить їх на маргінеси.

## Література

1. Бабич С. Творчість Мелетія Смотрицького у контексті раннього українського бароко / Сергій Бабич. – Львів : Свічадо, 2008. – 180 с.
2. Башляр Г. Вода и грезы. Опыт о воображении материи / Гастон Башляр [пер. с франц. Б. М. Скуратова]. – М. : Издательство гуманитарной литературы, 1998. – 268 с.
3. Донцов Д. Поетка українського рiсорджiменту / Дмитро Донцов // Українське слово: Хрестоматія укр. літ. та літ. критики ХХ ст. : В 4 кн. – Кн. 1–К. : Рось, 1994. – С. 149–183.
4. ЛевченкоГ. Д.Міф проти історії: Семіосфера лірики Лесі Українки : монографія / ГалинаЛевченко. – К. : Академвидав, 2013. – 332 с.
5. Новик О. П. «Тренос» Мелетія Смотрицького і творчість романтиків: проявлення традиції / О. П. Новик // Актуальні проблеми слов'янської філології. – 2010. – Випуск ХХІІІ. – Частина 3. – С. 77–85.
6. Жюліа Д. Філософський словарь [Електронний ресурс] / Дидье Жюліа [пер. с фр.]. – М. : Междунар. Отношения, 2000. – 544 с.– Режим доступу : <http://www.twirpx.com/file/276088/>.
7. Українка Леся. Поезії / Леся Українка // Зібр. творів : у 12 т. – К. : Наукова думка, 1975. – Т. 1. – 448 с.
8. Українка Леся. Драматичні твори (1896–1906) / Леся Українка // Зібр. творів : у 12 т. – К. : Наукова думка, 1976. – Т. 3. – 397 с.
9. Українка Леся. Листи (1903–1913) / Леся Українка // Зібр. творів : у 12 т. – К. : Наукова думка, 1979. – Т. 12. – 694 с.
10. Франко І. Леся Українка // І. Франко. Твори: В 50 т. – Т. 31. – К. : 1976-1986. – С. 254–274.
11. Шевченко Т. Зібрання творів: У 6 т. / Шевченко Тарас. – К. : Наукова думка, 2003. – Т. 1: Поезія 1837-1847. – С. 343–347.
12. D'AnnunzioG. Forse che si forse che no/Gabriele. D'Annunzio. – Milano : A. Mondadori, 1959. – 367 с.

*Светлана Кочерга*

**«СЕМЬ СЛЕЗ» ДОЛОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ ЛЕСИ УКРАИНКИ**

**Анотація.** В статье рассмотрены основные аспекты долорической поэтики, ее истоки и причины популярности в украинской литературе. Выяснено, что Лесья Украинка является одним из самых ярких представителей долорической эстетики эпохи раннего модернизма. Выявлен сегмент жанровых разновидностей поэтической лакримозы в наследии писательницы. Доказано родство природы слез в ее творчестве с первостихией воды в толковании Г. Башляра.

Основное внимание уделено структурному спектру образа слез в художественном мире Леси Украинки-поэтессы. Предложено взять за основу семь оттенков плача, представленного в ее творчестве. Классификация образов «слез» составлена по художественно-семантическим признакам (эстетические, меланхоличные, катарсисные, перцептивные, животворные, «огненные», онтологические). В ранней драматургии Леси Украинки («Вавилонский плен», «На руинах») семиотика слез созвучна поэзии. В последних произведениях автора («Адвокат Мартиан», «Каменный хозяин») господствующей становится тенденция маргинализации образа плача.

**Ключевые слова:** барокко, неоромантизм, долоризм, причитания, поэтика, мифология, оксюморон, первостихия, лакримоза.

*Svitlana Kocherha*

**«THE SEVEN TEARS» OF DOLORISTE POETICS OF LESIA UKRAINKA**

**Summary.** The article deals with the main aspects of doloriste (sufferers) poetics, its origins and causes of popularity in Ukrainian literature. It was found that Lesia Ukrainka is one of the brightest representatives of doloriste aesthetics of Early Modernism. It was revealed a large number of poetic genre varieties of Lakrimosa in writer's heritage. It was proved the affinity of the kind of tears in her work with initial element of water in the H. Bashliar's interpretation.

The main focus is on structural range of image of tears in the art world of Lesia Ukrainka-poetess. It is offered to take as a basis seven shades to crying represented in her work. The classification of "tears" is composed due to artistic and semantic features (aesthetic, melancholic, catharsis, perceptual, life-giving, "fiery", ontological). The semiotics of tears in early drama of Lesya Ukrainka is unison to the poetry ("Babylonian captivity", "On the Ruins"). The latest works of the author ("Advocate Martian", "Stone Muster") confirm the dominant trend of marginalization of crying.

**Key words:** Baroque, neoromantic, doloriste, weeping, poetics, mythology, oxymoron, initial element, Lakrimosa.

*Стаття надійшла до редакції 31.08.2016 р.*

© *Кочерга Світлана Олексіївна* – доктор філологічних наук, професор кафедри української мови і літератури Національного університету «Острозька академія».



## ЦИКЛ «БІЛА ПАННА» С. ЧЕРКАСЕНКА КРИЗЬ ПРИЗМУ ТЕКСТОБІОГРАФІЇ МИТЦЯ

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.

Випуск 2 (36) 2016

УДК 821.161.2-2.09 С. Черкасенко

Кузьма О. Цикл «Біла Панна» С. Черкасенка кризь призму текстобіографії митця; 10 стор.; бібліографічних джерел – 15, мова – українська.

**Анотація.** У статті розглядається творчість українського письменника-модерніста С. Черкасенка часів його перебування на Закарпатті (1923 – 1929). Увага зосереджується на відтворенні в ліриці цього періоду «біографії душі» автора. Текстобіографія письменника простежується на основі ліричного циклу «Біла Панна». В аналізі поезій циклу основна увага звертається на автобіографічний контекст, який викоремлюється завдяки епістолярному матеріалу, зокрема листам автора до М. Шаповала.

Поняття біографізму, яке застосовується в розгляді творів, розуміється як об'єктивація власне пережитого життєвого досвіду. У циклі «Біла Панна» С. Черкасенка перетворення авторської емоції, емоційних поштовхів у художні образи відбувається шляхом апеляції до його підсвідомого, психологізації образів внутрішніх станів особистості, закинutoї у простір чужини. Послідовно доводиться думка, що твори «закарпатського періоду» в біографії С. Черкасенка акумулюють у собі пласт особистісного досвіду автора, є відтворенням процесів екзистенційного осягнення світу і себе в ньому. Вони засвідчують плідне продовження і поглиблення традицій українського модернізму, насичення власних текстів філософською проблематикою.

**Ключові слова:** текстобіографія, біографічна реконструкція, автобіографічний контекст, ліричний цикл, поезика.

Методологічний принцип, сформульований французьким критиком Ш.-О. Сент-Бевом, – «шукати в мистецтві людину» [10, с. 48] – і сьогодні залишається актуальним, особливо коли йдеться про дослідження особливостей психічної організації видатних митців, моделюванні їх «біографії душі». У сучасному світі спостерігаємо популярність проблематики, пов'язаної із трактуванням біографічного/автобіографічного матеріалу. Цілком має рацію І. Голубович, яка твердить, що «біографічний підхід у різноманітності своїх проявів набув сьогодні статусу міждисциплінарного і зайняв постійну нішу в соціології, психології, літературознавстві, соціальній та культурній антропології, історичній науці» [1, с. 122]. Феномен біографії, ставши таким чином у центрі уваги вчених-гуманітаріїв, набуває статусу універсальної категорії, кризь призму якої осмислюється цілий спектр загальнолюдських питань.

Біографічний метод займає важливе місце і в розмаїтті наукових способів, за допомогою яких літературознавці пізнають творчий універсум того чи іншого митця. Г. Сивокін вважає, що здійснити аналіз індивідуально-авторських начал творчості будь-якого письменника допоможе категорія «самототожності»: «Йдеться про методологічну пропозицію, котра б гарантувала ідентичне і доцільно багатогранне читання літератури як «текстобіографії» твору і творчості – не відчужених від особи творця, живої, цікавої, значної особистості, а, навпаки, трактованих у цілісності своїй і неповторності» [11, с. 14]. Такий спосіб – читання творчості автора як текстобіографії – дозволить, на нашу думку, краще збагнути, своєрідність художнього світу будь-

якого письменника. Тому його адекватне застосування сьогодні на часі в українському літературознавстві.

**Мета статті** – дослідити закарпатські сторінки в біографії С. Черкасенка, залучивши в контекст аналізу ліричний цикл «Біла Панна» як один із найвиразніших художніх творів цього життєвого періоду автора.

Біографія українського письменника-модерніста, публіциста, педагога, працівника театральної сфери Спиридона Черкасенка (1876 – 1940) була багата на круті повороти й зміни. Географічно ці повороти відбивають топоніми: Новий Буг на Херсонщині (сьогодні Миколаївщина), де народився, – Катеринославщина (вчителювання в школах Новопавлівки, Василівки, Улянівки, Юхова) – Лідівські рудники (Юзівка) – Київ – Кам'янець-Подільський – Відень – Ужгород – Горні Кошіце (Чехія). Доля письменника – це доля невтомного сподвижника на ниві рідної культури, доля емігранта, чужинця, а ще – трагічна доля батька, який у вирі боротьби за українську державність на Карпатській Україні в 1939 р. втратив єдиного сина.

Біографічна реконструкція закарпатських сторінок життя С. Черкасенка, які датуються 1923 – 1929 рр., дозволить повніше окреслити особливості творчої індивідуальності митця, розкрити соціо-психологічні характеристики його таланту. Слід наголосити, що текстобіографія письменника, зокрема цього періоду, детально не простежена. Але в дослідженні цієї проблеми не обійтися без глибоких і ґрунтовних праць Л. Дем'янівської [2], І. Котяш [5], О. Мишанича [8; 9], В. Школи [13] та ін. Теоретичну базу вивчення питань текстобіографії С. Черкасенка закарпатського періоду стано-

влять студії українських учених-гуманітаріїв І. Голубович [1], Г. Сивоконя [11], Н. Шляхової [14], а також зарубіжних – основоположника біографічного методу Ш.-О. Сент-Бева [10].

С. Черкасенко – один із яскравих представників плеяди митців, що активно працювала у першій третині ХХ століття. Його спадщина – багатогранна, різножанрова: лірика, проза, драматургія, публіцистика, журналістика, критика. У передмові до найповнішого видання творів С. Черкасенка О. Мишанич слушно відзначив, що „у панорамі української літературної історії двадцятого віку його (автора – О. К.) почесне місце і помітний творчий внесок незаперечні” [7, с. 6].

Під час проживання на Закарпатті С. Черкасенко вів активне громадське життя. Тут його обрали членом керівництва місцевої «Просвіти», він також обіймав посаду театрального референта цього освітянського товариства.

У «закарпатський період» С. Черкасенко працював у національно-виховному напрямі: написав ряд пластунських п'єс для шкільних театрів (понад 10), твори для дітей (цикл «Веснянки», одноактні драми «Чудо Св. Миколая», «Ой, хто, хто Миколая любить...»), кілька поезій громадянського звучання – «Просвіта», «Марійка Підгірянка», «Гімн», «Рідний край», «Присяга (на Шевченківські роковини)» та ін. Названі твори, які писалися на злобу дня, виконували просвітницьку функцію і відбивали швидше зовнішній плин життя письменника. Але разом із тим вони засвідчили постійний інтерес митця до проблем розвитку української дитячої літератури.

У листі до М. Шаповала від 19 листопада 1924 р. С. Черкасенко розповідав про свою співпрацю з ужгородським осередком українського національно-патріотичного пласту: «*Отак потроху й доб'ємо скелю мадярського туману й заскоружлості, а старі тільки зітхають й згадують прекрасні дні мадярського Аранжуєци. Сам я не належу до організації з тактичних причин, але роблю для неї чимало і понаписував їм цілу низку поезій для співу ... декламацій та кілька дитячих п'єс...*» [3, с. 106]. І далі автор зазначає: «*Цікаве явище: організація Пластова так захопила дітей, що діти-кацапи сливе геть позникали, хіба десь батько вже занадто запеклий кацапофіл. Та й то бувало кілька випадків, що діти потаємці записувались до пласту і на всякі вправи, співанки, репетиції, зібрання тікали з-під замка. Стихія, нічого не попишеш!.. Українська, рідна стихія*» [3, с. 106].

У перші роки на Закарпатті С. Черкасенко активно займався творчою діяльністю на ниві дитячої літератури. У листі до Володимира Дорошенка від 22 серпня 1929 року письменник згадував, що не мав часу для повноцінної «*чисто літературної праці аж до року 1926-го*» [9, с. 439]. Із указаного року митець почав творити те, до чого пра-

гнула його душа. У цей час з'явилися трагедія «Коли народ мовчить...» (1927), історична драма «Северин Наливайко» (1928), драмований роман «Дон Хуан і Розіта» (1928) і драматична поема «Ціна крові» (1929), а також цілий том поезії нової ідейно-художньої якості.

Для дослідження «біографії душі» С. Черкасенка важливим є ліричний цикл «Біла Панна», написаний у 1929 р. Цикл складається із чотирьох поезій, об'єднаних образом Білої Панни, що у процесі розгортання ліричного сюжету набуває кількарівневої символізації. Автор датує цикл: поезії створені 23 січня 1929 року. Це останній рік перебування автора на Закарпатті. Через деякий час він виїде до Чехії, де і знайде свій останній притулок.

Вимушена еміграція зумовила наявність у ліричному світі С. Черкасенка психокомплексу туги за рідним краєм, що вражаюче оприявнюється і в поезії інших українських поетів-емігрантів (Олександра Олеся, Євгена Маланюка та ін.). Має рацію О. Мишанич, коли стверджує, що «Україна до кінця життя залишалася для поета недосяжною мрією, невимовно дорогим поетичним образом» [7, с. 16].

Осягнути зміст циклу «Біла Панна» допоможе актуалізація поняття антеїзму – глибокої прив'язаності до рідної землі, що, за свідченням етнологів, є питомою ознакою української ментальності. О. Кульчицький наголошує: «Для українського колективного несвідомого <...> найбільш характеристичний є архетип «Магна Матер» – тип «доброї», «ласкавої», «плодючої» Землі українського чорнозему...» [6, с. 55]. А В. Янів доповнює це твердження, зазначаючи, що особлива роль матері в українській родині «впливає з прив'язання до землі» [15, с. 210]. За спостереженням етnologa, до цього моменту додається ще один: «чисто духового пов'язання зі землею... Земля для українців набрала певної мітичної й містичної, якоїсь легендарної таємної життєдайної сили...» [15, с. 210].

Ця життєдайна сила рідної землі озивається і в ліриці С. Черкасенка, відірваного від звичного життєпростору і закинутого долею на чужину. Ви-являється вона в мистецьки викінченому образі Білої Панни:

*Полями журними, як сни,  
Блукає, лине Біла Панна –  
Моя печаль неподоланна  
В безмежжі зим і чужини,  
Моя солодка, кохана  
Омана... [12, с. 322].*

Зимові образи в поетиці циклу зумовлені часом написання віршів. Очевидно, що реальність перетоплюється в авторській уяві в метафоричну картину: на тлі холодного зимового пейзажу відтворюється тендітна постать Білої Панни, яка гірко плаче на бездоріжжі... Звукові образи посилюють відчуття знесиленості і відчаю ліричного героя.

Поетичний ландшафт у поезіях циклу вибудовують образи полів та гір. Образ гір підкреслює географічну особливість Закарпаття, в якому перебував С. Черкасенко. Це теж промовиста деталь, яка дає підстави говорити про автобіографічний контекст циклу. Характерно те, що для ліричного героя такий пейзаж – чужий, на що, зокрема, вказує змістова опозиція «Схід» (тобто рідна земля, степові простори Східної України) / гірський граніт, об який розбиваються сподівання повернутися додому:

*Полями журними – на Схід, –  
Його вчуває тужні зови...  
Та груди, повнії любові,  
З розгону б'ють в гірський граніт,  
І сніжно-білії покрови –  
У крові... [12, с. 322].*

Автогерой циклу болісно переживає розрив із рідною землею. Він опиняється у безвихідній ситуації, адже «*нема доріг: / Вперед – граніт, назад – могила...*» [12, с. 322]. Він застряг у поміжчассі, у тій безлюдній і гіркій самоті безконечної снігової пустелі. Символічною є картина зимової тиші у другій поезії циклу. Нічний пейзаж посилює скорботу ліричного героя. У п'ятій ночі ніхто не почує тебе, адже

*Вона глуха, вона німа:  
Гукай, кричи, співай дорана –  
Усе дарма, усе дарма, –  
Не озоветься біла тьма... [12, с. 323].*

У першому вірші циклу образ Білої Панни трактується як поетова „*печаль неподоланна / в безмежжі зим і чужини*” [12, с. 322]. Цей образ психологізується, він стає живим втіленням болу ліричного героя. У третій поезії циклу емоції ліричного героя немов застигають. Цю застиглість підкреслює анафоричний ряд: «*Ні дум, ні руху, ні бажань, / Ні навіть зивчного чекання: / Погасла мрії червона глань, / Умерла радість сподівання...*» [12, с. 323]. У тій мертвотній тиші залишається тільки незрадлива Біла Панна – поетова печаль і туга.

Кульмінаційною у розвитку ліричного чуття є четверта, остання поезія циклу, де образи попередніх трьох віршів продукують новий зміст: Біла Панна постає втіленням ідеї життя, вітальності:

*Зима... Пустиня... Самотина...  
Коли б не ти, то... й забуття.  
Лиш ти співаєш про життя,  
О Біла Панно! – ти єдина... [12, с. 323]*

Уже зазначалося вище, що образ Білої Панни набуває кількарівневої символізації. Усі ці рівні викоремлюються у процесі розвитку ліричного сюжету циклу. Уже в першій поезії С. Черкасенко називає Білу Панну своєю печаллю, яку ніщо не може здолати. Ця печаль зростає із психокомплексу туги за рідним краєм, тож наступне асоціативне

коло аналізованого образу – це семантичне поле образу України. Біла Панна, на наш погляд, і живе втілення архетипу «Магнус Матер», рідної землі, звідси випливає й антеїзм як одна із констант поетового світовідчуження. Антеїстичний мотив звучить і в кінцевих рядках циклу, де ліричний герой візуалізує фінал свого життя тільки на просторах України:

*Коли в злигоднях на чужині  
Тебе усе ж таки зберіг, –  
Ніхто не скаже: й цей поліг...  
Коли й скінчу, то – на Вкраїні! [12, с. 324]*

Розглянувши поезії циклу «Біла Панна», можемо зробити висновок про реалізацію в ньому особистісних переживань автора, що опинився в умовах еміграції і тяжко переживав відірваність від рідної землі. У творах циклу виявляється цілий спектр різних екзистенційних станів особистості, яка загострено відчуває свою закинутість у чужий простір, простір «гірського граніту». В умовах безвиході, бездоріжжя, самотності уява автора шукає внутрішнього опертя. Тож із глибин підсвідомого зринає образ Білої Панни, своєрідного втілення захисту, живильної сили, яка допомагає долати незгоди.

Слід звернути увагу і на джерела творення образу Білої Панни. Вчені-літературознавці неодноразово наголошували на символістській поетиці у творчості С. Черкасенка. На наш погляд, образ Білої Панни, символічний, багатозначний у своїй сутності, перегукується із образом блоківської „Прекрасної Дами”, „незнайомки”. О. Блок захоплювався філософсько-релігійним вченням В.Соловйова, підтримував його ідею Вічної Жіночості. Семантика жіночого начала, енергетики життя закладена, на наш погляд, і в образі Білої Панни Черкасенка. В українського поета, відіраного від рідної землі, цей образ має глибоку закоріненість у національну традицію, у баченні образу України як жіночого образу. Цю традицію можемо простежити і в ліриці Миколи Вороного («Блакитна панна»), Павла Тичини («Арфами, арфами...») та ін.

Таким чином, цикл «Біла Панна», один із знакових текстів «закарпатського періоду» в біографії С.Черкасенка, акумулює в собі пласт особистісного досвіду автора, є відтворенням процесів екзистенційного осягнення світу і себе в ньому в умовах внутрішньої і зовнішньої еміграції. Поезії циклу засвідчують плідне продовження і поглиблення традицій українського модернізму, спрямованих на філософське пізнання світу й людини. Автобіографічний контекст «Білої Панни» засвідчує глибинні можливості для застосування біографічного методу в аналітиці художніх явищ національного мистецтва слова.

**Література**

1. Голубович І. Біографія як соціокультурний феномен: методологія аналізу в гуманітарному знанні / І. Голубович // Філософська думка. – 2008. – № 4. – С. 122–135.
2. Дем'янівська Л. Спиридон Черкасенко (1876-1940) / Л. Дем'янівська // Історія української літератури. Кінець XIX – початок XX ст.: у 2 кн. / за ред. О.Д. Гнідан. – К., 2006. – Кн. 2.
3. Жицька Т. Листи С. Черкасенка до М. Шаповала (1924 р.) / Т. Жицька // Історичний журнал. – Київ, 2006. – № 4. – С. 96–107.
4. Копиленко Н. Повернення (До 115-річчя з дня народження С.Черкасенка) / Н. Копиленко // Українська мова і література в школі. – 1991. – № 10. – С. 85–87.
5. Котяш І. Епістолярій Спиридона Черкасенка як джерело формування його ідейних та художніх поглядів / І.Котяш // [Електронний ресурс] Режим доступу: <http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/1978/1/Kotjacsh.pdf>
6. Кульчицький О. Світовідчужання українця / О. Кульчицький // Українська душа: збірник праць. – К. : МП «Фенікс», 1992. – С. 48–65.
7. Мишанич О. В безмежжі зим і чужини... (Повернення Спиридона Черкасенка) / Олекса Мишанич // Черкасенко С. Твори: у 2 т. – К., 1991. – Т.1.
8. Мишанич О. Спиридон Черкасенко / Олекса Мишанич // Історія української літератури XX ст. : Навч. посіб. для студентів філологічних факультетів вузів: У 2 т. / Ред. В.Г.Дончик. – К. : Либідь, 1993. – Кн. I: 1910-1930-ті роки.
9. Самі про себе: автобіографії українських митців 1920-х років / Упорядник Р. Мовчан. – К. : ТОВ «Видавництво Кліо», 2015. – 640 с.
10. Сент-Бев Ш. Литературные портреты: критические очерки : перевод с французского / Ш. Сент-Бев ; [составление, вступительная статья, комментарии М. Трескунова ; редакция перевода А. Андрес, И. Лихачева]. – Москва : Художественная литература, 1970. – 581 с. – (Памятники мировой эстетической и критической мысли).
11. Сивокінь Г. "Самототожність письменника" як методологічна пропозиція / Г. Сивокінь // Самототожність письменника. До методології сучасного літературознавства. – К. : Укр. кн., 1999. – С. 6 – 21.
12. Черкасенко С. Твори: у 2-х т. / Спиридон Черкасенко. – К. : Дніпро, 1991. – Т. 1.
13. Школа В. ...Бо серце чисте / Валентина Школа // Дивослово. – 1997. – № 11. – С. 57–58.
14. Шляхова Н. Біографізм як методологічна проблема / Нонна Шляхова // Вісник Львівського університету. Серія філологія. – 2004. – Вип. 33. Ч. 1. – С. 171-177. [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://www.anthropos.lnu.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/241/1/Shljahova.pdf>
15. Янів В. Українська вдача і наш виховний ідеал / Володимир Янів // Янів В. Нариси до історії української етнопсихології. – Мюнхен, 1993. – С. 196–217.

*Оксана Кузьма*

**ЦИКЛ «БЕЛАЯ ГОСПОЖА» С. ЧЕРКАСЕНКО  
СКВОЗЬ ПРИЗМУ ТЕКСТОБИОГРАФИИ ПИСАТЕЛЯ**

**Аннотация.** В статье рассматривается творчество украинского писателя-модерниста С.Черкасенко времен его пребывания на Закарпатье (1923 – 1929). Внимание сосредотачивается на воспроизведении в лирике этого периода «биографии души» автора. Текстобиография писателя прослеживается на основе лирического цикла «Белая Госпожа». В анализе стихов цикла основное внимание обращается на автобиографический контекст, который выделяется благодаря эпистолярному материалу, в частности письмам автора к М.Шаповалу.

Понятие биографизма, которое применяется в рассмотрении произведений, понимается как объективация пережитого жизненного опыта. В цикле «Белая Госпожа» С.Черкасенко преобразование авторской эмоции, эмоциональных толчков в художественные образы происходит путем апелляции к его подсознательному, психологизации образов внутренних состояний личности, заброшенной в пространство чужбины. Последовательно доказывается мнение, что произведения «закарпатского периода» в биографии С.Черкасенко аккумулируют в себе пласт личностного опыта автора, являются воспроизведением процессов экзистенциального постижения мира и себя в нем. Они свидетельствуют о плодотворном продолжении и углублении традиций украинского модернизма, насыщения собственных текстов философской проблематикой

**Ключевые слова:** текстобиография, биографическая реконструкция, автобиографический контекст, лирический цикл, поэтика.

*Oksana Kuzma*

**THE CYCLE "WHITE LADY" OF S. CHERKASENKO  
THROUGH THE LIGHT OF ARTIST'S BIOGRAPHY**

**Summary.** The article deals with the work of the Ukrainian modernist writer S. Cherkasenko during his stay in Transcarpathia (1923 – 1929). Attention is focused on reproduction of author's "biography of the soul" in the lyrics of this period. The writer's biography is traced through the lyrical cycle "White Lady". In the analysis of poetry cycle, main attention pays to the autobiographical context that is distinguished thanks to epistolary material, in particular the author's letters to M. Shapoval.

The concept of biographism, which is used in consideration of the works, is understood as the objectification of the life experience. In the cycle of S. Cherkasenko "White Lady" transformation of author's emotions, emotional impulses in artistic images take place through the appeal to his subconscious, psychologized images of the internal states of the individual, abandoned in a foreign land. There is an idea that works of "Transcarpathian period" in the biography of S. Cherkasenko accumulate personal experience of the author, is a reproduction of the processes of existential comprehension of the world and yourself in it. They suggest fruitful continuation and deepening of the traditions of Ukrainian modernism, saturation of own texts with philosophical issues.

**Key words:** biography, biographical reconstruction, autobiographical context, lyrical cycle, poetics.

*Стаття надійшла до редакції 25.10.2016 р.*

© *Кузьма Оксана Юрївна* – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури ДВНЗ «Ужгородський національний університет».

Євгеній ЛЕПЬОХІН

## КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНИЙ КОНТЕКСТ І СВІДОМІСТЬ ІНДИВІДА: ДЕСТРУКТИВНІ ФОРМИ РЕЦЕПЦІЇ СВІТУ В НОВЕЛІ «БАРАКИ, ЩО ЗА МІСТОМ» МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.

Випуск 2 (36) 2016

УДК82-32:316.37:130,2

Лепьохін Є. Культурно-історичний контекст і свідомість індивіда: деструктивні форми рецепції світу в новелі «Бараки, що за містом» Миколи Хвильового; 12 стор.; бібліографічних джерел – 9, мова – українська.

**Анотація.** У статті розглянуті особливості кореляції понять «ідеологія», «варварство», «культура», «цивілізація» на прикладі новели М. Хвильового (1893–1933) «Бараки, що за містом» (1923). Розкрито нарративну своєрідність тексту як художнього документа переломного періоду в історії України першого двадцятиріччя ХХ століття. Проаналізовано нарративні інстанції і стилістичне опрацювання мовної характеристики персонажа Юхима, наратора в контексті ідеологічного світосприйняття, що визначає композиційну форму тексту зі змінними точками зору, але єдиною смисловою перспективою. Встановлено хронологічні риси твору.

Як представник модерністської прози, своєю творчістю М. Хвильовий поглибив розробку літературного типу «зайвої людини», яким на сторінках новели постає насамперед Мазій. Підтекст новели дозволяє говорити про циклічність історії, приреченість людини в умовах катастрофічності «буття-на-екстремумі», її дезінтеграцію.

**Ключові слова:** герой, наратор, нарація, автор, варварство, культура, новела, імперіалізм, ідеологія, психологізм, час.

Творчість Миколи Хвильового (Микола Григорович Фітільов, 1893–1933) привертає увагу дослідників вже не перше десятиліття, адже його доробок дозволяє прочитувати контекст у світлі мовознавчих, лінгвопоетичних, психоаналітичних студій, культурологічних і політичних екзегезисів та безпосередньо в літературознавчій площині. Аналіз, зокрема, новелістичної спадщини митця засвідчує, що його неабияк цікавило питання розбудовування національної ідентичності, проте воно було нерозривно пов'язане із його висвітленням у пролетарській літературі. Автор «Вальдшнепів» саме належав до цієї літератури, будучи лідером ВАПЛІТЕ. Власне цю антиномію, антитечність, – національне й ідеологічне, – М. Хвильовий проніс крізь усю свою літературно-письменницьку діяльність. Роздвоєність, амбівалентність «я», – «я» героя, «я» автора, «я» наратора – залишила свій відбиток і в новелі «Бараки, що за містом» (1923). Один із найнатуралістичніших текстів прозаїка-публіциста, новела розкриває перед читачами з одного боку структуру інстинктів буття індивіда (Еросу й Танатосу) в репресивних умовах насильства, війни і трагедію суспільства з іншого.

Цей твір уже ставав об'єктом дослідження експресіоністичної поетики та психолого-аналітичного мислення автора (Марина Хаперська); типоексперсивного трактування філософії вчинків людини у стані моральної колізії (М. Кодак); мотиву загибелі та смерті, як означення конфлікту людського існування (Ю. Безхутрий); екзистенціалу смерті в контексті європейської літературної традиції (Грина Цюп'як) тощо.

Суспільно-етичний обов'язок та індивідуальна воля героя – це той стрижень, який пронизує контекстуальне тло творів М. Хвильового, скажімо, в оповіданнях пізнього періоду «Щасливий

секретар» (1931) чи «Останній день» (1931). Проте у новелі «Бараки, що за містом» автор окреслює дещо інше діалектичне протистояння, яке В. Беньямін номінує як розрізнення правомірного і неправомірного насилья [1, с. 170]. Розмістивши антигероїв у типову екзистенційну ситуацію пограниччя, М. Хвильовий мовностилістичними засобами відтворює розірваність, занепад й ірраціональність світу та людини. На відміну від «Редактора Карка», в якому М. Кодак відзначає раціональність однойменного персонажа, що ґрунтується на предикатному зв'язку із дієсловами «забув» і «згадав» [4, с. 45], ні Юхим, ні Мазій не засвідчують перевагу розуму над інстинктами. Тобто, М. Хвильовий інкорпорує фрейдівське вчення про два потяги, які керують поведінкою людини, у відомий йому культурно-історичний контекст епохи, перехідну добу (добу гетьманату). Традиційній сутності буття, що ним є розум (Логос), З. Фрейд і вслід за ним М. Хвильовий протиставляє Ерос – Ерос задоволення. Для Юхима воно може бути відображене через зв'язок із еротично налаштованою санітаркою Оришкою: «От і з Юхимом: нежонатий хлопець, а підморгує не одно бабське око. ...Ну, а Оришка уїдлива, шоколадна баба.

Одразу до своєї палати принадила («Карі глазки, де ви скрились? Міне заставили страждать»)» [8, с. 194]. Як апріорному онтологічному феномену, Еросу протистоїть інстинкт смерті, – Танатос, – який утверджує принцип небуття. Його персоніфікує Мазій, адже саме він пропонує Юхимові закопати викраденого вартового німця живцем з трупами чому той спочатку противиться.

Як приклад психопатичного письма з героями-неврастеніками, літературний нарратив прози митця характеризується амбівалентністю «я», про що вже зазначалося нами. Художньо-психологічні

змалювання життєвих колізій та особистісно-творча драма прозаїка конкретизується через постулювання комплексу любові та комплексу влади [7, с. 102]. У новелі нова окупаційна влада запроваджує власні правила і закони, але зображено прояв однієї директиви – санітарно-утилізаційна робота щодо вмираючих полонених. Увага автора прикута до двох протилежних персонажів: романтизованого й до певної міри ідеалізованого Юхима та вже асоціального й морально зруйнованого декадента Мазія. Історичний контекст твору окреслює конфлікт двох сил, що водночас підтверджує одна із сентенцій В. Бен'яміна: «Ніколи не буває документа культури, який водночас не був би документом варварства» [2, с. 293]. Діалектика цивілізації, яку зображено в новелі, тлумачиться динамікою культурного розвитку населення. Його забезпечує прогрес праці, оскільки згідно з Г. Маркузе інстинкт «працелюбності» не притаманний людям, праця, що без неї неможливе існування людства, нелібідозна. Вона пов'язана із незадоволенням, роздратуванням, а тому вимагає інститут примусу [5, с. 88]. Проте у нашому випадку маємо приклад спотворення загальнолюдських, індивідуальних та національних інтересів, адже Юхим відгукується на заклик задля розваги, ним керує романтичне ество, а також, щоб перевірити відданість ідеї у Мазія. Натомість його колега діє як інтроверт-психопат, відлюдкуватий садист. Можливо, тому санітар працює понаднормово, навіть уночі копає свіжі могили, у такий збочений спосіб він дає вихід своїй сексуальній енергії, оскільки у нього немає подружки-коханки, на відміну від товариша.

Новела є чудовим прикладом дії не тільки психоаналітичних парадигм, різноманітних невротичних комплексів, експресіоністичної поетики, а й оцінки насильства (загальноісторичного та людського), філософії тіла, натуралізму. Криза світовідчуття, через яку пройшов і сам М. Хвильовий, заснована на романтичному пориванні до абсолюту (загірної комуни) й ототожненні окремого індивіда з «мураліями» революції (і Юхим, і Мазій приміряють на себе маску революціонерів у тилу, щоб «підсобити товаришам») подана у вигляді розкладу й деестетизації природного й духовного циклу життя персонажів.

Письменник звертається до проблематики стосунків, влади людини над людиною, аналізує право та силу розпоряджатися чужим життям, як це роблять двоє товаришів. Зрештою, митець доходить схожого висновку, що й Т. Адорно у 1949 р. в есе «Критика культури та суспільство»: людська культура бере свій початок у розмежуванні розумової і фізичної праці [9, с. 16]. Мислитель проголошує сучасне століття віком «фінальної стадії діалектики культури і варварства», де водночас традиційна культура стала нікчемною, недолугою. М. Хвильовий резюмує це на 20 років швидше і в контексті хронотопу новели, і позача-

сово: «Чи не здається вам, що ми вже давно в бараках, де труповий дух?» [8, с. 193]. Автор не стільки засвідчує процес деморалізації, скільки констатує його завершення в особі Мазія, ілюструє не муки, не страждання, а холоднокровну гру в ката понівеченої людини в морально-психологічних координатах 1918 року, періоду гетьманщини та німецької окупації.

Подібність фіналу, драми життя М. Хвильового і того ж В. Бен'яміна простежується в тому, що їх обох вбив варварський режим сталінізму і фашизму, які своєю чергою просякнуті так званою «діалектикою просвітництва». І якщо український митець на початках належав до будівничих нового комуністичного ладу, то німецький філософ культури навпаки був опозиціонером через своє єврейське походження. В обох випадках життя завершилося самогубством.

У новелі суперечливості між варварством і цивілізацією, культурою показано не лише на прикладі Мазія, який здебільшого мовчазний, індиферентний доки не надходить пропозиція товариша, а й в особі Юхима, особливо в його мовно-розмовних покручах-судженнях. Стилістичні засоби, що ними послуговується автор, індивідуалізують мовлення санітара, опосередковано передають психологію антигероя. Так, опис місцевості, де розміщені бараки, відтворює маргінальність та покинутість того світу, в якому живе і працює Юхим: «Над бараками ліхтар примружив своє старече око, засльозився, з сумом дивиться на провалля. Біля города присіли бараки, а далі ховаються провалля, де навалено сміття з міських будівель, з помийних ям.

А цвинтар, що праворуч, зарився в стоси жовтого листя, і по коліна загрузли могильні верби...

Ну і прислухався Мазій, санітар барачний, і чути було – шарудять у листях мишенята дощовитої осені.

То падають дрібненькі горошинки, щоб напоїти землю невеселим сумом.

Холодно.

Вітер іде широкою вулицею, добігає до бараків і тоді з важким духом трупів несеться до провалля, щоб заритися в сміття» [8, с. 190–191]. Автор прагне експресіоністично подати картину занепаду і спустошення, загального есхатологічного фону тогочасних суспільно-історичних реалій. Це йому вдається за допомогою оригінальних тропів – персоніфікованих епітетів, уособлень.

Зв'язність тексту в ідейному плані зберігається, проте на рівні нараційно-мовленнєвому вимагає співтворчості читача. М. Хвильовий залишає маркери, що вказують на дискурс наратора, автора або персонажа. У наступному уривку знаходимо кореляцію трьох перелічених дискурсів. «Чи не здається вам, що ми вже давно в бараках, де труповий дух?»

Га?

Суета. Суета. Суета.

Хіба можна кожного зводити у ванну після довгої дороги без станцій?» [8, с. 193] – як вже вище зазначалося, тут маємо оповідну інстанцію автора, М. Хвильового.

«...Потім рили величезні ями й кидали туди необмиті, чорні, виснажені цурпалки живого м'яса.

Не чекали й смерті – валили на підводи й везли на цвинтар.

Везли на цвинтар наших полонених, що були в Німеччині.

Отже, праця на дві зміни.

Лікарі ходили по палатах розгублені, сестри й служанки без ніг.

Носії. Носії. Носії» [8, с. 193–194] – тут перенесення фокалізації з інстанції автора на інстанцію наратора, але наближену до перспективи протагоніста Юхима.

«...Мазій і Юхим теж» [8, с. 194] – інстанція екстрадієгетичного наратора.

«І через край переливається в палатах стогін – чорний, смердючий. І вовтузяться люди й шукають виходу, ніби пацюки, що попали в раковину з рідким калом.

Душить труповий дух.

Не чути сміху в палатах» [8, с. 194] – нараторіальна фокалізація з інтроспекцією у свідомість персонажа.

У новелі простежується динамічність зображуваного світу, фрагментарність оповіді. Мовлення екстрадієгетичного наратора іноді наближене до перспективи Юхима (внутрішня фокалізація), а іноді розбавлене відступами від основної фабульної лінії, проте залишається у контексті єдності історично-біографічного та побутового часу. Це дозволяє говорити про ауторіальний дискурс недієгетичного наратора, що у творі здебільшого емоційний, оцінювальний: «Окупація – слово не наше, і прийшло воно з темних країв, щоб захмарити наше блакитне небо.

Ходять по городу каски, суворо дивиться голуба одіж.

Не голубіють дні.

Мовчки бунтують вулиці, мовчки бунтує завод.

І порожньо очам, мов о дванадцятій годині ночі в обложеному місті.

Мочить дощ і шлики з червоними китицями й червоними поверхами. Звичайно, з наших.

Але чорно на душі.

І шкірить зуби почуття помсти, і хочеться клацнути.

...Окупація – слово не наше» [8, с. 192].

У синтаксисі переважають метонімічні фігури, що легко контактують з внутрішнім світом автора, апелюють до його емоцій. Споглядаємо, що речення не перенасичені однорідними членами, відсутні будь-які плеонастичні фігури. Руба-

ність слова, його стриманість і монотонність покликана зауважити на серйозності теми твору: моральної роздвоєності, неспроможності здійснити раціоналістичний аналіз. Новела є однією із багатьох маленьких оповідань розвитку подій [6, с. 124], проте її герої так і не вдаються до якихось роздумів, логіки чи доцільності.

Вагомим стилетвірним прийомом є використання наратором приказок, паремій народно-пісенного походження, які почасти формують орнаментальний елемент нової пролетарської прози М. Хвильового. Але знову усе відбувається крізь призму сприйняття дійсності Юхимом. «Мазій на цибатих ногах до сонця тягнеться, баньками з безодень виблискує.

Що він думає, ця мавпа з зоологічного? А говорить спокійно, наче дитина конфету ссе.

Напевне, від трупового духу заморока найшла.

– Згарбаємо – не писне!

Юхим хвилюється:

– Завела сорока про Якова. Ти ділом говори. Що за манера? От падазрітельной!» [8, с. 195]. Також спостерігаємо, що і в мові героя, і в мові наратора використовуються просторіччя, діалектизми, вульгаризми. Така лексикалізація – це ще один спосіб психологічної характеристики людей, що живуть і в ідейно-онтологічних, і в побутово-історичних координатах з вісями х-життя / у-смерть. Тому й не дивно, що поряд з описами вражень від затхлості трупів, частина діалогів, нараторіального мовлення мають відверто еротичний характер: «Оришка з Юхимом жартували на кроваті. Борюкались.

Мазій пахтів цигаркою на палатській лаві – білій з голубим блиском.

В Оришки не очі – поросята кувікають.

Натягнула на Юхима млинця (кашкета цебто) і на вухо телеграфує:

– Нащо цього привів? Погратися не дає. Ги! Ги!

Взяв Юхим Оришчине вухо в зуби:

– Мовчи! Хай сидить. Поспіємо.

Від борюкання кімната повна спеки. Оришка, мов сонце, що за обрій перевалює» [8, с. 195]. Зв'язок між варварством і культурою старанно продемонстровано у творі, оскільки саме соціальні механізми (катаклізми) є тим поштовхом, що їх оприявнює. І Мазій, і Юхим виступають новими пролетарями, революціонерами місцевого масштабу. Проте розбіжності між ними простежуються, зокрема, і в окресленій діалектиці. Мазій, за спостереженнями М. Кодака, тип морально-емоційно заокостенілої людини, сформованої барачними зонами імперіалістичних воєн [4, с. 107]. Але такого висновку доходимо лише після прочитання новели, оскільки нічого з біографічного минулого персонажа не згадується наратором, натомість Юхим – колишній робітник котельні, прагне по завершенню працювати на



заводі. Отож, персонажі обивателі, люди середнього рівня інтелекту, про високі морально-культурні цінності обох не доводиться говорити. До того ж, обоє зазнають травматично-психологічних впливів громадянської війни, бо мають щоденну справу з трупами, «цурпалками живого м'яса» – наполовину мертвих, фізично скалічених полонених-військових. Тому в їх соціумі і мікросвіті немає місця культурі і гуманності, натомість можливими є варварство й садизм.

Прикметно, що події відбуваються за містом, що засвідчується вже у заголовку твору, адже в цьому є певний натяк на покинутість одного мікроросвіту іншим, розміщенням у ньому людей надломлених і психологічно спотворених. Проте конкретні ознаки, маркери, які б вказували на топографічні деталі твору, що їх також можна б було інтерпретувати метонімічно (скажімо, Дніпро у значенні Київ, як серце нової української держави із давньою моральною й естетичною культурою) і в сенсі імпералістичного варварства, відсутні. Тому символами революції, війни, анархії є власне самі персонажі, надто Мазій. Ареною боротьби стає зіткнення різних підсвідомих інстинктів людини. Заклик на агітплакаті стає пробудником найпотемніших бажань людини – бути володарем життя Іншого, у випадку Юхима і Мазія – толерувати вбивство в ім'я революції, «треба товаришам підсобити». Мазій не довго думає і зголошується голосом «польової порожнечі», що свідчить про його добровільно-ірраціональне бажання заподіяти шкоду Іншому і, можливо, несвідоме прагнення померти (коли обох викрито, він не тікає від розправи). Він міг хотіти завершити в своїй особі проєкт колонізації і моральної деформації «Я» (Мазія) – «Іншим» (варварською державою). Тому спокійно реагує на пошуки зниклого німця спеціально навченою для схожих цілей собакою і не заперечує свою причетність до злочину. З такого погляду, Мазія вже не можна повністю вважати бездумним і нерозсудливим; проте це ще сильніше загострює світоглядно-естетичну кризу доби й активізує ідейну чужість та асоціальність змальованих митцем маргіналів.

Також, мабуть, потрібно врахувати той момент, що М. Хвильовий, як автор, і його наратор не дають однозначної оцінки вчинку героїв. Натомість читач може дійти висновку, що в цій екстрем-ситуації винні обидві сторони: персонажі і та система, в якій вони функціонують. Виходить замкнене коло, адже на чолі системи теж стоять якісь люди, що нав'язують власну концепцію і моралі, і культури, зрештою, й варварства. Певним чином це суголосно твердженням В. Беньяміна про правомірність насильства в умовах революції, війни. Мислитель писав: «Адже у вчиненні насилля над життям і смертю більше, ніж у будь-якому іншому здійсненні права, укріплюється саме право. Утім, саме в ньому водночас найвиразніше подає звістку про себе витонченому відчуттю щось

гниле в праві, бо воно геть мало знає про відносини, в яких доля з'явилася у власній величч у такому здійсненні» [1, с. 180]. Важливим фактором здійснення моральної деструкції є й єврейське коріння Юхима. Тим самим, можемо ще раз сказати про умовне візіонерство та випередження свого часу М. Хвильовим, який зумів в особі Юхима показати обернено пропорційну ненависть до неолібералістичного антисемітизму в особі закатованого німецького вояка й особисту вендету, хай і не цілком свідому, Юхима за наступні фашистські концентраційні табори й голокост.

Власне, такий наш погляд не буде здаватися надумано-сфантазованим, якщо врахувати присутність у творі так званого «інтенціонального» часу, який за спостереженнями Сніжани Жигун, є особливістю часової організації художніх творів ваплітян. Його ознакою є те, що «наратор веде діалог з читачем, розширюючи проблематику своїх творів естетичними питаннями «...» М. Хвильовий і його однодумці (серед яких були і «професійні» революціонери), перебуваючи під значним впливом ідеї докорінного оновлення життя і побудови нового ладу, оспівували революцію і війну, як час грандіозних зрушень заради майбутнього» [3, с. 94]. До того ж, позиція М. Хвильового в мистецько-літературній системі координат часто спрямована на ідеологічну оцінку (Б. Успенський) зображуваного світу, на чому неодноразово наголошував М. Кодак. У новелі «Бараки, що за містом» ідеологічна точка зору жорстко недетермінована, не закріплена за персонажами, хоча, як уже зазначалося вище, наративна інстанція екстрадієгетичного наратора іноді наближена до перспективи санітара Юхима. В усіх інших випадках відбувається ціннісно-ідеологічна оцінка історичної доби із превалюванням натуралістичної поетики (ключовим семантичним полем виступає лексема «труп») в дискурсі імпліцитного автора.

Здійснений аналіз новели «Бараки, що за містом» М. Хвильового показав, що письменник був одним із новаторів сучасної української прози як в ідейному контексті, так і художньому. Твір цілком вкладається в письменницький канон, якому властиве існування героїв-неврастеніків, що належать до буремно-переломного періоду життя і самого автора як художника постреволуційної дійсності, так і сконцептуалізованих ним персонажів. Деструктивність їх життєвого проєкту зображено на прикладі Мазія, котрий має суїцидальний характер. Щоб підкреслити маргіналізований статус своїх героїв, письменник переносить дію за межі населеного пункту; опис цього локусу, в якому герої ніби застрягли, адже з одного боку знаходяться німецькі окупаційні війська, з іншого – червоні партизани, набуває масштабу катастрофічного простору. Тут відбувається зіткнення природних потягів і культурних обмежень, увиразнюються ці два світи.

**Література**

1. Беньямін В. Щодо критики насильства // Щодо критики насильства : статті та есеї / Вальтер Беньямін. – К. : Грані-Т, 2012. – 312 с. (Серія «Deprofundis»). – С. 166–205.
2. Беньямін В. Про поняття історії // Щодо критики насильства : статті та есеї / Вальтер Беньямін. – К. : Грані-Т, 2012. – 312 с. (Серія «Deprofundis»). – С. 288–307.
3. Жигун С. Лабіринти і горизонти українського неореалізму: Монографія. – Київ: Бізнесполіграф, 2015. – 400 с.
4. Кодак М. П. Микола Хвильовий як митець-психолог: Монографія / М. П. Кодак. – Луцьк: ПВД «Твердиня», 2008. – 196 с.
5. Маркузе Г. Структура інстинктів і суспільство: Філософське дослідження вчення Зигмунда Фрейда / Г. Маркузе ; пер. О. Юдін. – К.: Ніка-Центр, 2010. – 248 с.
6. Немченко І. Ю. Новелістика М. Хвильового в контексті української прози початку ХХ століття: дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Немченко Ірина Юрївна. – Одеса, 2004. – 178 с.
7. Руденко М. І. Наративна структура художньої прози Миколи Хвильового: дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Руденко Марта Ігорівна. – Київ, 2004. – 211 с.
8. Хвильовий М. Бараки, що за містом // Вибрані твори / Микола Хвильовий ; упоряд. Ростислав Мельників. – К. : Смолоскип, 2011. – 1038 с. – (Серія «Розстріляне Відродження»). – С. 190–204.
9. AdornoTheodorW. Kulturkritik und Gesellschaft // Prismen. KulturkritikundGesellschaft. –München : DeutscherTaschenbuchVerlagGmbH&Co. KG, 1963. – 284 s. – S. 7–26.

*Евгеній Лепехин*

**КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ И СОЗНАНИЕ ИНДИВИДА:  
ДЕСТРУКТИВНЫЕ ФОРМЫ РЕЦЕПЦИИ МИРА В НОВЕЛЛЕ «БАРАКИ, ЧТО ЗА ГОРОДОМ»  
НИКОЛАЯ ХВЫЛЕВОГО**

**Аннотация.** В статье рассмотрены особенности корреляции понятий «идеология», «варварство», «культура», «цивилизация» на примере новеллы Н. Хвильового (1893–1933) «Бараки, что за городом» (1923). Раскрыто повествовательное своеобразие текста как художественного документа переломного периода в истории Украины первого двадцатилетия ХХ века. Проанализированы нарративные инстанции и стилистическая проработка речевой характеристики персонажа Ефима, нарратора в контексте идеологического мировосприятия, что определяет композиционную форму текста со сменными точками зрения, но единой смысловой перспективой. Установлены хронотопные черты произведения.

**Ключевые слова:** герой, повествователь, наррация, автор, варварство, культура, новелла, империализм, идеология, психологизм, время.

*Yevhenii Lepokhin*

**CULTURAL AND HISTORICAL CONTEXT AND CONSCIOUSNESS OF THE INDIVIDUAL:  
THE DESTRUCTIVE FORMS OF THE WORLD RECEPTION IN THE SHORT STORY  
“THE SHEDS OUTSIDE THE CITY” BY MYKOLA KHVYLOVYI**

**Summary.** The peculiarities of the correlation of concepts “ideology”, “barbarism”, “culture”, “civilization” have been reviewed in the paper by taking as an example the short story “The Sheds Outside the City” (“Baraky, shcho za mistom”, 1923) by Mykola Khvylovyi (1893–1933). The narrative originality of the text as an artistic document of the crucial period in the history of Ukraine (the first twenty years of the XX century) has been revealed. The narrative instances and stylistic elaboration of the speech characteristic of the character Yukhym are analysed, and narrator in the context of ideological world perception, that defines the composition shape of the text with shifting points of view, but with a unified semantic outlook. The chronotopos peculiarities of the work have been established.

As representative of modernist prose, the creativity of M. Khvylovyi has deepened development of literary type of “the excess person”, which on pages of the short story there is first of all Mazii. Implication of the short story allows to speak about recurrence of history, doomed of the person in the conditions of catastrophic “life - on - an extremum”, its disintegration.

**Key words:** character, narrator, narration, author, barbarism, culture, short story, imperialism, ideology, psychologist, time.

*Стаття надійшла до редакції 30.08.2016 р.*

© *Лепьохін Євгеній Олександрович* – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри гуманітарних дисциплін Інституту управління природними ресурсами ВНЗ «Університет економіки та права «КРОК».

## СПЕЦИФІКА РЕАЛІЗАЦІЇ ПРОФЕТИЧНИХ ВІЗІЙ У ЛІРИЦІ ЖІНОК-ВІСНИКІВЦІВ

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.

Випуск 2 (36) 2016

УДК 821.161.2 – «19»

Лиман Д. Специфіка реалізації профетичних візій у ліриці жінок-вісниківців; 9 стор.; бібліографічних джерел – 4, мова – українська.

**Анотація.** У статті розглядається проблема профетичного візіонерства. За допомогою сили слова поети здатні ставати провісниками та вчителями для своєї нації, саме тому письменників порівнюють із пророками. Неможливо обмежити профетизм окремою епохою. Він виявляється протягом усього періоду розвитку літератури. Загалом виокремлюємо три види пророцтв – національне, соціальне та автопророцтво.

На прикладі творчості Оксани Лятуринської та Наталі Ливицької-Холодної досліджується реалізація профетичних візій, а також вияв трьох видів пророцтв. Творчий доробок жінок-вісниківців наскрізь просякнутий профетичними візіями, що реалізуються на всіх рівнях художнього тексту.

**Ключові слова:** профетизм, візія, автопророцтво, національне пророцтво, соціальне пророцтво.

**Постановка наукової проблеми та її значення.** Початок ХХ століття ознаменувався пильною увагою дослідників до мистецтва як до найпоширенішого варіанту нераціонального досвіду. Науковці наголошують на тому, що без урахування цього типу досвіду людина не може бути цілною особистістю. Також перша половина ХХ століття в українській літературі була позначена підвищеним інтересом до Біблії. Автори цієї доби прагнули по-новому висвітлити сучасні їм проблеми. Особливе місце серед цих проблем посідає проблема візії майбутнього України, а також проблема ролі інтелігенції у формуванні нації. Тому все частіше письменники постають пророками, які зазирають у майбутнє своєї країни, намагаючись застерегти від помилок і відкрити шляхи подальшого розвитку. Такий вияв творчої діяльності дослідники називають профетичним.

Релігія і мистецтво мають багато точок дотику, зокрема й у тому, що релігія здатна знайти свій вираз у мистецтві. Так само й мистецтво, яке досягає найвищої точки свого вияву, може ставати релігією.

Варто зазначити, що будь-яка діяльність людини має свою певну спрямованість. Якщо ж дивитися на пророцтво як на частину естетичного та релігійного типу досвіду, то воно потребує майже надлюдських внутрішніх сил. Та не завжди пророки передвіщали майбутнє, дуже часто вони відкривали вічні істини. Оскільки пророцтво можна вважати однією із форм моральних розрахунків, виявом яких є попередження, сни, знаки, відкриття істини.

За допомогою сили слова поети здатні ставати провісниками та вчителями для своєї нації, саме тому письменників порівнюють із пророками. Ще одне наближує авторів до образу біблійних пророків – це мученицька доля. І так само, як і пророків, поетів не можна ні призначити, ні обрати, ними можна лише народитися. З цього приводу влучно висловлюється Євген Свєрстюк: «Пророк

бачить те, чого інші не додають. Пророк передбачає майбутнє. Але передусім пророк розмовляє з Богом і виголошує його істини перед лицем народу» [4, с. 43].

Література завжди прагнула пришвидшити досягнення бажаного ідеалу за допомогою профетизму. І саме поезія, як зазначають більшість дослідників, була пророчою від самого свого зародження. Зокрема, основною особливістю поезії Стародавньої Греції була саме профетичність, бо давньогрецькі профети в процесі пошуку найкращої форми для фіксації власних пророцтв зупинилися на поезії. Найчастіше це пов'язують із формою та ритмічним наповненням поетичних текстів. Тому поетичне натхнення досі залишається спорідненим з пророчим.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** У багатьох філософсько-естетичних теоріях звертається увага на різні вияви профетизму (М. Бердяєв, Ф. Ніцше, К.-Г. Юнг, О. Паса, М. Еліаде, С. Керкегор, В. Кандинський, К. Ясперс та ін.). Були й глибокі наукові праці в українському літературознавстві ХХ столітті, зокрема Дмитра Донцова. Щодо профетизму вісниківців, то в останні десятиліття з'явилися дисертаційні дослідження та монографії Юлії Войчишин та Наталії Плахотнік, зокрема в останньої «Профетичні мотиви в українській поезії ХХ століття (В. Свідзінський, Є. Плужник, Є. Маланюк, В. Стус)». На жаль, найбільшу увагу в цьому питанні науковці приділяють здебільшого Євгенові Маланюку. Жіночі ж постаті залишаються на маргінесі.

**Мета статті** – аналіз реалізації профетичного візіонерства у творчості поетів вісниківського періоду. Матеріалом для аналізу стали поетичні тексти жінок-вісниківців Оксани Лятуринської та Наталі Ливицької-Холодної.

**Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження.** Художньою метою профетичних текстів є праг-

нення донести до мислячої людини через асоціації глибоку думку, яку поет заклад у своєму творі. Зазвичай у поезії подія точно не подається, а наявні лише натяки (символи, образи), за допомогою яких можливо проникнути в істинний сенс твору. Це і призводить до того, що в залежності від соціально-історичних обставин один і той самий поетичний твір інтерпретується по-різному. Часом це призводило до того, що поезію використовували для пропагування різних ідеологічних доктрин.

Поезія має здатність просочуватися в сокровенне людини, говорити про одухотворене в житті. Саме тому поезія передбачає життя, а поет має змогу прозирати крізь минуле й майбутнє.

Українській поет – це набагато більше ніж просто поет, бо поезія упродовж багатьох століть стоїть на захисті нації від зникнення, виражаючи й формуючи національну свідомість. Будь-яка пророка дія – це імпульс, що направлений з минулого в майбутнє, це створення ідеї, яка має реалізовуватись нащадками.

Ще за часів Давньої Греції було відомо, що поезія має профетичні властивості. Аристотель писав: «... завдання поета – говорити не про те, що було, а про те, що могло би бути, будучи можливим в силу ймовірності або необхідності» [1, с. 21].

Люди, наділені поетичним даром, могли передбачати суспільно-політичні події (війни, революції, зміни режимів і т. п.). Мали змогу вони передбачати й долі людей. Щодо власних долі, то передбачати поети могли лише власну смерть. Оскільки тієї чи іншою мірою кожен поет наділений пророчим даром.

Як відомо, однією з основних функцій літератури є комунікативна. Поет у вербальній формі посилає повідомлення тому часу, у якому він існує. Але поети-пророки максимально розширюють межі комунікативної функції, звертаючись у тому числі й до майбутніх поколінь.

Неможливо обмежити профетизм окремою епохою. Він виявляється протягом усього періоду розвитку літератури. Загалом можна виокремити три види пророцтв – національне, соціальне та автопророцтво.

На прикладі творчості Оксани Лятуринської та Наталі Лівницької-Холодної розглянемо реалізацію профетичних візій, а також вияв трьох видів пророцтв. Окрім приналежності до кола вісниківців їх об'єднує те, що з огляду на життєві обставини, вони змушені були покинути Україну, а от повернутися назад їм так і не судилося. Обидві жінки пройшли складний шлях, але поряд з ними завжди була поезія, яка підтримувала і не давала впасти у відчай. Творчість письменниць завжди нерозривно була пов'язана з Батьківщиною. Можливо тому, так багато в їхніх поезіях профетичних візій, які стосуються саме майбутнього України. Та значне місце посідає й автопророцтво.

Найскравішим виявом автор пророцтва є поезія Оксани Лятуринської «Мир над місцем сим!». Як відомо з біографії поетеси, поховано її на українському православному цвинтарі Саут-Баунд-Бруку, штат Нью-Джерсі. Могила Оксани Лятуринської знаходиться навпроти могили приятеля по літературі й ідейного побратима Євгена Маланюка. Вона передбачила це більш як за тридцять років до власної смерті:

Мир над місцем сим!  
Буду тут лежати,  
Поруч побратим [3, с. 108].

Таке передбачення можна розглядати як очевидність, адже саме на цьому цвинтарі поховано багатьох емігрантів, що мешкали в США. Тож передбачення цілком логічне.

Росію часто порівнюють із хижакком (орлом або ведмедем). Передбачення сучасних подій, агресію Росії знаходимо в поезії О. Лятуринської «Ліси ловитв!»:

Вогні запалаять хтиво очі.  
Хижак напружитья і скочить  
І переможно зподалік  
У ліс потужний кине рик [3, с. 77].

Така візія щодо північного агресора притаманна багатьом поетам-емігрантам, які на собі випробували червоний терор і опинились за межами Батьківщини, вириваючись із пазурів хижака.

У поетичному доробку Наталі Лівницької-Холодної Друга світова війна поєднується із образом масок кривавих облич. За п'ять років до її початку у творах авторки помічаємо натяки на ті жакливі події:

Будуть гинуть в полум'ї хати,  
Будуть маски кривавих облич...  
(«На розквітлі акації грона...») [2, с. 72].  
За плечима вогонь росте,  
За плечима зойки і крики.  
І криваві маски облич...  
І я знаю, що буде біль  
І що буде образа і сором... («Степова казка») [2, с. 81].

У світовій та українській літературі війна зображується за допомогою таких образів як вогонь, полум'я, біль, крики. Тож з огляду на це можна сказати, що в цих двох поезіях Наталя Лівницька-Холодна передбачає страшні події Другої світової війни, яка принесла горе не тільки на територію України. Незважаючи на те, що Н. Лівницька-Холодна змушена була виїхати з України, душа її завжди боліла за рідну країну. Авторка вірила в те, що її Батьківщина зможе вибороти собі незалежність. Незламна віра в це виражається й у її поезіях:

Колись з весною прийде зміна,  
І оживе твій світлий край,  
Що зветься дзвінко «Україна»  
(«Весняним птахом заспівай») [2, с. 100].  
Я твердо вірю, Боже мій,

Лише святий вогонь-ненависть  
Пірве з кайданів народ мій  
І поведе його до слави («Сповідь») [2, с. 111].

Ці поезії були написані більше ніж за п'ятдесят років до здобуття Україною незалежності. Із цього можна зробити висновок, що в поезіях «Весняним птахом заспівай» і «Сповідь» наявні профетичні візії, пов'язані із майбутнім України, що виростали з прагнень і віри митця в щасливе майбуття Батьківщини.

Особливістю поетичного доробку Наталі Лівницької-Холодної є те, що він насичений великою кількістю національних пророцтв. Століттями Україна зазнавала тиску з боку північного сусіда. Але авторка за багато років до сучасних нам подій змогла передбачити їх у своїх творах. Українці вибороли свою свободу й довели власну гідність:

Але помсту царям і совдепам  
За затоплені кров'ю поля,  
За нездійснені сни Мазепи  
Понесе Україна моя («Помста») [2, с. 112].

Тільки вітер степами знов  
Проказав, що встанеш Ти  
І що буде смерть і кров («Провіщення») [2, с. 113].

Поети-вісниківці завжди висловлювали думки про те, що Україна має бути вільною й незалежною. Вона повинна була нарешті вийти із тіні свого «старшого брата». Саме тому, Н. Лівницька-Холодна вірила, що наступні покоління не тільки не залишать спроб відстоювати власну гідність, а й підуть ще далі. І що боротьба вестиметься не лише на сторінках книжок і часописів, бо нащадки знайдуть у собі сили перейти до більш рішучих дій:

І знаю: оживуть ще ці мечі  
В руках людей, що прийдуть нам на зміну  
 («В Карпатах») [2, с. 113].  
Здригнеться Київська земля  
І понесе сто тисяч війська  
Під стіни білого Кремля («Остання жертва») [2, с. 114].

Поезії Оксани Лятуринської також сповнені передбачень боротьби за гідність і незалежність:

Вже завтра, знаю, ти не будеш тая,  
Ти зацвієш криваво-золотая  
І затремтиш чи з муки, чи з тривоги,  
Вітри у гніві понесеш по безвістях-дорогах [3, с. 92].

Відомо, що думки українців розділилися з приводу сучасних подій. На жаль, рідні люди знаходяться по різні сторони барикад. Профетичні візії, подібні до Шевченкових, з цього приводу цього віднаходимо в поезії О. Лятуринської «І батько відречеться сина...»:

І батько відречеться сина.  
І піде брат на брата [3, с. 124].

Оксані Лятуринській не вдалося створити сім'ю. Її завжди оточували однодумці та друзі, але радості материнства вона так і не зазнала. На жаль, такий розвиток своєї долі вона змогла передбачити ще в досить молодому віці:

Вже стільки літ! Надія блідне  
І хатнє вогнище вже гасне.  
Життя, життя ж таке дочасне!  
Вже стільки літ! І ані звістки.  
І, мов останні падолистки:  
Ніколи квітами поліття  
Не народитись нашим дітям [3, с. 96].

**Висновки та перспективи подальшого дослідження.** Отже, профетизм – це провіденційна спрямованість творчості, у якій подаються приклади тих подій, які повинні відбутися. Люди високо інтелектуальні здатні зробити логічні висновки із сучасних їм подій, тим самим створюючи пророкування стосовно держави, нації та власного життя. Не стали винятком і Оксана Лятуринська та Наталя Лівницька-Холодна. Творчий доробок жінок-вісниківців наскрізь просякнутий профетичними візіями, що стосуються майбутнього України. Це питання, як і подальший докладний аналіз реалізації профетизму на ширшому матеріалі, є перспективним напрямом розробки поставленої в статті проблеми.

## Література

1. Античні поетики / Упоряд. М. Борецький, В. Зварич. — К.: Грамота, 2007. — 168 с.
2. Лівницька-Холодна Н. Поезії, старі і нові / Наталя Лівницька-Холодна. — Нью-Йорк, 1986. — 237 с.
3. Лятуринська О. Зібрані твори / Оксана Лятуринська. — Торонто, 1983. — 813 с.
4. Сверстюк С. На святі надії. Вибране / Євген Сверстюк. — Київ: Наша віра, 1999. — 784 с.

*Дарья Лыман*

## СПЕЦИФИКА РЕАЛИЗАЦИИ ПРОФЕТИЧЕСКИХ ВИЗИЙ В ЛИРИКЕ ЖЕНЩИН-ВЕСТИКОВЦЕВ

**Аннотация.** В статье рассматривается проблема профетического визионерства. С помощью силы слова поэты способны становиться провесниками и учителями для своей нации, поэтому писателей сравнивают с пророками. Невозможно ограничить профетизм отдельной эпохой. Он проявляется в течение всего периода развития литературы. В общем выделяем три вида пророчеств – национальное, социальное и автопророчество.

На примере творчества Оксаны Лятуринской и Натали Ливицкой-Холодной исследуется реализация профетических видений, а также проявление трех видов пророчеств. Творчество женщин-вестниковцев насквозь пропитано профетическими видениями, касающимися будущего Украины.

**Ключевые слова:** профетизм, визия, автопророчество, национальное пророчество, социальное пророчество.

*Daria Lyman*

***SPECIFIC OF PROPHETIC VISION IN THE LYRIC OF WOMEN-VISNYKIVTSIV***

**Summary.** The article is devoted to the problem of prophetic vision. Using the power of the word poets are able to become forerunners and teachers for their nation, that is why writers are compared to prophets. It is impossible to limit a profetizm to a separate era. He appears throughout the period of development of literature. Generally we allocate three kinds of prophecies – national, social and auto prophecy.

On the example of creativity of Oksana Liaturynska and Natali Livytska-Kholodna examines the implementation of prophetic visions, and the expression of three kinds of prophecies. The creative achievements of women-visnykivtsi imbued with prophetic visions that are realized at all levels of the literary text.

**Key words:** prophetism, vision, auto prophecy, national prophecy, social prophecy.

*Стаття надійшла до редакції 13.09.2016 р.*

© *Лиман Дар'я Юрївна* – аспірантка кафедри української літератури Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова.

## ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ РІЗНИХ ШЛЯХІВ ШКІЛЬНОГО АНАЛІЗУ В ПРОЦЕСІ ВИВЧЕННЯ ПОЕМИ Т. Г. ШЕВЧЕНКА «ГАЙДАМАКИ»

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.

Випуск 2 (36) 2016

УДК 373.5:821.161.2

Лілік О. Особливості використання різних шляхів шкільного аналізу в процесі вивчення поеми Т. Г. Шевченка «Гайдамаки»; 9 стор.; бібліографічних джерел – 6; мова – українська.

**Анотація.** Автор статті пропонує методичні рекомендації для вивчення героїко-історичної, ліро-епічної поеми Тараса Шевченка «Гайдамаки» у загальноосвітній школі. У статті на основі запропонованої системи методів і прийомів навчання демонструє специфіку використання різних шляхів шкільного аналізу художнього твору (по-образного, проблемно-тематичного, композиційного). Автор рекомендує здійснювати шкільний аналіз поеми в контексті розвитку української літератури загалом і художньої системи романтизму зокрема.

**Ключові слова:** поема, запитання, шлях шкільного аналізу, образ, метод навчання.

**Постановка проблеми у загальному вигляді.** За шкільною програмою з української літератури у 9 класі відводиться 15 годин на вивчення творчості Тараса Шевченка, серед запропонованих творів чільне місце посідає поема «Гайдамаки» як один із знакових творів письменника. На вивчення твору зазвичай відводять дві години, оскільки ґрунтовного аналізу потребують історична основа, жанрово-стильова своєрідність, сюжетно-композиційні особливості, специфіка образної системи. Проте сприймання художнього тексту і його аналіз пов'язані зі значними труднощами, які обумовлені родовою і жанровою специфікою поеми, особливостями образної системи.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Творча спадщина Тараса Шевченка упродовж тринадцяти років була предметом вивчення істориків, філософів, літературознавців, мистецтвознавців. У процесі дослідження ми спиратимемося на публікації науковців-методистів: Ю. Бондаренка, Н. Волошиної, А. Градовського, С. Жили, О. Куцевол, А. Ситченка, Г. Токмань. Водночас варто зазначити, що до сьогодні проблема шкільного аналізу творів митця не втрачає своєї актуальності, оскільки кожне покоління по-новому прочитує його тексти, а методична наука постійно перебуває в процесі пошуку оптимальних шляхів, методів, прийомів вивчення художніх творів поета. **Мета статті** – на основі використання різних шляхів шкільного аналізу художнього твору запропонувати моделі вивчення поеми Тараса Шевченка «Гайдамаки».

**Виклад основного матеріалу.** В учительській практиці використовуються різні шляхи шкільного аналізу художнього твору: пообразний, проблемно-тематичний, мовно-стильовий, композиційний, послідовний. У чистому вигляді, як правило, жоден шлях аналізу не використовується, учителі намагаються поєднати елементи різних шляхів аналізу. Проте домінуючим залишається якийсь один шлях, а до нього додаються елементи усіх інших. Вибір шляху аналізу залежить від кі-

лькох факторів: жанрово-стильових і проблемно-тематичних особливостей твору, вікового й розумового розвитку учнів, досвіду педагогічної діяльності й майстерності вчителя, теми і мети уроку [2].

Незалежно від обраного шляху аналізу на етапі підготовки до сприймання поеми «Гайдамаки» радимо подати учням інформацію про історичну основу поеми. Це може бути розповідь учителя або заздалегідь підготовлене повідомлення учня про антипольське козацько-селянське повстання Коліївщину 1768 року. Обов'язковим є повідомлення про історію написання твору, оскільки воно допоможе учням краще зрозуміти авторський задум та ідейний зміст поеми. Поема «Гайдамаки» є твором, написаним у межах художньої системи романтизму, тому учні мають усвідомити основні риси цього мистецького явища, щоб згодом віднайти їх у творі. Теоретичний матеріал подає учитель, забезпечуючи доступність і зрозумілість інформації для учнів. Пропонуємо акцентувати увагу учнів на таких аспектах:

– звернення митців до героїчних сторінок минулого, прагнення дослідити специфіку вияву народного духу в період національно-визвольних змагань;

– естетичним ідеалом є мрія про незалежну національну державу, соціальну справедливість, гуманні стосунки між людьми, що засновані на загальнолюдських ідеалах добра, справедливості, високої моральності;

– активне використання усної народної творчості: трансформація окремих фольклорних жанрів, сюжетів, образів, прийомів, цитування фольклорних текстів у художніх творах;

– зображення виняткових героїв у виняткових обставинах; основними героями є гетьмани, козаки, народні месники; захоплення героєм-лицарем, одинаком, що здатен підняти народ на боротьбу, очолити національно-визвольні рухи, піти на самопожертву;

– використання фантастичних елементів (надзвичайні герої, події, чудодійні предмети), екзотичних пейзажів, бушування стихій;

– підвищена емоційність і напруженість зображення подій, ситуацій, обставин, використання гіперболи, символів, риторичних фігур [1].

Одним із найбільш поширених у шкільній практиці є пообразний шлях аналізу, оскільки у центрі кожного твору перебуває система різноманітних образів. Під час аналізу поеми «Гайдамаки» учні дізнаються, що центральним у творі є образ автора, який у пролозі, епілозі, ліричних відступах розповідає про визрівання задуму, завдання, які він ставить перед собою, формулює власну концепцію повстанського руху. Пропонуємо дати учням такі завдання:

1. Прочитайте лірико-філософський пролог до поеми, поясніть, як ви уявляєте автора цих рядків (учні мають дійти висновку, що автор трансформується, одягаючи маску то простака, то мудреця, відстороненого від світу).

2. Якої позиції щодо гайдамацького руху дотримується автор? Чи підтримує він офіційну концепцію польських і російських істориків і письменників? (йому імпонує народно-фольклорна точка зору на гайдамацьке повстання).

3. Знайдіть у тексті поеми рядки, де автор згадує про джерела свого твору.

4. На основі аналізу змісту поеми визначте, якими, на думку автора, були причини повстання?

У творі протиставляються два збірні образи: на першому плані перебуває образ повсталого українського народу – гайдамаків. Час від часу Шевченко виділяє на цьому загальному фоні окремі образи – Яреми Галайди, Івана Гонти, Максима Залізняка, Запорожця, Кобзаря [5]. Гайдамакам протистоять конфедерати, озброєні польські шляхтичі, які виразно представлені у розділах «Конфедерати» й «Титар». Пропонуємо запитання для аналізу образу конфедератів:

1. Якими постають із тексту поеми конфедерати? Знайдіть у творі цитати для характеристики образу.

2. Як виявляється авторське ставлення до конфедератів?

3. Знайдіть у тексті поеми художні засоби, за допомогою яких Тарас Шевченко описує конфедератів.

Запитання для аналізу образу гайдамаків:

1. У якому епізоді Шевченко розкриває головну причину гайдамацького руху?

2. Знайдіть уривки, у яких описується всенародність повстання.

3. Схарактеризуйте образ гайдамаків за допомогою цитат з тексту поеми.

4. Чи помітні внутрішні суперечності у рядах гайдамаків?

5. Чи погоджуєтесь Ви з думкою Василя Пахаренка, що автор «... зумисне гіперболізує жорстокість повстанців, аби емоційним шоком впев-

нити читача в цілковитому безглузді зломости. Зокрема, кров у «Гайдамаках» проливається степами і тече цілими ріками, морями. Ця лексема і похідні від неї в прямому та метафоричному значенні там вживаються 28 разів. Через це за формальною ознакою «Гайдамаки», можливо, є «найкривавішою» поемою у світовій літературі» [3, с. 18].

Запитання для аналізу образу Яреми Галайди:

1. Знайдіть у тексті поеми цитати, які характеризують Ярему. Проаналізуйте його вдачу.

2. Як ставиться автор до Яреми? Чи відомо Вам, хто став його прототипом?

3. Чому, на вашу думку, Ярема «сирота убогий» і «сирота багатий» одночасно?

4. Як реагує Ярема на знущання шинкаря Лейби?

5. Порівняйте образ Яреми на початку твору з тим образом, який формується у процесі повстання? Як Коліївщина впливає на героя?

6. Як оцінюють Ярему інші герої?

7. Яке значення у житті Яреми мали стосунки з Оксаною? Якими постають Ярема й Оксана у сцені побачення (розділ «Титар»)?

8. Чи можна вважати Ярему романтичним героєм?

Запитання для аналізу образу Івана Гонти:

1. Що вам відомо про життя й діяльність Івана Гонти як реальної історичної особи? (це може бути попередньо підготовлена учнівська доповідь)

2. Чому Івана Гонту вважають найтрагічнішим героєм поеми?

3. Чому Гонта вбиває своїх синів, хоч і знає, що вони ні в чому не винні?

4. Зачитайте монолог Гонти, як він характеризує героя? Які почуття виникли у вас під час читання уривку?

5. З якою метою в описі життєвого шляху Гонти письменник відходить від історичної достовірності?

6. Доведіть, що Тарас Шевченко творить образ романтичного героя-лицаря?

Проблемно-тематичний шлях аналізу використовується в основному в старших класах, він передбачає дослідження проблематики художнього твору, своєрідність тлумачення певної проблеми у творах різних видів мистецтв [2].

Пропонуємо запитання для бесіди за твором:

1. Чому Шевченко вирішив написати поему про події Коліївщини?

2. Прокоментуйте думку Василя Яременка: «Т. Шевченко прагнув від своїх читачів не простого знайомства з минулим, а його осмислення та зіставлення із сучасним. Тема Коліївщини якраз і дозволяла «додумувати» (особливо щодо Росії) доленосний для України процес, повертатися в минуле, ставити події у тривалий у часі історичний контекст» [6. с. 165].



3. Доведіть, що для Тараса Шевченка Коліївщина була темою-викликом.

4. Поема «Гайдамаки» присвячена В. Григоровичу «на память 22 апреля 1838 года». Підтвердіть або спростуйте думку, що день свого визволення з кріпацтва автор ототожнює з минулим історичним поривом до волі й свого народу, після поразки якого став можливим і його кріпацький стан.

5. З якими творами поета перегукуються «Гайдамаки»? З чим пов'язане звернення митця до історичної тематики?

6. Яке ставлення поета до Коліївщини? Проаналізуйте фактори, які сприяли формуванню такого уявлення митця про повстання?

7. Сформулюйте провідну ідею твору. Знайдіть цитати, які свідчать, що письменник засуджує взаємну помсту українців і поляків.

8. Чому Шевченко уникає розв'язки?

9. З чим, на Вашу думку, пов'язаний відхід поета від історичної достовірності?

10. Чи погоджуєтесь Ви з думкою Івана Дзуби: «Гайдамаки» – це картина жахів, але вигадки в ній менше, ніж кривавої реальності, не дуже й перебільшеної?»

11. З якою метою Шевченко продовжує гайдамацьке повстання майже на рік?

Композиційний шлях аналізу методисти радять використовувати в старших класах, оскільки учні вже ознайомлені з основними теоретичними поняттями, що пов'язані з сюжетно-композиційною організацією тексту художнього твору. Окрім того, програмою старшої школи пропонуються для вивчення твори, які вирізняються особливостями сюжету і композиції [2]. Оскільки поема «Гайдамаки» має своєрідну композицію, ми радимо використати в процесі вивчення елементи композиційного аналізу.

У поемі переплітаються дві сюжетні лінії: історична (перебіг повстання) й інтимна (кохання Яреми Галайди й Оксани). Для того, щоб учні краще усвідомили й запам'ятали сюжетно-композиційні особливості твору, радимо заповнити таблицю. Ця робота виконується колективно у процесі обговорення тексту твору, після того як поема була прочитана й проаналізована в класі. Підказкою можуть бути прослухані повідомлення про історичну основу твору, оскільки основні етапи повстання збігаються з сюжетними елементами.

	Історична сюжетна лінія (перебіг повстання)	Інтимна сюжетна лінія (кохання Яреми й Оксани)
Експозиція	Опис стану справ у польській державі	Ярема Галайда наймитує у єврей-шинкаря Лейби
Зав'язка	Початок повстання, «освячення ножів» біля Мотронинського монастиря	Ярема прощається з Оксаною і йде в гайдамаки; конфедерати вбивають титаря і викрадають Оксану
Кульмінація	Гайдамаки захоплюють Умань, Гонта вбиває своїх синів	Ярема рятує Оксану й одружується з нею
Розв'язка	Відсутня	Відсутня
Постпозиція	Страта Гонти, смерть Залізняка на каторзі, остаточне приборкання України	

Учитель має пояснити учням, що поема має два вступи: лірико-філософський та історичний, що має назву «Інтродукція», десять розділів, епілог, передмову, що є післямовою, приписи (примітки зроблені автором). Ліро-епічна природа тексту пов'язана з великою кількістю ліричних відступів, авторських роздумів. Зокрема, Василь Яременко зазначає: «З одинадцяти структурних одиниць поеми майже в половині містяться роздуми про минуле з позицій сучасності, а «Інтродукція», «Свято в Чигирині», «Епілог» є справжньою амальгамою минулого та сучасного з проекцією на майбутнє та вкрапленням особистого в історичний контекст» [6, с. 169].

На нашу думку, найкращий спосіб поєднати елементи всіх шляхів шкільного аналізу – розподілити випереджувальні завдання щодо окремих аспектів між групами учнів. З цією метою виділяємо групи істориків, літературознавців, мистецтвознавців. Історики досліджують історичну основу поеми «Гайдамаки», джерела твору, історію його

підготовки і видання. Літературознавці отримують завдання проаналізувати тематику і проблематику поеми, особливості композиції та образної системи. Мистецтвознавці визначають місце поеми «Гайдамаки» у творчому доробку поета, зв'язки з іншими творами, значення літературного тексту, взаємозв'язки з іншими видами мистецтв. У такому випадку урок можна провести у формі читачької конференції чи семінарського заняття. Учитель може унаочнювати основні етапи заняття за допомогою мультимедійної презентації. Пропонуємо запитання для підсумкової бесіди:

1. Визначте риси романтизму в поемі «Гайдамаки».

2. У чому полягає значення поеми «Гайдамаки» для суспільно-політичної думки й розвитку української літератури?

3. Прокоментуйте слова Леоніда Білецького: «Коли Україна гинула в лабетах московської неволі, коли майже всі українці ховали Україну й були певні, що вона вже ніколи не

піднесеться, що з нею справа вже скінчена, ось тоді, в такий тяжкий і безнадійний час, Шевченко поемою «Гайдамаки», як промінням серця, прорізує темряву повного занепаду й безнадії, проголошує нове слово, нове «вірую», ідею нової України і безкомпромісну боротьбу за неї».

Оскільки поема Тараса Шевченка «Гайдамаки» входить до програми зовнішнього незалежного тестування з української мови і літератури, радимо під час уроку створювати з учнями опорні конспекти, а для перевірки знань запропонувати систему тестових завдань.

**Висновки та перспективи подальших досліджень.** Поема «Гайдамаки» Т. Шевченка є одним із вершинних творів поета, актуальність якого увиразнюється в критичні моменти нашої історії. Однак цей літературний текст є досить складним для учнівського сприймання: філософічність, історична основа, ліро-епічна природа тексту стають серйозними перешкодами для повноцінного усвідомлення учнями художньо-естетичного значення поеми. Ефективність шкільного аналізу зазначеного твору багато в чому залежить від майстерності учителя, обраного ним шляху аналізу, відібраних методів і прийомів навчання.

### Література

1. Бандура О. Теорія літератури в тезах, дефініціях, таблицях : Навчальний довідник / О. Бандура, Г. Бандура. – К. : Шкільний світ, 2008. – 128 с. – (Бібліотека «Шкільного світу»).
2. Наукові основи методики літератури [Текст] : посібник для студ. вузів / Н. Й. Волошина, О. М. Бандура, О. А. Гальонка та ін. ; Під ред. Н. Й. Волошиної. – К. : Ленвіт, 2002. – 344 с.
3. Пахаренко В. Тарас Шевченко/ Василь Пахаренко // Українська мова та література. – 2004. – Число 2–4. – С. 3–69.
4. Українська література. Програма для загальноосвітніх навчальних закладів 5–9 класи [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://mon.gov.ua/content.pdf>.
5. Шевченко Т. Гайдамаки / Тарас Шевченко // Шевченко Т. Кобзар. [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://poetyka.uazone.net/kobzar/zmist.html>.
6. Яременко В. Історіософський зміст Шевченкових «Гайдамаків» (до 170-річчя виходу поеми) / Василь Яременко // Український історичний журнал. – 2011. – № 2. – С. 159–179.

*Ольга Лилик*

### **ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ РАЗЛИЧНЫХ ПУТЕЙ ШКОЛЬНОГО АНАЛИЗА В ПРОЦЕССЕ ИЗУЧЕНИЯ ПОЭМЫ ТАРАСА ШЕВЧЕНКО «ГАЙДАМАКИ»**

**Аннотация.** Автор статьи предлагает методические рекомендации для изучения героико-исторической, лирико-эпической поэмы Тараса Шевченко «Гайдамаки» в общеобразовательной школе. Лилик О.А. на основе предложенной системы методов и приемов обучения демонстрирует специфику использования различных путей школьного анализа художественного произведения (пообразного, проблемно-тематического, композиционного). Автор рекомендует осуществлять школьный анализ поэмы в контексте развития украинской литературы в целом и художественной системы романтизма в частности.

**Ключевые слова:** поэма, вопрос, путь школьного анализа, образ, метод обучения.

*Olha Lilyk*

### **PECULIARITIES OF USAGE OF DIFFERENT WAYS OF SCHOOL ANALYSIS IN THE PROCESS OF STUDYING OF THE POEM "HAIDAMAKY" BY TARAS SHEVCHENKO**

**Summary.** The author of article offers methodical recommendations for studying of the heroic and historical, lyrical and epic poem by Taras Shevchenko "Haidamaky" at secondary school. In article on the basis of the offered system of methods and techniques of training shows specifics of use of various ways of the school analysis of the work of art (imaginative, problem and thematic, and composite). The author to carry out the school analysis of this poem in the context of development of the Ukrainian literature in general and art system of romanticism in particular.

**Key words:** a poem, a question, the ways of school analysis, an image, the training method.

*Стаття надійшла до редакції 23.07.2016 р.*

© *Лілік Ольга Олександрівна* – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри української мови і літератури Чернігівського національного педагогічного університету імені Т. Г. Шевченка.

## РОМАН ЛУБКІВСЬКИЙ ТА ДМИТРО ПАВЛИЧКО ЯК ПЕРЕКЛАДАЧІ СЛОВАЦЬКОЇ ПОЕЗІЇ

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.

Випуск 2 (36) 2016

УДК 821 [162.4 – 1: 162.2] "18/19".091

Ліхтей Т. Роман Лубківський та Дмитро Павличко як перекладачі словацької поезії; 10 стор., кількість бібліографічних джерел – 10; мова – українська.

**Анотація.** У статті висвітлюється діяльність Дмитра Павличка та Романа Лубківського як перекладачів словацької поезії. Розглядаються переклади з доробку знакових словацьких поетів Яна Коллара, Гвездослава, Яна Ботта, Івана Краска, Яна Смерка та ін.

**Ключові слова:** Р. Лубківський, Д. Павличко, словацька поезія, художній переклад, словацько-український літературний дискурс.

Словацька поезія завжди перебувала в полі зору двох визначних українських митців – Дмитра Павличка та Романа Лубківського. Випускники філфаку Львівського університету, не просто колеги по цеху, а справжні друзі, вони обоє неодноразово бували у Словаччині, зналися з багатьма словацькими поетами особисто, виконували там у різний час важливу дипломатичну місію: Роман Лубківський був Надзвичайним і Повноважним Послом України у Чехословаччині, а Дмитро Павличко – Послом України у вже незалежній Словаччині. Про свої враження від країни-сусідки, про творчість багатьох словацьких письменників писали у статтях і нарисах, у власних поетичних збірках. І, звичайно ж, багато перекладали, за що справедливо й заслужено стали лауреатами премії ім. П. Гвездослава, яка щорічно присуджується Словацьким літературним фондом за популяризацію словацької поезії у світі.

Так, у нарисі "Моя Словаччина" Д. Павличко зізнається, що вперше почув про словаків од свого батька, який йому, ще малому, співав рекрутські пісні, а серед них – і знану пісню "Кеде ми пришла карта нароковать...". Згодом з книжки Ореста Зілінського "Slovenská ľudová balada v internetnom kontexte" митець довідався, як тісно переплетені словацькі пісні з лемківськими, якою невичерпною є скарбниця нашого спільного фольклору.

В період університетських студій Д. Павличко знайомиться з творчістю визначних словацьких авторів – поемою "Донька Слави" Яна Коллара, поемою "Марина" Андрея Сладковича, "Кривавими сонетами" Гвездослава... Тоді ж з'явилися й перші перекладацькі плани.

Восени 1958 р. на Пряшівщині та Закарпатті проходили літературні свята. Там Д. Павличко познайомився з багатьма словацькими письменниками, серед яких – Павол Горов, Войтех Мигалік та ін. "Вони зачарували мене широкими характерами і, зрозуміло, своєю творчістю. Вони навчили мене співати словацькі

пісні–балади, та, на подив моїх друзів, я вже знав дещо від Михайла Мольнара. Здавалося, це на новому рівні мислення до мене знов прийшла батькова співанка, і через те моє захоплення баладами, почутими з уст Войтеха Мигаліка, можна порівняти з дивиною приходу найтрепетнішої і досмертної любові" [5, с. 237].

З того часу на сторінках українських газет та журналів, на шпальтах української періодики Словаччини з'являються переклади словацької поезії з-під пера Д. Павличка. Навіть відома антологія словацької поезії (К., 1964) вже презентує доробок Дмитра Павличка – перекладача [6].

І все ж є кілька окремих видань, успішних проєктів, які піднесли Д. Павличка до вершин перекладацького Олімпу. Це, передусім, "Світовий сонет" (1983), де, серед іншого, знаходимо й перлини сонетного жанру авторства Яна Коллара, Гвездослава, Войтеха Мигаліка, Яна Бузаші та Любомира Фелдека, а також "Антологія словацької поезії ХХ століття" (1997), де презентовано вибрані вірші знакових словацьких митців минулого століття. Відкривають антологію, зрозуміло, Гвездославові "Криваві сорнети". До речі, ця "антивоєнна поема в сонетах" була видана ще й білінгвально, окремою книжкою, у видавництві "Карпати" з ґрунтовною передмовою Романа Лубківського [4].

Варто наголосити, що Д. Павличко ставився до Гвездослава з особливою любов'ю. Його твори, написані понад століття тому, виявилися гіркою, пророчою візією з огляду на те, що переживає нині український народ, українська нація. Гвездослав "чи не перший із словаків збагнув, що слов'янська ідея розсипається в прах, як тільки до неї доторкається великодержавний російський шовінізм. Саме тому Гвездослав наважився розпочати дискусію з Пушкіним, який вважав, що всі слов'янські ріки повинні злитися в одному російському морі" [1, с. 11]. Ось як звучить оригінал та переклад "пушкінського" сонету:

Nie, Puškine můj, mysl'ou vysoký,  
ty mýlil si sa, podrážděním chorý:  
Vraj, musejů sa stieč'-zliať v ruskom mori  
tie naše bystré slavian-potoky,

alebo ono – vyschne ráztky.  
Už příroda, vid'!sama s tebou sporí:  
má osve ich, vždy čerstvé bytia vzory;  
no trvá aj ich poť'ah hlboký...

Ja myslím: duch sa rovná vode, hore  
čo parou stúpa, prší návratom;  
tak, vzájomstva prúd, teká po priestore,

zhrdajúc lieňou v bahne stojatom...  
Nuž, vyschnuť nemusí ni ducha more,  
ni potoky zájst' ducha v mori tom!  
[9, с. 404–405].

Мій Пушкіне, думок височино,  
ти помилився, мовивши у гніві,  
що мусять всіх слов'ян річки бурхливі  
в російське море злитись, бо воно –

в притоках пересохне аж по дно.  
Дивись, природа образи мінливі  
показує в буття щоденнім диві –  
тим видавам зникати не дано!

Дух – як вода. Ніщо її не зборе:  
то парою, то йде дощем вона,  
навзаємністю з'єднує простори,

гордуючи лінивистю багна...  
Ні, висхнути не може духу море,  
і в ручаях є вічна глибина!  
[1, с. 25].

Актуальність "Кривавих сонетів" вражає, адже потвора імперського егоїзму й зараз знищує людство. Гвездослав "молиться за всіх слов'ян, щоб вони вийшли переможцями з війни, і, звісно, має на увазі насамперед ті народи, які страждають під кормигою австро-угорської та російської імперій (...). Його слов'янофільська ідея вже перебуває в конфлікті з фальшивим слов'янофільством царської Москви" [1, с.11].

Загалом в антології словацької поезії ХХ століття вміщено доробок чотирнадцяти митців, серед яких, крім Гвездослава, Іван Краско, Ян Смерек, Лацо Новомеський, Павол Горев, Владімір Райсел, Войтех Мигалік, Мирослав Валек, Мілан Руфус, Йозеф Мігалкович, Ян Бузаші, Любомир Фелдек, Штефан Стражай і Ян Замбор. Усі разом вони творять цілісний образ своєрідної і глибокої національної поетичної культури, що завдяки місії Д. Павличка стала вже й українським надбанням.

Узяти, хоча б, доробок найвидатнішого представника словацького модернізму Івана Краска. "Він знав таємниці геніальної простоти. Писав

мало, але те, що написав, несе знак невмирущості, пориву і трагічної довершеності" [1, с. 29]. Д. Павличкові вдалося проникнути у глибини душі ліричного суб'єкта, відтворити своєрідну ритміко-інтонаційну структуру його віршів, їх евфонічну наповненість:

Гей, ті горді, височезні тополі!  
Їхній образ, як дух мій, зникає із віч...  
Вгору?.. Вниз?.. У нірвану?.. –  
Як обшарпаний ворон –  
у ніч...[1, с. 33].

Інший репрезентант – віталіст Ян Смерек – творить цілу епоху сьайливої, життєлюбної поезії у словацькій літературі. На шпальтах редакovanого ним часопису "Елан" він у міжвоєнний період популяризував творчість українських письменників, писав правду про голодомор в Україні та нищення української еліти, друкував статті заборонених авторів тощо. А в поезії залишався вічним оптимістом. "Легкість, з якою він писав, ціложиттева захопленість темою кохання, весняний, "черешневий" настрій його балад – все нагадує в ньому для нас молодого Володимира Сосюру..." – підсумовує Д. Павличко [1, с. 41]. Підтвердження цьому знаходимо в кожній Смереківій строфі:

Чисте вино, чисті рими,  
жіночки, як херувими,  
чисте серце на вітрах,  
я веселий, наче птах![1, с. 52].

Багатолітня дружба пов'язувала Дмитра Павличка з Павлом Горевом. Справжнє ім'я та прізвище митця – Павло Горовчак, що, як вважає український перекладач, підкреслює його східнославацьке, можливо, русько-українське, походження. П. Горев знав українську мову, любив співати українські пісні, в його доробку є вірші про Україну ("Балада про сон", "Вірш, знайдений на військовому кладовищі десь в Україні"). Трепетним ліричним шедевром є й поезія "Береза", яку Д. Павличко відтворює як глибокий знавець химерних станів людської душі:

Зненацька вже й береза догоріла...  
Як вітер з неї все зняв догола,  
вона всією наготою тіла  
в його руках сміятись почала.

Стоїть, як свічка пристрасті, і сяє  
з чагарників у ночі темну хлань.

То лиш любов безрадно погасає  
від рук жорстких, студених доторкань [1, с. 87].  
Мирослав Валек, визначний словацький поет і перекладач, презентується на сторінках антології своїми знаковими творами, нині вже хрестоматійними у словацькій літературі ("Сірники", "Шахи", "По буквах", "Сумний ранішній трамвай..."), у яких – розхристана, розіп'ята душа тривожного мрійника, яка не вміє лицемірити і пристосовува-

тись у нашому жорстокому й цинічному світі, а тому страждає:

Сумний ранішній трамвай,  
а я в ньому, а я в ньому,  
вже везуть мене, везуть,  
наче в гробівці скляному... [1, с. 138].

На окрему розмову заслуговують і чудові переклади з Руфусового доробку. Йдеться про вірші "Твоя сльоза", "Світ із матер'ю", "Мовчки", "Зморшки", "Мікеланджело"... Ось як звучить оригінал та переклад Руфусового вірша "Vjaskynkeramäti..." ("В печері пам'яті"):

Vjaskynkeramätisvieti večné svetlo.  
Azpovalytampadá hviezdný prach.  
Ismrť má zlaté vlasy, jakznejvychádza,  
odrazu omladnutá ako dievčatko.  
A takmer pekná.  
Krajina ako organ večerný  
tam ticho hrmí.  
Tenké klávesy  
roličiek svetia.  
A chorál, starý chorál  
padá na lesy.  
Dobru noc, moji mrtvi[10, с. 80].

В печері пам'яті одвічне світло світить.  
Пил зоряний спадає там згори.  
Виходить з неї смерть, і златокудрою стає,  
і молоденькою, немов дівчатко.  
І майже гарною.  
Земля, немов орган вечірній,  
там тихо грає.  
Тоненькі клавіші  
полів і нивок сяють.  
А хорал, старий хорал  
спадає на ліси.  
Добраніч, мої мертві[1, с. 163–164].

Переклад цього філософсько-медитативного вірша є, поза сумнівом, блискучим. Передано не тільки емоційно-сугестивний стан ліричного суб'єкта, але й витримано весь арсенал виражальних засобів у формозмістовій єдності (увиразнювальні тавтології, інверсії, повтори; друга строфа перекладу дуже вдало підсилена градацією та анафорою тощо). Відрадно, що більшість Павличкових перекладів Руфусових поезій виконані справді бездоганно.

Варто наголосити також на таких унікальних постатях у дискурсі словацько-українських взаємин, як Любомир Фелдек та Ян Замбор, які досі активно творять і перекладають. За чудову інтерпретацію своїх віршів солов'їною обоє зробили щедрі віддарунки українській літературі, переклавши таких яскравих митців, як Павло Тичина, Василь Симоненко, поезію українських шістдесятників... Ян Замбор 1981 року опублікував у Братиславі збірку вибраних віршів Д. Павличка "Tajomstvo tvojej tváre" / "Таємниця твого обличчя", а Л. Фелдек спричинився до появи антології молодої української поезії "Čistými rukami" / "Чистими руками" (1980).

Оцінюючи внесок словацьких митців у справу популяризації на рідних теренах українського поетичного слова, Д. Павличко, зокрема, зауважує: "Любомирові Фелдеку належить велика шана й подяка з боку української поезії як одному з її найвидатніших перекладачів у Словаччині. Чи маємо ми тепер в Україні подібного знавця та інтерпретатора словацького поетичного слова? Маємо. Це – Роман Лубківський..." [5, с. 238].

Роман Лубківський, як і Дмитро Павличко, презентувався як молодий перекладач вже на сторінках антології словацької поезії (К., 1964). Однак його знакові добірки перекладів зі словацької літератури з'явилися дещо пізніше. Йдеться, передусім, про відомі перекладацькі збірники "Слов'янське небо" (1972) та "Слов'янська ліра" (1983).

У "Слов'янському небі" у циклі "Дорогами Словаччини" Р. Лубківський, як і Д. Павличко, звертається до творчості Гвездослава, презентуючи його поему "2000". Серед інших авторів – Еміль-Болеслав Лукач, Ян Понічан, Лацо Новомеський, Андрей Плавка, Ян Костра, а також Мирослав Валек та Мілан Руфус.

Набагато щільнішою є добірка словацької поезії в пізнішому збірнику – "Слов'янська ліра" – з фаворною передмовою Д. Павличка "Мотив поступу й життя": "Слов'янська ліра" не могла створитися за кілька років, не могла бути й не була епізодом у житті перекладача. Це – частина його ціложиттєвого труду, який почався давно..." [7, с. 8].

На сторінках видання зустрінемося навіть з класиками словацької літератури. Відкривають добірку поезії штурівця Яна Ботта. Відрадно, що є між ними і його відомий "Відгомін української думки" – вірш про славне українське козацтво:

Ой не тужить, запорожці, що гетьман в могилі,  
його дума гуля з вами по донському схилі!  
На могилі дуб зелений – й він колись зів'яне,  
але слава запорозька жить не перестане!  
[7, с. 253].

Знаходимо тут і поезії Боттового побратима Янка Краля, який теж дуже прихильно ставився до України та її багатій культурній спадщині, вірші Гвездослава, а також поетичні в'язанки авторства сучасних словацьких митців. Є серед них і справжні поціновувачі української літератури, її історичної минувшини. Ось як звучить зачин до поеми Войтеха Мигаліка "Сила Землі":

То вітер степу звився в небо рвійно,  
і осінь соняхів  
тебе сповила в золото сяйне.  
Так стрів тебе я в сонці, Україно,  
і так ти прийняла мене... [7, с. 282].

Завдяки зусиллям Р. Лубківського узріла світ знакова в контексті словацько-українських взаємин книга "Веселка Татр: молода словацька поезія" (1982) з передмовою Л. Фелдека. На її сторінках Р. Лубківський презентувався як перекладач віршів Петера Грегора, Яна Замбора, Властімила Ковальчика, Мікулаша Ковача, Йозефа Мигалковича, Штефана Стражая, Любомира Фелдека... Разом з Д. Павличком та іншими нашими

перекладачами Р. Лубківський спричинився до видання вибраного Лаца Новомеського "Відчинені вікна" (1982). А ще десятки його перекладів словацької лірики розпорошені на сторінках українських газет та часописів і чекають на вдумливого інтерпретатора.

Діяльність Р. Лубківського на ниві словацько-українських взаємин, однак, не обмежилася тільки художніми перекладами. Виявом щирої любові до Словаччини стала поетична збірка Р. Лубківського "Словацьке літо" (1985), яка згодом вийшла також словацькою мовою в перекладі Юрая Андрічика під назвою "Slovenské madony" (1988).

Отже, визначні українські поети Р. Лубківський та Д. Павличко чимало зробили для

популяризації словацької поезії в Україні. В дискурсі українсько-словацьких взаємин Д. Павличко прописався передусім як автор "Світового сонету" (з ґрунтовною добіркою доробку знакових словацьких постатей – Яна Коллара, Гвездослава, Войтеха Мигаліка, Яна Бузаші, Любомира Фелдека) та "Антології словацької поезії ХХ століття" (1997). Натомість його побратим Р. Лубківський переклав вибрані поезії багатьох словацьких митців (від класиків до сучасників), що засвідчують авторські збірники "Слов'янське небо" (1972) та "Слов'янська ліра" (1983), а також упорядкована ним антологія словацької поезії "Веселка Татр" (1982). Д. Павличко та Р. Лубківський є лауреатами премії ім. П. Гвездослава, яка присуджується Словацьким літфондом за популяризацію словацької поезії у світі.

### Література

1. Антологія словацької поезії ХХ століття / [перекл., передм., комент. Д. Павличка; ред. О. Зелік]. – К. : Основи, 1997. – 254 с.
2. Веселка Татр : молода словацька поезія / [упор. та ред. Р. Лубківський, передм. Л. Фелдек]. – К. : Видавництво ЦК ЛКСМУ "Молодь", 1982. – 239 с.
3. Між Карпатами і Татрами: Цикл "Постаті: Дмитро Павличко. Вип. 9 / Упор. Т. Ліхтей. – Ужгород: "Ліра", 2009. – 52 с.
4. Орсаг-Гвездослав П. Криваві сонети / Павол Орсаг-Гвездослав ; [пер. із словац. Д. Павличко; передм. Р. Лубківський; ред. О. Логвиненко]. – Ужгород–Кошице: Ордена дружби народів видавництво "Карпати" – Східнославацьке видавництво, 1986. – 93, [3] с.: словац., укр.
5. Павличко Д. Біля мужнього світла: Літ.-крит. статті, спогади, виступи / Дмитро Васильович Павличко. – К.: "Радянський письменник", 1988. – С. 236–239.
6. Словацька поезія: антологія / [ред. Г. Кочур, Л. Первомайський, М. Рильський; вст. ст. М. Пішут; прим. Г. Коновалов]. – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1964. – 416 с.
7. Слов'янська ліра : Збірник / [упоряд. та перекл. Р. Лубківський; передм. Д. Павличко]. – К.: Видавництво "Дніпро", 1983. – 421 с.
8. Слов'янське небо : Вірші російських, білоруських, польських, чеських, словацьких, сербо-лужицьких, югославських, болгарських поетів у перекл. Романа Лубківського / [ред. В. Колодій]. – Львів : Видавництво "Каменярь", 1972. – 264 с.
9. Hviezdoslav. Dielo II / Pavol Országh Hviezdoslav. – Bratislava : Slovenský tatran, 1996. – 560 s.
10. Růfus M. Stůl chudobných / Milan Růfus ; [zodp. red. J. Gerbůc]. – Bratislava : Smena, 1972. – 84 s.

*Татьяна Лихтей*

### ROMAN LUBKIVSKYI AND DMYTRO PAVLYCHKO AS INTERPRETERS OF SLOVAK POETRY

**Аннотация.** В статье исследуется деятельность Р.Лубкивского и Д.Павлычка как переводчиков словацкой поэзии. Рассматриваются переводы знаковых словацких поэтов – Яна Коллара, Яна Ботто, Гвездослава, Ивана Краско, Яна Смрека и др.

**Ключевые слова:** Р.Лубкивский, Д.Павлычко, словацкая поэзия, художественный перевод, словацко-украинский литературный дискурс.

*Tetiana Likhtei*

### ROMAN LUBKIVSKYI AND DMYTRO PAVLYCHKO AS INTERPRETERS OF SLOVAK POETRY

**Summary.** The article reveals activity of Roman Lubkivskyi and Dmytro Pavlychko as interpreters of Slovak poetry. The translations from legacy of prominent Slovak poets – Yan Kollar, Hviezdoslav, Yan Botto, Ivan Krasko, Yan Smrek and others are considered in the article.

**Key words:** R. Lubkivskyi, D. Pavlychko, slovak poetry, fiction translation, Slovak and ukrainian literary discourse.

*Стаття надійшла до редакції 19.10.2016 р.*

© *Ліхтей Тетяна Василівна* – кандидат філологічних наук, доцент кафедри словацької філології ДВНЗ «Ужгородський національний університет».

## ЧАСОВА ОРГАНІЗАЦІЯ АВТОБІОГРАФІЇ ПАНТЕЛЕЙМОНА КУЛІША «ЖИЗНЬ КУЛІША»

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.

Випуск 2 (36) 2016

УДК 82-312.6:821.161.209(092)

Мазурик К. Часова організація автобіографії Пантелеймона Куліша «Жизнь Куліша»; 12 стор.; бібліографічних джерел – 4; мова – українська.

**Анотація.** Стаття присвячена проблемам критичного осмислення часової організації автобіографії Пантелеймона Куліша «Жизнь Куліша» як своєрідного конструювання індивідуально-авторського уявлення про час і про себе в ньому, що є основою структурно-естетичної реальності художнього тексту.

Аналізуються роль часу в рухові сюжету, особливості способів та видів часової організації в автобіографічному жанрі. Досліджується наявність сегментації часу, за якою пам'ять зберігає лише частину фактів і подій минулого.

**Ключові слова:** часова організація твору, автобіографія, ретроспекція, перцепція, проспекція, часовий план, автобіографічна пам'ять.

Часова організація твору є своєрідним відображенням індивідуально-авторського уявлення про час, відповідно до якого письменник структурує естетичну реальність художнього тексту. Питанням особливостей часово-просторових відносин у мемуарній та автобіографічній літературі присвятили свої праці О. Галич, О. Зарицький, Н. Ніколіна, О. Скаріната ін., проте актуальними залишаються проблеми форми і композиційних особливостей функціонування хронотопу, темпоральної локації автора в автобіографічних жанрах, зокрема у художніх автобіографіях тощо.

Автобіографічні твори Пантелеймона Куліша, основоположника жанру художньої автобіографії в українській літературі, досі залишаються поза науковою увагою літературознавців. Єдиний твір, якому дещо пощастило на увагу науковців, – це написана українською мовою автобіографія письменника «Жизнь Куліша». Дослідженню аксіологічних основ світогляду письменника, специфіці самооб'єктивації авторського «Я» в автобіографії «Жизнь Куліша» присвятив декілька розвідок Ю. Мариненко, а І. Бойцун у статті «Роздуми П. Куліша про себе і сучасників в автобіографічних творах» основну увагу сконцентрувала навколо проблем автохарактеристики та специфіки наративу в автобіографії.

Отже, поза увагою дослідників залишилися важливі питання жанрової ідентичності автобіографії та специфіки автобіографічної пам'яті письменника, хронотопу та його функцій у розвитку сюжету, зокрема ознак і сутності художнього часу в автобіографічних творах П.Куліша та ін.

Мета статті: проаналізувати способи організації часу та особливості темпоральної присутності автора в автобіографії П. Куліша «Жизнь Куліша».

Часова організація автобіографії виявляється у послідовності й співвіднесеності основних зображуваних подій, в основі яких зазвичай лежить асоціативний або каузальний зв'язок між

фрагментами минулого, котрі пов'язує між собою пам'ять письменника. Критеріями, за якими характеризується специфіка темпоральної організації автобіографії та автобіографічного твору, як зазначає Н. Ніколіна, є: одномірність (послідовне використання одного часового плану в тексті) /багатомірність (наявність кількох часових планів в тексті), неперервність / перервність (дискретність), зворотність / незворотність, стислість / тривалість та ін. [4, с.272].

Сукупність часових відношень у тексті утворює його темпоральну структуру, у якій науковці виокремлюють кілька часових рівнів: хронологічний, подієвий, перцептивний, психологічний, граматичний. Темпоральна структура автобіографії та автобіографічного твору, матеріалом для якого стали події з життя автора, має низку специфічних рис, зумовлених поєднанням кількох планів зображення: минулого, що передається з позиції авторського сучасного та власне сучасного.

У художньому тексті феномен часу виявляється на змістовому та вербальному рівнях, трансформуючись у категорію часу художнього, який «є сукупністю ознак реального, тобто об'єктивного, і перцептуального, тобто особистісного, суб'єктивного часу» [1, с. 6]. Його визначають також як симбіоз часу подій, описуваних у тексті, часу автора і персонажів твору, часу сприйняття останнього. Час в автобіографічному творі визначається не стільки календарним відліком, скільки співвіднесеністю подій у житті автора.

Аналіз часової організації автобіографічного тексту передбачає визначення таких моментів: час розповіді (умовний момент породження тексту), час зображуваних ситуацій, величина часової дистанції між часовими планами розповіді й описуваних подій, рухомість чи фіксованість погляду оповідача (в автобіографічних творах частим є «ковзання» від теперішнього погляду на певну ситуацію до її оцінки в минулому, тобто своєрідне «перемикання» часових реєстрів). Провідною

ознакою автобіографічного твору є те, що він ґрунтуються на спогадах, а отже, оповідач відділений від зображуваних подій певною часовою дистанцією, що породжує дихотомію тексту, яка виявляється в суміщенні різних за часом поглядів: того часу, про який пише автор, і часу, у якому він пише, а, отже, різний час презентує різні погляди на одну і ту ж подію: людини / дитини в минулому і сучасному.

Особливістю автобіографії П.Куліша є те, що розповідь про себе ведеться від третьої особи начебто відстороненим гетеродієгетичним наратором, який має обмежену перспективу бачення й може розповідати лише про ті події, які відбувалися виключно за життя головного героя. При цьому, зберігаються усі риси традиційної автобіографії, у тому числі й ідентичність трьох текстових інстанцій – автора, наратора й протагоніста. Така нарація, відповідно до визначення Ф. Лежена, є однією з форм авторської гри, коли автор свідомо дистанціюється від наратора, щоб надати автобіографічному творові більшої достовірності [3, с. 32].

В автобіографії П. Куліша домінує погляд на події минулого – дитинства, підліткового періоду, юності, молодості і зрілості – людини, яка вже пережила і переосмислила факти свого життя, може оцінити їх з точки зору наслідків для сучасного, судити про виправданість тих чи тих сподівань, доцільність різних вчинків тощо, а тому в творі поєднується ретроспективний виклад з проспективним.

Умовною відправною точкою «Жизні Куліша» є день народження майбутнього письменника: «Пантелеймон Куліш родивсь 1819 року, юля 27-го по старому стилю, у містечку Вороніжі Глуховського повіту Чернігівської губернії» [2, с. 234]. Однак за рахунок того, що часова площина твору є відкритою і не обмежується зображенням життя лише самого автора, а безпосередньо пов'язується з історичним тлом, важливими подіями доби, то хронологічні рамки автобіографії ширші й охоплюють відтинок часу ще до народження письменника. Куліш, отже, вводить три часові плани, які умовно можна визначити, як давноминулий, минулий і сучасний. Вважаємо, що давноминулий – це час до народження автобіографічного героя, зображення якого досягається завдяки введенню фактів про походження, стосунки, спосіб життя батьків письменника, тобто тих, які не пов'язані безпосередньо із його пам'яттю про себе, а які йому про себе розповіли інші. План минулого пов'язаний із власною пам'яттю про себе, реалізується у викладі інформації про народження і становлення себе як особистості. План сучасного – це вкраплення в ретроспективну розповідь сучасних думок, оцінок, суджень з приводу тих чи інших подій в житті автобіографічного героя.

П. Куліш намагається дотриматися хронологічної послідовності викладу в загальних рисах, однак часто від неї відступає з різних причин. Іно-

ді оповідач порушує її, виявляючи своє «всезнання» та прагнучи, аби читач уже в ідилічних описах дитячих років, зображених в традиції «дитинства як земного раю», передчував майбутню драму письменника: «Не справдилось пророкування: писатель наш кривавив ноги на терновій стежці, а Леся його тим часом одружилась з якимось панком-п'яницею, – той швидко уложив її у домовину» [2, с. 236]. Такі випадки проспекції не поодинокі в «Жизні Куліша», вони зумовлені й асоціативною природою пам'яті, коли згадка про якийсь епізод, пов'язаний з певною особою (або предметом), викликає й інші, пов'язані з нею (з ним) спогади.

Часті відступи від хронологічної послідовності в розповіді П.Куліш маркує висловами на кшталт: «Отже, ми далеко зайшли вперед у нашому оповіданні. Мусимо вернутись у Кулішів хутір під Вороніжем» [2, с.238]. Автор сам зауважує, що доволі вільно поводить із послідовністю описуваного: «... Та що в його [Кулішевому – М.К.] житті все важить, тим байдуже мені було за план сього писання» [2, с.260].

Розповідаючи про роки дорослого життя, П. Куліш рідше порушує хронологію подій. Іноді він навіть вдається до датування, що можна пояснити меншою часовою дистанцією між часом розповіді та зображуваними подіями, що дає змогу чіткіше дотримуватися послідовності: «Року 1857 прохала Куліша Гоголева мати, щоб видав «Сочинения и письма» її славного сина» [2, с.257]; «Року 1860 видав Куліш альманах «Хату». Хотів було видати під сею назвою журнал, та йому не дозволено. Тоді взявсь за се діло Білозерський Василь і 1861 року почав видавати «Основу» тощо [2,с.258].

Отже, зі зменшенням часової віддалі між описуваним та моментом написання твору трансформується автобіографічний наратив: змінюється тональність оповіді, з'являється датування, розповідь стає хронологічно послідовнішою, хоча окремі відступи ще зберігаються. Змінюється й фокус розповіді: якщо раніше йшлося про подієву сторону, життєві обставини, то тепер увага переключається на творчу і громадську діяльність, а також на морально-етичну самохарактеристику.

Куліш-автобіограф доволі вільно поводить ся з реальним часом й у плані співмірності тривалості певних подій та місця, відведеного їм у тексті, скорочуючи певні тривалі проміжки свого життя і відводячи більше місця епізодам нетривалим або на перший погляд малозначущим. Так, наприклад, він значно стискає розповідь про роки навчання в гімназії, натомість окрему увагу приділяє єдиному випадку з років шкільництва, який, на його думку, ілюструє твердість характеру і принциповість: «Раз не зумів Куліш розрішити задачі. Учитель звелів йому стати навколішки. Куліш одказав йому: «Коли поставите мене навколішки, то закину навіки алгебру; як же сей раз мені простите – буду добрим учнем». Учитель поставив таки на-



вколішки, а Куліш покинув алгебру» [2, с.241]. Менше місця відведено й розповіді про подію, яка стала однією зі знакових у його житті і потребувала кількох років підготовки – про вступ до університету тощо.

Автобіографії митця властиве нанизання епізодів, які, на думку П. Куліша, є характеристичними для його особистості. Таку дискретність твору відзначає і сам письменник у тексті: «Не рівним ходом оповідання наше йметься, то розкажемо тут ще один епізод» [2, с. 242]. Іноді він спеціально маркує закінчення одного епізоду і початок іншого: «Та вже ж і годі про поляків. Обернімось до українців руських» [2, с. 248]. Така специфіка автобіографічного повіствування створює ілюзію безпосередньої комунікації зі слухачами, уявної бесіди-гутірки перед аудиторією в душі Г. Квітки-Основ'яненка.

Фінал автобіографії відкритий. «Жизнь Куліша» закінчується короткою розповіддю про варшавський період життя письменника – тобто вона доведена фактично до часу написання автобіографії (автор сам датує її: «Писано року Божого 1867-го, місяця серпня, 20-го дня» [2, с. 264].

Психологічний час пов'язаний із часовими змінами свідомості автобіографічного героя і реалізується в процесі його переживання минулого, сучасного і майбутнього, через показ психологічного віку героя від дитинства до зрілості. Психологічний час особистості, його швидкість, наповненість, тривалість залежить від інтенсивності і насиченості подій у житті героя – змін у зовнішньому середовищі (історичному і соціальному), що є фактором об'єктивного часу, трансформацій внутрішнього світу людини (думок, почуттів, переживань), його вчинків та дій, що позначилося на характері, світогляді, способі життя, сприйнятті картини світу людини і є ознаками суб'єктивного часу особистості.

Раннє дитинство Куліша відтворено в романтичному дусі, це найдавніші спогади майже п'ятидесятирічного письменника про самотнє дитинство хворобливої дитини. Мати, яка його безмірно любила і пестила, померла дуже рано, а батько, «бувши сам тіла могутого, нехтував слабовитою дитиною» [2, с. 236]. Мабуть, тому образ рано втраченої матері в уяві маленького хлопчика переростає в майже ідеальний – «не було кращого голосу ні в кого, як у Кулішевої матері; ніхто не співав таких давніх пісень, як вона», була наймудрішою у товаристві «простих, невчених людей» Вороніжа, «милосердна вона була людина до вбогих дуже», «смирненна була людина і богов'язна дуже», смерть якої він переживав усе своє життя. Материнське тепло майбутній письменник знаходить не вдома з батьком, а в будинку «сусідньої панії» Уляни Терентьовни, образ якої, «наче як музика» проймав душу напівсироти. Сама «ідеалістка», як говорить про неї автор, ця жінка «аж надто надала йому ідеальності». Навчання в гімназії поглибило

відчуття самотності та відчуженості: «Не було йому в гімназії путящого наставника». Це ранній психологічний час. Час, який пливе надзвичайно повільно, коли майже нічого не відбувається. Разом із тим, це час дитячих захоплень, мрій, а також час втрат, розчарувань, конфлікту з навколишнім світом.

Усе подальше життя П. Куліш відчував себе «чужим», не мало значення, в якому суспільному оточенні він перебував. Як у дитинстві, хотів довести батькові, що він кращий, аніж той про нього думає, так і впродовж наступних років життя буде доводити усім, що він талановитіший, аніж про нього думають. Від самотності рятувався втечею в мистецтво: «Хто знає, скільки на своєму віку писав Куліш усякої всячини, хто знає, що він без учителя опанував шість європейських мов до читання чужоземних книжок, той зрозуміє, що до малювання кидав він тільки прихватом... Так, він учився замолоду музики на скрипці, а потім учивсь столярства і зробив своїми руками гарну скрипку, а мебелі його роботи ще й тепер у столиці. З тим же запалом до праці бравсь він до хуторського господарства, до садівництва, до будівництва... З тим же самим запалом узявсь він і за варшавську службу» [2,237]. Впродовж цього часу П.Куліш встигає кілька років повчитися в університеті, зазнайомитися з відомими науковцями, письменниками, які допоможуть йому, чужакові, увійти у коло обраних, чого він так бажає.

Енергійність, життєва завзятість, прагнення якомога більше досягнути, встигнути здійснити свідчить, що Куліш знаходиться у постійному пошуку себе і свого місця у чужому світі, розуміючи, що цей час триває, не зупиняється. З іншого боку, він романтик, ідеаліст, який вірить у свою зірку, відчувачи потік часу. Отже, це психологічний час романтичного пошуку.

Третя фаза психологічного часу – час визнання, пошук «рівноваги серця і розуму, рівноваги хочи і мушу. Енергія холодна, мовчазна, а проте неборима ні щастям, ні лихом, була і є ідеалом його» [2, с. 249]. Як доказ визнання його таланту, письменник вводить в автобіографію повний текст листа його друга польського письменника М. Грабовського, в якому звучить висока оцінка усіх надрукованих творів П. Куліша.

Про те, яким бачить себе Куліш у цей час, свідчить опис його стосунків із «конкурентами» – Т. Шевченком та М. Костомаровим. Своєю аристократичністю, виховання, соціальний статус протиставляє він романтичному буянню крові Т.Шевченка, його козацькому ідеалізмові, яким уже перехворів. Тепер він переживає інше відчуття часу – холодність раціоналізму, тому й скаже про себе іншого: «кохався у порядкові як до річей, та й і до часу» [2, с. 249]. Висловить свою зверхність і проти Костомарова, якому вкаже на прогалини в знанні історії.

Здається, Куліш от-от досягне омріяного. Він має високий авторитет серед сучасників, став відомим письменником, одружився із жінкою, яка розуміє його прагнення, спілкується з найвідомішими й найповажнішими людьми Петербурга, його чекає гарна кар'єра. Але мрії зруйнувалися від жорстокого вироку в справі Кирило-Мефодіївського братства. Чуже середовище спотворено оцінило його енергію, здібності, прагнення, титанічну культурологічну діяльність, а найголовніше – його щирою любов до рідного краю. Тепер він говорить про себе як про «неповинну жертву нерозумної політики» і знову стає «гарячим Кулішем» в протистоянні з неправдою. Отже, наступний психологічний час – час жертвництва. На засланні самотність письменника ще більше посилюється: «Ні з ким він не знався, тільки з своїм хазяїном-ковалем, розкольниким» [2, с. 254-255].

Психологічний час після заслання визначається тією ж енергією, яку демонстрував молодий Куліш. Дистанція прожитого часу позначилася на його світогляді. Якщо раніше він ішов до мети навіть ціною компромісів, то тепер він позбавився ілюзій щодо чужого середовища. З цього часу П. Куліш буде надзвичайно цільною людиною, буде щиро вірити у правильність своїх учинків, своєї позиції, буде щиро помилятися, робити нові помилки, але завзято відстоюватиме виключно свою позицію, тепер він не боїться бути самотником, навіть пустельником (не випадково дасть таку назву своєму хуторові – «Ганнина пустинь»). Він приймає виклик долі. Саме в Тулі, де письменник провів безвиїзно понад три роки без права друкуватися, хоч дуже багато писатиме, він, нарешті, чітко сформулює свою мету: жити і працювати в ім'я України, адже саме за неї він так карається. Власне тоді й визріла ідея «цивілізувати» Україну.

П. Куліш навіть починає своєрідну гру з самодержавною машиною – друкує власні твори під ім'ям свого колишнього учителя «Николая М.», в листах постійно підкреслює свою лояльність до системи, а тим часом накреслює, обґрунтовує і впроваджує свою концепцію соборної України, її культурно-економічного впорядкування, починаючи з утвердження української абетки для друкування книг мовою свого народу, формування національної системи освіти, релігії, культурного реформаторства, розвитку національної періодики та книгодрукування тощо.

Останній відтинок психологічного часу письменника вивів на ту точку, з якої він починав – з подвоєною енергією йти в майбутнє, до великої мети, тільки тепер вона не егоїстична – кар'єра, честолюбство, слава. В новому часі П. Куліш бачить себе не просто громадянином і патріотом, а лідером нації, портрет якого він відобразив у своїй автобіографії «Жизнь Куліша».

Граматичний час реалізується у мовній картині тексту. Основою для побудови тексту в «Жизні Куліша» стали форми минулого часу дієслів,

репрезентовані як доконаним, так і недоконаним видом. При цьому форми недоконаного виду домінують тоді, коли автор говорить про приємні періоди свого життя, позначені певними захопленнями чи устремліннями, або про людей, з якими пов'язані сильні позитивні емоції. Частим є використання розмовних форм, ускладнених часткою *було*, що надає відтінку авторизованої автентичності тому, про що йдеться: «До пізньої години розмовляли, було, про свою Україну, та й заночує не раз у Куліша Білозерський або у Білозерського Куліш» [2, с.248]. В автобіографії фіксуємо лише поодинокі випадки використання транспонованих форм теперішнього часу.

Через поєднання форм теперішнього і минулого часу письменник часто прагне показати продовження минулого в теперішньому, супроводжуючи розповідь про подію автокоментарями.

Зрідка трапляються форми майбутнього часу, але переважно не в самій розповіді, а в зверненнях до читача, наприклад: «Хто спогляне на шість здоровенних томів і зміркує, що один чоловік у такий короткий час видав більш двохсот аркушів великого в 8<sup>о</sup>, той зрозуміє, з якої міцної сталі викований наш худорлявий козак» [2, с. 257].

Категорія часу – стрижнева в художній організації тексту автобіографії. Різні часові виміри, перетинаючись, утворюють складну систему часових координат, які дають уявлення про становлення особистості П. Куліша як митця і громадянина. Часова фіксація сприяє розвитку сюжету.

Автобіографія Куліша охоплює великий часовий проміжок: від історії родини, його народження, формування, навчання, одруження, професійного становлення, стосунків із людьми різних суспільних груп, участі у важливих подіях доби тощо до зрілості, часу вагомих особистих досягнень (авторитетний письменник, редактор, критик, видавець, громадський діяч, котрий пройшов життєві випробування, має певний досвід життя, що ним прагне поділитися із реципієнтами, висловити свій погляд на ті чи інші події власного та суспільного життя з точки зору свого сучасного суспільного статусу тощо). Крім того, варто врахувати, що йдеться не про опис самих ситуацій чи розповідь про певні події, а про передачу спогадів про них, які утворюють нелінійні ряди, оскільки можуть викликатися в пам'яті на основі асоціативного зв'язку, а отже, часто не становлять хронологічної послідовності.

Структуру автобіографії формують як одиничні ситуації, що мали місце одного разу й запам'яталися автору, так і типові, часто повторювані. При цьому варто зазначити, що тривалість подій у реальному житті автора та відведене їм місце у тексті часто є неспівмірним, оскільки він керується в їх зображенні не об'єктивним часом, а власною оцінкою їхньої ролі у своєму житті та мірою збереження їх у власній пам'яті. Тож можна стверджувати, що часова сегментація автобіографічного тексту

суб'єктивна й зумовлена авторською інтенцією витворити ідеал національного лідера.

Темпоральна перспектива тексту створюється в результаті різного роду переміщень по часовій осі, які то скорочують, то збільшують дистанцію, між минулим і теперішнім, і перемикають часових реєстрів, завдяки чому авторові вдається долати час, а отже час є однією з центральних її категорій.

Згадуючи певний період свого життя, П.Куліш не може відтворити у пам'яті всіх його подробиць, натомість акцентує на ситуаціях чи деталях, сукупність яких органічно поєднується у розповідь про майже п'ятдесятилітній період життя письменника, зосереджується на зображенні тих аспектів, які можуть бути ілюстрацією еволюції світоглядних позицій.

#### Література

1. Жукова С. А. Особенности темпоральной организации художественного текста (на материале современных немецкоязычных коротких рассказов) : автореф. дис. на соискание науч. степени к.филол. н. со спец. 10.02.19 – «теория языка» / Жукова Светлана Александровна. – Калининград, 2010.- 20 с.
2. Куліш П. Куліш П.О. Твори [Текст]: в 2 т. / Пантелеймон Олександрович Куліш. – К.: Дніпро, 1989. Т. I. – 654 с.
3. Лежен Ф. От автобиографии к рассказу о себе, от университета к ассоциации любителей: история одного гуманитария / [Электронный ресурс] / Филипп Лежен // Режим доступа: <http://www.nlobooks.ru/node/2291>
4. Николина Н. А. Поэтика русской автобиографической прозы: [учебное пособие для вузов] / Н.А.Николина. – М. : Флинта, 2002. – 424 с.

*Екатерина Мазурик*

#### **ВРЕМЕННАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ АВТОБИОГРАФИИ ПАНТЕЛЕЙМОНА КУЛИША «ЖИЗНЬ КУЛИША»**

**Аннотация.** Статья посвящена проблемам критического осмысления временной организации автобиографии Пантелеймона Кулиша «Жизнь Кулиша» как своеобразного конструирования индивидуально-авторского представления о времени и о себе в нем, что является основой структурно-эстетической реальности художественного текста.

Анализируются роль времени в движении сюжета, особенности способов и видов временной организации в автобиографическом жанре. Исследуется наличие сегментации времени, по которой память сохраняет лишь часть фактов и событий прошлого.

**Ключевые слова:** временная организация произведения, автобиография, ретроспекция, перцепция, проспекция, временной план, автобиографическая память.

*Catherine Mazuryk*

#### **TEMPORARY ORGANIZATION OF PANTELEIMON KULISH'S AUTOBIOGRAPHY 'LIFE OF KULISH'**

**Summary.** The article deals with problems of critical reflection of the temporal organization of Panteleimon Kulish autobiography "Life of Kulish," as a kind of designing individual author's ideas about time and about himself in it, which is the basis of structural and aesthetic reality of a literary text.

Analyzed the role of time in plot movement, especially the methods and types of temporal organization in the autobiographical genre. We study the existence of segmentation of the time at which the memory retains only part of the facts and events of the past.

**Keywords:** temporal organization of work, an autobiography, retrospection, perception, propection, time of schedule, autobiographical memory.

*Стаття надійшла до редакції 31.08.2016 р.*

© *Мазурик Катерина Василівна* – аспірант кафедри української літератури Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова.

Любов МАЛЯР

## ВИВЧЕННЯ ЧЕСЬКОЇ ТА СЛОВАЦЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ У ШКОЛАХ ЗАКАРПАТТЯ В 20-30-х рр. ХХ СТОЛІТТЯ

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.

Вип. 2 (36) 2016

УДК 372.881.162.3/4 (477.87) «1920/1930»

Маляр Л. Вивчення чеської та словацької літератур у школах Закарпаття в 20–30-х рр. ХХ ст.; 13 стор.; бібліографічних джерел – 26, мова – українська.

**Анотація.** У статті на основі аналізу навчальних підручників та звітів про роботу освітніх закладів розглянуто особливості вивчення чеської та словацької літератур у школах Закарпаття в 20-30-х рр. ХХ століття. Завдяки активній діяльності патріотично налаштованих місцевих освітян та інтелігенції України й Росії, закарпатське населення знайомилося із культурними набутками, зокрема й з літературою слов'янських народів, а також долучалося до здобутків західноєвропейської культури, що було важливою умовою утвердження національної самосвідомості закарпатоукраїнців, збереження їх самобутної культури та культурного росту. Частина закарпатської молоді здобувала освіту в Галичині, Словаччині, Пешті, Відні. Ці молоді інтелігенти ставали ідейними провідниками закарпатського населення, відстоювали його національні права, пропагували у краї ідеї світової культури.

Встановлено, що вивчення чеської та словацької літератур у навчальних закладах краю долучало закарпатських школярів до скарбниці світової культури, впливало на формування їх духовної та естетичної культури.

**Ключові слова:** освіта, шкільництво Закарпаття, літературне краєзнавство, чеська та словацька літератури, навчальні підручники, педагогіки та культурно-освітні діячі.

**Постановка проблеми у загальному вигляді.** Процес інтеграції України в європейський та світовий простір, а також поліетнічний характер її складу є причиною цілеспрямованого утвердження ідеї полікультурності в сучасній українській освіті.

Гортаючи сторінки історії Закарпаття, пересвідчуємося, що, всупереч відчутним денационалізаторським впливам панівних держав – Австрійської імперії, Австро-Угорської монархії, Чехословацької республіки, гортіївської Угорщини, – закарпатоукраїнці зберегли свою самобутню культуру, що й стало важливою передумовою національної консолідації, утвердження соборності України. Разом із цим, культурний поступ краю відбувався в умовах толерантності та відкритості для духовних набутоків інших народів. Одним із ефективних засобів прилучення закарпатоукраїнського населення до духовної скарбниці світової культури було красне письменство. Августин Волошин у своїй праці «Методика народно-шкільного навчання» із цього приводу слушно зазначив (зберігаємо лексику і пунктуацію оригіналу): Кожний нарід, що живе серед культурних народів, не може освободитися від культурної загальності й до нього доходять мислі культурного світа. І кожний культурний нарід судить так, що ця культура, яка говорить з літератури других культурних народів, може й повинна служити йому. Як ні один нарід не обмежується лише на свою власну літературу, але поступово поширює науку літератури народної до науки всесвітньої літератури, так само повинні ми доповнювати нашу Підкарп. Руську та малоруську літературу творами Вел. Руської, чеської, англійської, французької й німецької літератури [7, с. 59].

Методичні рекомендації Августина Волошина щодо вивчення літератури втілювалися у

навчальній практиці, що достовірно підтверджує огляд змісту підручників, які використовувалися у навчально-виховному процесі шкіл Закарпаття 20-30-х рр. ХХ ст. та дані тогочасної шкільної документації.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій та формулювання мети дослідження.** Питання змісту читанок були в центрі розгляду І.Сенька [23], П.Ходанича [26], Л.Маляр [17] та ін. У даній статті на основі аналізу навчальних підручників та звітів про роботу освітніх закладів цілісно розглянуто особливості вивчення чеської та словацької літератур у школах Закарпаття в 20-30-х рр. ХХ століття.

**Виклад основного матеріалу.** Після включення Закарпаття до складу Чехословаччини (1919 р.), в галузі освіти краю відбулися суттєві зрушення. Уряд Чехословаччини вперше в історії Закарпаття створив реальні умови для задоволення освітніх потреб русинів-українців та інших етнічних груп краю. Особлива роль у становленні українського шкільництва на Закарпатті в 20-30-і роки ХХ ст. належить місцевим освітянам (А.Волошину, О.Маркушу, А.Штефану) та українським педагогам-емігрантам (І.Панькевичу, В.Бірчаку, В.Пачовському, А.Алишкевичу). Вони уклали навчальні підручники з української мови, літератури, історії, розробили методичні посібники, брали активну участь в організації культурно-освітніх товариств – “Просвіти”, “Педагогічного товариства”, “Пласту”, редагували і активно дописували в педагогічні періодичні видання – “Пчолка”, “Наш рідний край”, “Віночок”, “Учитель”, “Підкарпатська Русь”, “Наша школа”. Об'єднаними зусиллями їх подвижницької діяльності період міжвоєнного двадцятиріччя, незважаючи на перешкоди і чинники, які гальмували поширення української національної ідеї в краї та негативно поз-

началися на навчально-виховному процесі (мовна дискусія між трьома основними орієнтаціями закарпатської інтелігенції – українофільською, русофільською, русинофільською та відчутні прояви чехізації), став вирішальним у формуванні національної самосвідомості закарпатських русинів-українців, у піднесенні їх культурного рівня, в утвердженні української мовної традиції в краї. Велику роль у цьому, як засвідчило наше дослідження, відіграла популяризація та вивчення кращих набутків національної та світової літератур, зокрема також творів чеської та словацької літератур.

О.Маркуш і Ю.Ревай у своїх читанках запропонували для вивчення оповідання Б.Немцовой – “Довгими вечорами” [12], “Перший сніг” [14], “Пан учитель”, А.Ірасека – “Про короля Святополка”, К.Ербена – “Біла гора” та науково-популярні нариси “Підземні палати на Моравії” Й.Туми, “Де чеканять наші гроші” Ф.Панкерта [13]. Зі сторінок читанки для 7-8 класу народних шкіл: “Світло” учні знайомились із біографічними відомостями та світоглядними позиціями видатних діячів чеської і словацької культур, науки, політики, прочитавши нариси: “Франтішек Палацький”, “Що сказав президент Т.Масарик школьній молодіжці” (авторські тексти укладачів), “Из Масарикового краю” Ф.Свободовой-Годьмановой, “Карло Штайгер у пане Масарикові” В.Бенеша, “На що научав Карло Гавличек” Й.Туми, “Бедржих Сметана” Й.Ферстера, “Едвард Бенеш” В.Вожега, “Милан Ростислав Штефанік” І.Копти, “Ян Амос Коменський” Я.Гербена. Пізнавальне та виховне навантаження несуть і подані у читанці нариси чеських авторів Я.Неруди – “Бахшиш” М.Творидла – “Данія, єї жителі”, “Як виглядають господарства данських селян”, “Звірята, котре збирають запаси на зиму” та оповідання “Взорцевий староста” Я. Гербена і байки “Бузькова ріка” В.Ржиги [15].

А.Волошин у своїх читанках для вивчення запропонував казку К.Ербена “Цар тхор”, біографічний нарис “Алойс Ірасек” у викладі М.Копач, з якого учні отримували інформацію про життєвий і творчий шлях видатного чеського письменника [5] і оповідання А.Ірасека “Про воеводу Чеха” [6].

До читанки “Зоря” упорядники Е.Фотул і Б.Заклинський включили оповідання “Перший сніг” Б.Немцовой та вірш “Ненька” Я.Неруди [24].

На сторінках “Руської читанки: “Село” А.Седлачек помістив байку “Воробці” В.Ржиги та науково-популярні нариси “Звірята, котре збирають запаси на зиму”, “Літо”, “Три дні в чеськом селі”, “Природні багатства Подкарпатской Руси” М.Творидла, а також біографічний нарис “Найдорощий скарб Івана Амоса Коменського” Ч.Тондера, в якому учні читали такі чудові слова видатного чеського педагога: “Жменя землі, в котрій я народився, – єдиний скарб, котрого бережу, як ока в голові і котрий дорожший мні од золота” [22, с.207]. А прочитавши поміщені у чи-

танці “Десять заповідей Я.А.Коменського”, учні засвоювали такі важливі істини: “не верь всему, що почувеш, не пожадай всего, що видиш, будь скромний, приязний, справедливий, одважний, милосердний, правдивий...” [22, с.50].

У російських підручниках, які використовувалися у практиці народних шкіл вчителями-русофілами, для вивчення пропонувалися на чеській мові невеликі твори і уривки із творів І.Сладека, К. Гавлічека, Й.Туми, Б.Немцовой, Я.Коменського, Ф.Прохазки, Я. Неруди та інших. Крім цього, у підручнику “Родина: книга для читання для 6-8 школьних років” упорядники М.Микита і В.Попович помістили оповідання “Бабушка” Б.Немцовой у перекладі М.Тюцки, поезію “Гей, славяне!” С.Томашека у перекладі М.Микити та біографічні нариси “Т.Масарик” і “Ян Амос Коменський” Я.Гербена у перекладі М.Балога, а також нарис “Чешская литература и искусство” (без зазначення авторства), в якому давалась коротка характеристика творчості видатних майстрів слова – Я.Коллара, Ф.Челаковського, К.Ербена [16].

У підручнику “Весна: руська читанка для І класу гімназійної і горожанських шкіл” чеська література представлена байками “Палма и сосна” Ф.Прохазки і “Бузькова ріка” В.Ржиги, “Казкою про медяникову хижку” Б.Немцовой [4].

В.Бірчак у читанці для ІІІ класу горожанських шкіл і гімназій запропонував для вивчення поезію “Славянский гимн” С.Чеха у перекладі В.Пачовського, оповідання “Битва біля Лученця” А.Ірасека, “Біла гора” К.Ербена, нариси: “Чеській язук” І.Гебавера, “Три дні в чеськом селі” М.Творидла, “Про освіту” К.Гавлічка, “Любов до отчизни” Ф.Дртини. У читанці подаються і “Золоті слова з чеських авторів”, зокрема, Я.Коменського: “Коли не було би книжок, були би ми дикунами”, І.Гуса: “Бог хоче, щоби кождий зрозумів, що не уродився на світ для игры, але для праці, як птах до літання”, а також наповнені глибоким виховним змістом влучні вислови К.Гавлічка, Ф.Паляцкокого, Т.Масарика, Я.Арбеса [2].

На сторінках читанки для ІV класу гімназій і горожанських шкіл В.Бірчак поміщає байку “Штука и праця” Ф.Прохаски, поему “Гусова мати” Й.Махари у перекладі І.Франка, “золоті слова” відомих чеських майстрів слова – І.Гуса: “Глядай правду, люби правду, говори правду” та Я.Неруди: “Свой родний край над усе ти повинен любити”. У розділі читанки “Взори прози” учні читали наукові і науково-популярні нариси: “Славянській з’їзд в Празі 1848 року” І.Брика, “Школьна карність” (з “Великої дидактики”) Я.А.Коменського (переклад О.Барвінського), “Народний принцип” і “Славяни по війні” Т.Масарика, а як приклад епістолярної прози наводиться текст “Из листа Гуса до вірних Чехов” [3].

Як бачимо, у читанках, які використовувалися у навчальній практиці народних і середніх

шкіл Закарпаття із українською та російською мовами навчання у міжвоєнний період, досить широко представлені зразки художньої і науково-популярної творчості чеських та словацьких авторів. Запропоновані для вивчення твори сприяли збагаченню учнів знаннями про культуру, історію, особливості побуту чеського та інших народів, впливали на формування моральних якостей, почуття слов'янської єдності, естетичних смаків.

Знайомству закарпатських учнів із зразками чеської дитячої літератури значно сприяли періодичні видання – “Пчілка”, “Наш рідний край”, “Віночок”, а також книги, видані на Закарпатті та у Чехословаччині. У часописі “Подкарпатська Русь” повідомлялося, що у редакції журналу “Наш рідний край” бажаючи можуть придбати книги творів Ербена “Три золоті волоси”, Плюмловскої-Дворян “Золота гуска” та Берана-Робля-Дворян “Водяник” [1]. У фондах бібліотеки УжНУ зберігаються книги: В.Соколової “Казка про золотий ключ и живу воду”. Діточа гра в діях з співами и танцями. Переклад з чеської Т.Паржизскової (Ужгород, 1927) та Е.Вахека “Помста”. З чеського переклала Т.Паржизскова (Ужгород, 1924), на цій книзі збереглася печатка державної народної школи у Заріччі.

Закарпатський письменник Ю.Керекеш пригадує, що, навчаючись у Мукачівській гімназії, свою пристрасть до читання задовільняв тим, що купував у газетних кіосках щотижневе серійне видання чеською мовою “*Romany do kapsy*” (“Кишенькові романи”), а серед книг, які він читав, користуючися фондами Мукачівської міської бібліотеки, був і роман І.Ольбрахта “Микола Шугай розбійник” [25, с.45].

Із річних звітів про діяльність Ужгородської, Берегівської, Хустської і Мукачівської гімназій за 1930/31 навчальний рік дізнаємося, що для обов'язкового вивчення у навчальному курсі із чеської літератури пропонувалися для прочитання в оригіналі вибрані казки і оповідання Б.Немцової, К. Ербена, балади і пісні Я.Неруди та за вибором твори С.Чеха, А.Ірасека, Ф.Тішого, К. Чапека.

Шкільний інспектор Алойс Прух у своїй книзі “Школьна практика” звертається до закарпатських вчителів і дає їм методичні поради щодо вивчення чеської літератури (цитуюмо мовою оригіналу): “Для декламацій из памяти выбираємо уступы поетичні и прозаичні, але все лише на правду цінні змістом, словами и красно представльованими... Сладек, Неруда, Коменский, Прохазка, Верхлицкій, Чех, Красногорска, Безруч, Махар и Мерштик суть межи иншими наши найулюбленійші и найдвячнійші авторы” [18, с.136].

На формування культури міжетнічних відносин, толерантного світогляду спрямовувалися позакласні виховні заходи у закарпатських школах, а ефективним засобом для цього служило художнє слово класиків української та світової літе-

ратур. Так, у звітному Ужгородської гімназії за 1924/25 навчальний рік зафіксовано, що на святі з нагоди 75-річчя з дня народження президента Т.Масарика звучали поезії О.Духновича, І.Франка, С.Чеха, О.Петефі [11, с.18].

У навчальних закладах краю відзначалися також ювілеї видатних письменників і діячів культури, науки Чехії. 1929 року в кінці березня проголошувались урочисті промови на честь великого педагога Яна Амоса Коменського у [19, с.28], “дня 15. III. 1930 р. відбулася сумна академія (тризна) в честь великого чеського поета Алойса Ірасека” [20, с.35], “22-23 мая (1931 р.) виголосили фахові професори чеського языка виклади о житю и творях поета Виктора Дика” [21, с.23]. У звіті Берегівської гімназії за 1923/24 навчальний рік констатується, що “дня 31 октября молодеж обходила сотні роковини поета Карла Гавлічка, дня 28/29 марта славила пам'ять Я.А.Коменского [10, с. 9-27]. У річних звітах Хустської гімназії за 1921/22, 1922/23, 1924/25, 1925/26 навчальні роки зазначається, що 28 березня в гімназії говорили про заслуги видатного чеського педагога Я.А.Коменського. 28 березня 1925 року в Мукачівській вчительській семінарії був проведений урок про значення Я.А.Коменського в історії педагогіки і житті чеського народу. Учні старших класів виголовили карту подорожей Коменського і зробили аналіз його творів. 27 березня 1926 року в семінарії з ініціативи самоосвітнього гуртка була влаштована академія на честь Я.А.Коменського [8, с.12]. У “Річному звіті державної фахової деревообробляючої школи в Ужгороді за 1929/30 школьний рік” знаходимо запис: “12.III.1930. посмертна згадка про творчість и значіня письменника А.Ірасека” [9, с.6].

**Висновки.** Отже, наведені факти засвідчують, що в період входження Закарпаття до складу Чехословаччини учні активно долучалися до культурних надбань чеського народу як на уроках, так і під час проведення позакласної виховної роботи. Пріоритети у вивченні зарубіжної літератури в школах Закарпаття першої половини ХХ ст. визначалися соціально-історичними обставинами: в роки перебування краю у складі Австро-Угорщини та в роки окупації Закарпаття гортійською Угорщиною особлива увага зверталася на вивчення угорської літератури, у період входження краю до складу демократичної Чехословаччини в школах вивчалися літературні здобутки різних народів світу, але велика увага приділялася ознайомленню учнів із чеською та російською літературами. Підрахунки на основі підручників і шкільних програм показують, що творчість зарубіжних письменників вивчалася у такому співвідношенні: російських авторів – 30,9%, чеських і словацьких – 30,2%, угорських – 11,9%, французьких – 5,5%, англійських – 5,5%, німецьких – 4,8%, американських – 2,4%, античних – 2,4%, італійських – 1,6%, канадських – 0,8%, сербських – 0,8%, болгарських –

0,8%, данських – 0,8%, шведських – 0,8%, швейцарських – 0,8%.

Вивчення рідної літератури у взаємозв'язку із зарубіжною забезпечувало бачення культури свого народу в контексті загальнонародської культури, розуміння того, що національна література є частиною світового літературного процесу, спрямовувалося на формування всебічно розвиненої та збагаченої духовно-естетичними надбаннями різ-

них народів особистості закарпатського учня. Ці завдання покликана розв'язувати і літературна освіта сучасної загальноосвітньої школи.

Дослідження не претендує на повне і всебічне розв'язання порушених питань, зокрема наукового розгляду заслуговують питання вивчення літератури в школах національних меншин Закарпаття та впливу на шкільне літературознавство краю чеської педагогічної думки.

### Література

1. Бібліотека новинки «Наш рідний край» // Підкарпатська Русь. – 1926. – №3.
2. Бірчак В. Руська читанка для III класи гімназійної і горожанських шкіл. / В. Бірчак – Прага: Накладом Державного видавництва, 1922. – 296с. (Затверджена до ужитку в середніх школах Подкарпатської Русі розпорядком Міністерства Шкільництва і Народної Освіти з дня 19 юлія 1922. Число 76900).
3. Бірчак В. Руська читанка для IV класи гімназійної і горожанських шкіл. Взоры поезії і прози. / В. Бірчак – Прага: Накладом Державного видавництва, 1928. – 276 с. (Затверджено до ужитку в середніх школах Підкарпатської Русі розпорядком Міністерства Шкільництва і Народної Освіти з дня 15.V.1926. Число 52686/ 26.II.)
4. Весна. Руська читанка для I класу гімназійної і горожанських шкіл. – Ужгород: Накладом Державного видавництва в Празі, 1925. – 168с. (Одобрено для уживання в середніх школах Підкарпатської Русі розпорядком Міністерства Шкільництва і Народної Освіти з дня 30.VI.1923. Число: 76.909. – II. – 23).
5. Волошин А. Читанка для IV і V шкільних років народних шкіл. Часть II /А. Волошин – Ужгород: Шкільна допомога, 1932. – 251 с.
6. Волошин А. Читанка для VI – VIII шкільних років народних шкіл. Часть III/А. Волошин – Ужгород:Видавна педагогічного товариства Подкарпатської Русі, 1932. – 285с (Розпорядженням Міністерства Шкільництва і Народної Освіти з дня 5 апреля 1926, число 34.227 допущена до уживання в народних школах з руським учебним языком).
7. Волошин А. Методика народно-шкільного навчання (на правах рукопису). /А. Волошин–Ужгород, 1935. – 113 с.
8. Гарагонич В.В. Вчительська альма-матер (Мукачівській учительській семінарії – 80 років). Історико-публіцистичний нарис / В.В.Гарагонич – Ужгород, 1995. – 38 с.
9. Десятий річний звіт державної фахової деревообробляючої школи в Ужгороді за шкільний рік 1929/30 – (Б. м., р. вид.) – 43 с.
10. Звідомлення державної реальної гімназії в Берегові на шкільний рік 1923/24 / Зладив М.Грігашій. – (Б. м., р. вид.) – 72 с.
11. Звідомлення руської державної реальної гімназії і єї ровнорядних одделов чешкословацких и мадярських в Ужгороді за шкільний рік 1924/25. – (Б. м. р. вид.) – 84 с.
12. Маркуш О., Ревай Ю. Друга читанка для 2 поступного річника народних шкіл / О.Маркуш, Ю.Ревай – Прага: Державне видавництво, 1937. – 132 с. (Одобрено розпорядком Міністерства Шкільництваи Народної Освіти з дня 23 юнія 1937 р., число 85. 368/ 37 – 1/1).
13. Маркуш О., Ревай Ю. Живе слово: читанка для 5-6 шкільного року народних шкіл. / О.Маркуш, Ю.Ревай –Прага: Накладом Державного видавництва, 1931. – 276 с. (Одобрено розпорядженням Міністерства Шкільництва і Народної Освіти з дня 12.IX. 1931).
14. Маркуш О., Ревай Ю. Отчина: читанка для 3-4 шкільного року народних шкіл. / О.Маркуш, Ю.Ревай – Прага: Накладом Державного видавництва, 1931-198 с. (Одобрено розпорядженням Міністерства Шкільництва і Народної Освіти з дня 21.IX. 1931, число 119. 729/ 31).
15. Маркуш О., Ревай Ю. Світло: читанка для 7-8 шкільного року народних шкіл. / О.Маркуш, Ю.Ревай – Прага: Накладом Державного видавництва, 1932.–411 с. (Одобрено розпорядженням Міністерства Шкільництва і Народної Освіти з дня 31.XII. 1932, число 186. 987/31-1/1).
16. Микита М., Попович В. Родина: книга для чтенія для 6-8 шкільних годов. / М.Микита, В.Попович – Ужгород: издание Учительскаго Товарищества Подкарпатской Русі, 1936. – 282 с. (Одобрено рішенням Міністерства Школ и Народного Просвещения от 9.XI. 1936 за № 145003/36 – 1/1).
17. Маляр Л.Августин Волошин та Олександр Маркуш як автори підручників з літератури, редактори педагогічних часописів: матеріали для студентів гуманітарного напрямку підготовки з курсу «Історія педагогіки» / Л.Маляр – Ужгород, 2008. – 40с.
18. Прух А. Шкільна практика/А.Прух– Прага, 1924. – 191 с.

19. Річне справоздання державної реальної гімназії в Ужгороді за учебний рік 1928/29. – (Б. м., р. вид.)– 100 с.
20. Річне справоздання державної реальної гімназії в Ужгороді за учебний рік 1929/30.- (Б. м., р. вид.)– 119 с.
21. Річне справоздання державної реальної гімназії (головного-руського заведення и чехословенских водделов) в Ужгороді за шкільний рік 1930/31.- (Б. м., р. вид.)– 29 с.
22. Седлачек А. Село: руська читанка. / А.Седлачек – Ужгород, 1927 – 271 с. (Затверджено розпорядком министерства земледельства з дня 31 марта 1927 р. ч.81. 859. – 1 б(1925).
23. Сенько І.М. Земля з іменем: Краєзнавчі студії. / І.М.Сенько – Ужгород, 1998. – 83-88, 111-114.
24. Фотул Е., Заклинський Б. Зоря: читанка для 2 и 3 шкільного рока народних шкіл./ Е.Фотул, Б.Заклинський –Прага: Державне видавництво, 1925. – 176 с. (Одобрена для уживання в руських народних школах розпорядженнями Министерства Школьніцтва и Народної Освіти з дня 21.ІІ. 1922, ч. 30. 863 и 23.ІІ 1925, ч. 20. 637 – І. – 25).
25. Хланта І.В. Тернистий шлях до храму. Літературні портрети письменників Закарпаття/ І.В.Хланта – Ужгород: Патент, 1994. – 179с.
26. Ходанич П. Ідея слов'янської єдності в навчальній літературі Закарпаття 20-30-х років// Ідеї слов'янської єдності та суспільна думка на Закарпатті в ХІХ – ХХ ст. Доповіді наукового семінару, присвяченого 150-річчю Слов'янського з'їзду в Празі. – Ужгород, 1999. – С. 236-240.

*МалярЛюбов*

**ИЗУЧЕНИЕ ЧЕШСКОЙ И СЛОВАЦКОЙ ЛИТЕРАТУР  
В ШКОЛАХ ЗАКАРПАТЬЯ В 20-30-е годы ХХ ВЕК**

**Аннотация.** В статье на основании анализа учебников и отчетов о деятельности учебных заведений рассматриваются особенности изучения чешской и словацкой литературы у школах Закарпаття в 20-30-е годы ХХ века. Благодаря активной деятельности местных патриотов, а также интеллигенции Украины и России, закарпатское население знакомилось с культурными ценностями, в частности также с литературой славянских народов и приобщалось к ценностям европейской культуры, что было важным условием утверждения национального самосознания закарпатоукраинцев, сохранения их самобытной культуры и культурного роста. Некоторые представители закарпатской молодежи обучалась в Галиции, Словакии, Пеште, Вене. Эти молодые интеллигенты ставали идейными вдохновителями закарпатского населения, отстаивали его национальные права, пропагандировали в крае идеи мировой культуры.

Установлено, что изучение чешской и словацкой литературы в учебных заведениях края приобщало закарпатских школьников к сокровищнице мировой культуры, влияло на формирование их духовности и эстетических вкусов.

**Ключові слова:** образование, образование Закарпаття, литературное краеведение, чешская и словацкая литературы, учебники, педагоги и культурно-общественные деятели.

*Liubov Maliar*

**CHECH AND SLOVAK LITERATURE STUDY IN SCHOOLS  
OF TRANS-CARPATHTHIA IN 20-30 YEARS OF XX CENTURY**

**Annotation.** In the article, on the basis of the analysis of educational textbooks and reports on the work of educational institutions, the peculiarities of Czech and Slovak literature study in schools of Transcarpathia in 20-30 years of XX century have been researched. Thanks to vigorous activity of patriotically adjusted local teachers and the intellectuals of Ukraine and Russia, the Transcarpathian people got acquainted with cultural achievements, including the literature of the Slavic people, and also was involved in achievements of the Western European culture, what became principal condition of the statement of national identity of the Transcarpathian Ukrainians, preservation of the unique culture and cultural growth. Some Transcarpathian young fellows studied in Halychyna, Slovakia, Pest and Vienna. They became the ideological leaders of the Transcarpathian people, advocated their national interests and popularized in the region the ideas of world culture.

There has been found that the study of Czech and Slovak literature involved Transcarpathian students into the world of culture and influenced the formation of their spiritual and aesthetic culture.

**Key words:** education, Transcarpathian school affairs, literary country studies, Chech and Slovak literature, foreign literature, pedagogues and cultural workers.

*Стаття надійшла до редакції 28.10.2016 р.*

© *Маляр Любов Василівна* – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри педагогіки та психології ДВНЗ «Ужгородський національний університет».



## МІЖ ДИКТАТОРОМ І БЛАЗНЕМ (ДРАМАТУРГІЯМИ КОЛИКУЛІША У КОНТЕКСТІ СВІТОВОЇ ДРАМИ АБСУРДУ)

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.

Вип. 2 (36) 2016

УДК 821.173.4 – 2.09 «195»: 7.036.2

Матющенко А. Між диктатором і блазнем (драматургія Миколи Куліша у контексті світової драми абсурду); 10 стор.; бібліографічних джерел – 7; мова – українська.

**Анотація.** Автор статті, аналізуючи у філософсько-змістовому та художньому аспектах вершинні драми Миколи Куліша «Мина Мазайло» та «Народний Малахій», встановлює естетично-сміслові перегуки і паралелі між творчістю українського драматурга та його польського сучасника сюрреаліста Станіслава Ігнаці Віткевича. Зокрема, в їх драмах спостерігається як споріднена тематика (деформація людської свідомості у тоталітарному суспільстві), так і риси стилістики (використання гротеску).

Також у статті досліджуються певні посталюїї із творчістю Куліша у драматургії засновника європейської драми абсурду Ежена Іонеско: вивершення ідеї антигуманності тоталітаризму й комунікативні конфлікти.

**Ключові слова:** гротеск, сюрреалізм, комунікативний конфлікт, драма абсурду.

Кінець 1920-х років був означений появою трьох шедеврів Миколи Куліша, які стали різножанровими вершинами національної драматургії цього періоду, а в двох постановках курбасівського «Березоля» — і вершинними здобутками українського театру ХХ століття. В трагікомедії «Народний Малахій» (1927), комедії-памфлеті «Мина Мазайло» (1928) та ліричній трагедії «Патетична соната» (1929) драматургові вдалося розкрити одвічні колізії національного буття та душі в епоху духовного неоварварства й тоталітарної суспільної деформації. Центральна серед них — це провідна як для класичного романтизму, так і для його модерної новоромантичної іпостасі, архетипна колізія — між людською індивідуальністю, з її одвічними прагненнями духовно-суспільної емансипації й реалізації, та жорстоким тиском зовнішнього світу, ще й позбавленому на початку ХХ століття, внаслідок трагічних соціально-історичних зрушень, останніх слідів Божественної присутності. Як справедливо зазначає Марко Роберт Стех: «Матеріал цих двох ранніх п'єс («97» та «Комуна в степах»), а ще чіткіше — подальший розвиток споріднених ідей та мотивів у пізніших п'єсах Куліша («Народний Малахій» (1927), «Патетична соната» (1929), «Вічний бунт» (1932)) указують на пов'язаність квазірелігійного ставлення до революції із напівсвідомими та несвідомими прагненнями персонажів до особистого ставлення та самореалізації (індивідуалізації в юнгівському розумінні, проєктованими крізь призму психіки-світогляду «маленької людини» на зовнішні (суспільні) процеси. А несумісність тих індивідуальних прагнень із вимогами реального суспільства визначає чи не найосновнішу «екзистенціальну» тему драм Куліша: трагічний конфлікт людини з її оточенням з огляду на іманентну, здавалося б, неможливість поєднати стремління та духовні потреби індивіда з могутніми й нелюдсько невблаганними (квазірелігій-

ними, по суті) механізмами машини дегуманізованого суспільства, зокрема, у його тоталітарній радянській іпостасі» [6, с.3]

У «Народному Малахії» Куліш сягає найбільших глибин у дослідженні національної самосвідомості та її збочень в епоху насильницького зламу іманентної історичної самореалізації. Герой п'єси містечковий поштар Малахій Стаканчик — носій дуже своєрідної й водночас типової для тогочасної доби ментальної мішанини — схильності до створення надцінних ідей на основі елементарного невігластва (ідея докорінного перетворення людської природи) та манії величчя (комплекс пророка). Поєднуючи в собі анархічний волонтаризм, адже його «реформа людини» має відбутися негайно, та химерність світобачення («суміш Маркса з Акафістом»), Малахій проте не постає лише напівбезумцем — його постаті притаманний незбагнений трагізм, який ортодоксальна критика 1920-х років охрестила «трагедією міщанського гамлетизму». Адже в своїх химерно-викривальних монологах про жахливу дійсність першої в світі соціалістичної держави він почасти перетворюється то на втілення народного голосу, то на безсумнівну трансляцію думок самого автора Миколи Куліша, який бачив, чим насправді обернулося більшовицьке перероблення світу та людини. Подаючи населені іншими персонажами драматичні картини цієї дійсності — установ, божевільні, будинку розпусти — Куліш вдається до гротеску, але майже не як до художнього прийому, а як до документального способу відтворення реальності, де відбулася суцільна взаємозаміна високого та низького, істини та фальшу, трагічного й комічного. Зіткнення, фантастичне взаємопроникнення та антагонізм християнського і комуністичного світобачення, яке в пореволюційну епоху в реальності спричинило масову пошесть божевільня й водночас постало глобальною мистецько-філософською колізією, — в образі Малахія здобуває досконалий художній

вияв, довершуючи драматургічне відбиття цих світоглядних зсувів в інших значущих творах української драматургії 1920-х років — у «Повіді» М.Івченка тадрамах ІДніпровського «Любов і дим» і «Шахта Марія».

Обидві п'єси Куліша, «Мина Мазайло» і «Народний Малахія», здобувши довершене сценічне втілення, не випадково саме у виставах новаторського театру Леся Курбаса «Березіль», — стали видатними досягненнями українського мистецтва у річичі світового театрального авангарду. Адже якщо в «Мині Мазайло» превалював акцент на характерах та їх взаємодії, наближаючи п'єсу до традиційної побутової комедії, то у виставі березильців, завдяки умовному перетворенню драматичного тексту, запекла філософська дискусія, що її ведуть герої Миколи Куліша, піднімалась до рівня інтелектуальної клоунади, зберігаючи психологічну переконливість персонажів. 1925 року театр на чолі з Лесем Курбасом, після освоєння усіх жанрів політичного театру у своєму київському періоді, коли МОБ виставляв в експресіоністично-епічному ключі «Джамі Хігінса» Е.Сінклера і «Рур» Г.Кайзера, агітаційний огляд «Жовтень» та історико-революційні картини «Арсенальці», починає поступово повертатися до психологічного світу окремої людської індивідуальності, відмовившись від попереднього функціонального схематизму в її зображенні. Вражаюче вирішена експресіоністичними засобами у «Джамі Хігінсі» (1923) трагічна тема соціально упослідженої людини, яка звеличується усвоєму протистоянню з історичним фатумом, — постає в «Народному Малахії» з новою силою, вже в суто національній модифікації й відповідно до авангардних тенденцій еволюції світової драми, експресіоністської зокрема, які Б.Зінгерман окреслював так: «Пізніші впливи експресіонізму йдуть двома напрямками: в одних випадках зростають його суспільно активізуючі мотиви — експресіонізм як театр соціальної дії і соціальної маски; в інших — його психологічні відкриття, пов'язані зі сповіддю самотньої, розтерзаної, зневіреної душі» [3, с. 37].

Складна вже за авторським задумом, постать Малахія, завдяки оригінальному режисерському баченню Л.Курбаса та художньому вирішенню В.Меллера, в геніальній акторській трактовці М.Крушельницького, — здобувала у виставі «Березолі» невичерпності одвічного національного архетипу пророка, зневаженого загалом. І водночас — пророка-благія, який через химерність та суперечливість власних прозрінь перетворюється на трагікомічну карикатуру на самого себе, та з вершин одкровення зривається у прірву божевілья. Курбасівський метод перманентного перетворення драматичних образів та ідей сценічними засобами в «Народному Малахії» був доведений не тільки до абсолюту, а й якоюсь мірою до самозаперечення: «Основний і вихований курбасівський принцип — естетичний принцип амбі-

валентності — був витриманий тут на всіх рівнях: драми, режисури, сценографії, акторського виконання. Поєднання реалій із різних логічних сфер — Біблія і Маркс в голові Малахія, народний плач і літургія в звуковому середовищі вистави, романтика і фарс, психологічний гротеск та іронічна мелодрама — у жанрі. В емоційному плані — чергування норми з аномальністю. І нарешті амбівалентність на концептуальному рівні: Курбас і Куліш представляють свого героя прочанином, месією, пророком і водночас псевдогероєм, антипророком і політичним шаманом, що розвінчується відразу в трьох контекстах: в робітничому середовищі, у божевільні та будинку розпусти» [5, с. 304].

Така тотальна амбівалентність режисерського рішення, помножена на психологічну багатимірність, і навіть незбагненність центрального образу, задану драматургом, спричинили як ніколи бурхливу глядацьку цікавість і спектр критичного сприйняття — від повної розгубленості до тяжких політичних звинувачень на адресу автора «у підриванні процесу розвитку і зміцнення української соціалістичної державності та культури». Проте, якими б болісними не були перипетії сценічного народження зрілих п'єс Миколи Куліша, їх істинна художня вагомість виявилась у пізнішому контексті історичного розвитку світової драматургії. Блискуче відкрите українським драматургом у «Мині Мазайло» перенесення драматичного конфлікту в комунікативний вимір стане пізніше — у 1950-х роках ХХ століття — ключовим естетичним принципом у творах засновника драми абсурду Ежена Іонеско. Цю нову природу конфлікту, що розгортається насамперед на комунікативному, а не подієвому рівні, та обумовлений нею особливий тип гротеску у драмах Куліша, досить точно означила сучасна дослідниця М.Кореневиц: «У новій драмі, дискусійній за своєю природою, відбувається модифікація гротеску. Сучасна драма усвідомлюється як комунікативна ситуація, створена спілкуванням. Тож гротескова деформація відбувається не на фізичному, зовнішньому рівні, а на рівні акту комунікації. Має місце комунікативний розрив, коли персонажі висловлюються, але не розуміють один одного... Так і Кулішеві герої говорять різними мовами. Кожен із них керується певною логікою, внаслідок чого мовна взаємодія виявляється алогічною» [4, с. 35]. Принцип не лише комунікативного конфлікту між персонажами, а й повного комунікативного розриву між головним героєм та іншими дійовими особами досягає кульмінації у «Народному Малахії», й не тільки на мовному, а на глибинному смисловому рівні: адже поштар Стаканчик — це абсолютно самотній «голос волаючого у пустелі» новітнього реально-соціального абсурду, в якому решта персонажів почувуються вже більш-менш адаптованими (людські «уламки минулого») чи остаточно зомбованими (будівники «нового суспільства»). Однак мож-

на стверджувати, що драматургія українського майстра несла у собі не тільки формальні зародки творів майбутнього засновника європейської драми абсурду. Одна з найбільш значущих та театральних успішних п'єс Іонеско «Носороги» є одним з найбільш видатних зразків антиутопії у драматичному жанрі, де була доконечноестетично досліджена повна реалізація моделі тоталітарного суспільства, від якої застерігав ще наприкінці 1920-х Микола Куліш: «За стилістикою Іонеско ближче за все до європейської антиутопії, яка вивчала поступове або катастрофічне відчуження від людей – членів будь-якої спільноти – їх індивідуальних людських властивостей, перетворення їх на додатки до Системи... Як алгеброю гармонію він розчленовує антиутопію, оголюючи її логічну структуру. В цьому сенсі його п'єси виявляються доступнішими, ніж складні побудови Оруела чи Замятіна, і слугують надзвичайно талановитим та наочним посібником з патології масової свідомості» [1, с. 202].

Відкрита у «Народному Малахії», а пізніше в «Патетичній сонаті» та «Маклені Грасі» химерність світобачення людини-гвинтика, zdeформованого заідеологізовано-аморальним суспільством, і тотальна карнавалізація дійсності між двома світовими війнами були доведені до гротескового абсолюту в п'єсах ще одного не до кінця зрозумілого сучасникам драматурга 1920-х років — поляка Станіслава Ігнаці Віткевича (1885-1939). Близький до М.Куліша за бурхливою юнацькою біографією, де були і фронти Першої світової війни, й участь у петроградських подіях 1917 року, Віткевич так само шокував перших сприймачів абсолютно новаторськими образно-стильовими рисами своїх драм «Прагматисти» (1920), «Дюбал Вахазар» (1921), «Каракація» (1922), «Чоботарі» (1934) та багатьох інших. Своєрідний філософ та художник-сюрреаліст, він сповідував власну теорію театрального дійства як сновидіння, в якому за формою все не лише збільшено або викривлено, а й взагалі не має нічого спільного із реальним світом: «У людини, що виходить з театру, повинно бути таке відчуття, ніби вона прокинулася від дивовижного сну, в якому навіть найзвичайнісінькі речі мали б дивну, глибоку принадливість, притаманну сновидінню — явищу, яке не можна порівняти ні з чим... До певної «дикості» першого враження треба звикнути, тільки після цього можуть відкритися нові горизонти... Театр — поза поняттями плачу та сміху, поза життєвим комізмом або трагізмом, театр чистий, вільний від брехні, дивний, як сон, де крізь події смішні, величні чи жахливі, але не життєподібні, проникатиме рівне, безкінечне світло Вічної Таїни Буття» [2, с. 7]. П'єси Віткевича, що були опубліковані у двох томах лише 1962 року і після перших сценічних інтерпретацій стали революцією у польському театрі (знову ж таки і драматургія Миколи Куліша, як відомо, пережила своє друге народження у 1960-х), під час створен-

ня 1920-1930-х роках являли собою чи не єдині у світовому мистецтві зразки найбільш радикально-авангардного — сюрреалістичного напрямку у драматургії, позначеного крайнім абсурдистським перетворенням епохи революційних диктатур, війн та класових битв. Одна з найбільш вдалих і відомих п'єс Віткевича «Дюбал Вахазар, або На перевалах Абсурду» (1921) є ніби дзеркальним художньо-філософським відбитком «Народного Малахія» Миколи Куліша, найбільш загадкової та гротескно-абсурдистської п'єси українського драматурга. Якщо Малахій Стаканчик є «маленькою людиною», що у своєму прагненні піднятися до всесвітнього реформаторства та майже диктаторства перетворюється на напівбожевільного блазня, то Дюбал Вахазар — це вже на початку драми вождь-диктатор якоїсь уявної середньоевропейської країни, котрий щодня вправляється у профетичній демагогії, тортурах та біологічній переробці людей, а закінчує безславно смертю від рук прибічників і перетворенням на таку ж «біологічну» купу гною. Проте химерні монологи диктатора Вахазара напрочуд близькі за стилем і змістом до викривальних пророцтв червоно-блакитного месії Малахія: «Кажу вам: нових людей можна створити, тільки знищуючи, а некладаючи кожному в голову високі думки, як це робить пан письменник. Хай собі бавиться, а я тим часом буду знищувати — в ім'я найпрекрасніших скарбів, в ім'я тих чудових квіточок, котрі розквітнуть у душах ваших дітей, коли вони прокинуться у пустелі духу і будуть волати, благаючи хоча б однієї краплі цього чогось, цього незмінного, великого і такого мізерного, що його можна знайти у кожній комашці, у кожній травинці, в кожному кришталікові, замурованому у скелі...» [2, с. 26].

Таким чином, обидва драматурги—поляк Віткевич та українець Куліш—у своїх провідних творах, у блискучій новаторській художній формі, позначеній лише різним рівнем гротескового перетворення реальності, відобразили найбільш небезпечну духовну хворобу ХХ століття—прагнення пересічної людини стати Боголюдиною, заповнивши антигуманною ідеологією метафізично-моральний вакуум пострелігійної епохи. І незнищенне духовно-етичне значення усієї творчої спадщини Миколи Куліша полягає у закладеному в ній беззаперечному спростуванні таких головних світоглядно-онтологічних засад тоталітарного світоустрою, як насамперед *міф про нову людину*, щодо вагомості якого В.Хархун справедливо зазначає: «У тоталітаризмі визначальна роль відводиться антропологічним проектам, на яких чи не найбільше позначилась його мобілізаційна суть. Створити нову людину — означало спроектувати нову цивілізаційну модель, нову культурну ідентичність, а отже, констатувати свою окремішність, універсальність і довершеність. Космогонічні претензії радянського тоталітаризму

виявилися в активуванні архетипних начал міфологічного порядку» [7, с. 311-312]. Тож драматургія Миколи Куліша, завжди спираючись на глибоко національні модифікації визначальних архетипних начал людського буття, і водночас — корелюючи із світовими духовно-світоглядними тенденціями, — у своїх вершин-

них здобутках «Мина Мазайло», «Народний Малахій» та «Патетична соната» — постає вражаючим художньо-філософським спростуванням антигуманних утопічних проєктів не лише «нвової людини», а й «нового суспільства», які були нав'язані батьківщині драматурга у насильницький спосіб.

### Література

1. Адмони В. Поэтика и действительность. – Л., 1975. – 390 с.
2. Виткевич Станислав Игнаци. Сапожники. Дrame. – М., 1989. – С.26.
3. Зингерман Б. Введение // Очерки истории драмы XX века. – М.: Наука, 1979. – 437 с.
4. Корневич М. Маска справжня й уявна. (Гротесковість драматургії Миколи Куліша) // Слово і час. – 2000. – № 11. – С.33 – 37.
5. Корниенко Н. Театральная эстетика Курбаса // Лесь Курбас. Статьи и воспоминания о Л. Курбасе. Литературное наследие. – М.: Искусство, 1988. – 456 с.
6. Стех Марко Роберт. Куліш і чорт: демонічні підтексти ранніх комедій драматурга // Слово і Час. – 2009. – № 5. – С.3–9.
7. Хархун В. Соцреалістичний канон в українській літературі: генеза, розвиток, модифікації. – Ніжин, 2009. – 505 с.

*Анжела Матющенко*

#### **МЕЖДУ ДИКТАТОРОМ И ШУТОМ (ДРАМАТУРГИЯ МЫКОЛЫ КУЛИША В КОНТЕКСТЕ МИРОВОЙ ДРАМЫ АБСУРДА)**

**Аннотация.** Анализируя вершинные драмы Мыколы Кулиша «Мына Мазайло» и «Народный Малахий» в философском и художественных аспектах, автор статьи находит определенные параллели и пересечения между творчеством украинского драматурга и его польского современника сюрреалиста Станислава Игнаци Виткевича. В их драмах, в частности, прослеживается как родственные тематические мотивы (деформации сознания в тоталитарном обществе), так и стилистические особенности (использование разных градаций гротеска). Также в статье исследуется определенное наследование формальных тенденций драматургии Кулиша в позднейшей драме абсурда Ионеско.

**Ключевые слова:** гротеск, сюрреализм, коммуникативный конфликт, драма абсурда.

*Anzhela Matiushchenko*

#### **BETWEEN THE DICTATOR AND THE CLOWN (MYKOLA KULISH'S DRAMATIC ART IN THE CONTEXT OF THE WORLD DRAMA OF ABSURD)**

**Summary.** The author, in analyzing the philosophical and semantic and artistic aspects of top dramas of Mykola Kulish "Myna Mazailo" and "Narodnyi Malakhii", sets the aesthetic and semantic persuasions and parallels between the work of Ukrainian playwright and his Polish contemporary surrealist Stanislaw Ihnatsy Vitkevych. In particular, in their dramas it is observed as akin subjects (deformation of human consciousness in a totalitarian society) and lines of stylistics (use of grotesque).

The article also explores specific post allusions with creativity of Kulish in dramatic art of the founder of the European drama of absurdity Ezhena Ionesco: ideas of antihumanity of totalitarianism and communicative conflicts.

**Key words:** grotesque, surrealism, communicative conflict, the drama of the absurd.

*Стаття надійшла до редакції 26.10.2016 р.*

© *Матющенко Анжела Вікторівна* – кандидат філологічних наук, науковий співробітник відділу української літератури ХХ ст. Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України.

## ЛІРИКА О. ЗУЄВСЬКОГО: ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОГО ВИРАЖЕННЯ ОБРАЗУ УКРАЇНИ-БАТЬКІВЩИНИ

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.

Випуск 2 (36) 2016

УДК 821.161.2(71)-1.09

Накашидзе І. Лірика О.Зуєвського: особливості художнього вираження образу України-батьківщини; 9 стор.; бібліографічних джерел – 11, мова – українська.

**Анотація.** У статті досліджуються особливості художнього розкриття образу України-батьківщини в ліриці О. Зуєвського – україномовного поета Канади другої половини ХХ ст. Насамперед поет звертається до розкриття пейзажних образів, які співвідносяться з традиційними образами української літератури. У О. Зуєвського вони часто набувають символічного та метафоричного значення, як, наприклад, образи водних артерій України.

Під час дослідження виявлено, що важливе місце у змалюванні образу України-батьківщини у творчості О. Зуєвського посідають мотиви туги за рідним краєм, неповернення на батьківщину, нездійсненності мрії та ін. Проте вони не є домінуючими у ліриці поета.

**Ключові слова:** образ батьківщини, образи-символи, мотив ідеальної батьківщини, мотив ностальгії, україномовна поезія Канади.

О. Зуєвський (1920-1996) – український поет, перекладач, науковець, професор університетів у США та Канаді, член ОУП «Слово» та Національної спілки письменників України. Його поетичне ім'я лише повертається на материкову Україну і потребує ґрунтовного вивчення. Серед дослідників лірики О. Зуєвського – І. Костецький, В. Яременко, Л. Сірик, С. Гординський, П. Ротач та ін. Велику увагу науковці приділяють перекладацькій та поетичній діяльності митця. Проте предметом окремого розгорнутого дослідження поетична спадщина вихідця з України ще не була. Це і зумовлює актуальність обраної теми статті.

За висловом І. Костецького, О. Зуєвський належить до таких поетів, про яких майже не пишуть: «Він належить до тих поетів, що можуть входити тільки до вузького кола <...> і воно не може інакше бути: це ж не творчість на продаж, на виставку, на ярмарок. Це творчість на певну адресу» [2, с. 455]. Дослідники сходяться на тому, що О. Зуєвський – один із найвиразніших представників українського символізму. Його поезія глибоко інтелектуальна і, на перший погляд, незрозуміла пересічному читачеві. За нею приховується яскрава естетика і творча філософія, яку можна осягнути лише на фоні загальних тенденцій розвитку європейської та північноамериканської поезії ХХ ст. С. Павличко, описуючи свої враження від знайомства з лірикою О. Зуєвського, визначила її як цілком самобутнє явище у світлі світової літератури: «Власне, у нас і не звикли до такого роду поезії, її не було і не могло бути на «материку» української культури <...> це дуже складна поезія, переповнена алюзіями, парафразами, натяками, підтекстами, подвійними і потрійними сенсами» [7, с. 500].

У статті І. Костецького «Як читати вірші Олега Зуєвського» наголошено, що поет – найвиразніший представник українського символізму, у творчості якого поєднано символізм із класициз-

мом, що зумовило витворення нового типу символістичного письма: «Зробив він це введенням у дію первнів клясицизму. Зуєвський іпостасував символізм клясицизмом» [3, с. 463]. У цьому І. Костецький слушно помітив таку особливість стилю О. Зуєвського, як синкретизм: не лише використовувати певний стиль, а й впливати на нього, поєднувати з іншими стилями, змінюючи його. В. Яременко акцентує увагу на основних мотивах поезій О. Зуєвського – мистецтво і митець, втечі «у світле царство мрій, у світлий храм Грааля» [11, с. 550], ностальгії, що переходить у мотив туги «за незреалізованим наміром творити у рідному краї добро і красу» [11, с. 547]. Дослідник вважає, що специфікою поезики О. Зуєвського є символістська образність, інтертекстуальність (рецепції, алюзії античних міфів, поезії В. Шекспіра, С. Малларме та ін.). У статті Л. Сірик «Моральні аспекти української еміграційної поезії» [8], де йдеться про поетичний вираз свідомості та духовності у поезії представників української діаспори, лірика О. Зуєвського зі збірки «Голуб серед ательє» розглядається у контексті еміграційної поезії ХХ ст. При цьому домінуючими у ній визнано біблійні мотиви.

Незважаючи на те, що поет у переважній більшості творів звертався до образів і тем світової літератури, та все ж він не міг оминати теми України, туги за нею, що дає підстави говорити про використання цілком традиційних для української літератури образів. Тема батьківщини у творчості О. Зуєвського частково розглядалась автором статті у контексті дослідження проблеми батьківщини в україномовній поезії Канади другої половини ХХ ст., але предметом окремої наукової розвідки до цього часу не була. Саме її дослідження і становить мету статті

Тема України-батьківщини є центральною в еміграційній літературі. Не є винятком і лірика О. Зуєвського. Для ліричного героя поезії «Я вер-

таюсь до тих воріт...» батьківщина є свічадом, оазою, «де цвітуть по узбіччях маки» [1, с. 16]; для ліричного героя його вінка сонетів «Біля чорної брами» – мікрокосмом, де можна знайти «притулок справжньої любові» [1, с. 29].

Природа рідного краю – основний образ поезій про Україну О. Зуєвського. Він жодного разу не називає свою батьківщину її безпосереднім найменням – Україна, але тема України в ній «виявлена в зворушливих образах рідної природи, в тонких символах» [6, с. 488]. «Світлий луг», «старі дуби», «жовтаві ромашки» – такі зорові образи української природи у віршах О. Зуєвського. Ліричний герой його поезії «З тобою ми зустрінемось...» сподівається на зустріч з рідною землею там, «де ще цвітуть жоржини пишнотиці» [1, с. 66]. Образ жоржин хронологічно навантажений: він і символ рідного краю, і квітка літа. П. Одарченко зазначає: «У О. Зуєвського ми не знайдемо шаблонних патріотичних поезій з їх барабанно-войовничою лексикою, часто беззмістовною і порожньою» [6, с. 488], але, за переконанням В. Яременка, він «поет глибоко національний» [11, с. 543]. Останнє оприявнюється у О. Зуєвського передусім через пейзажі. Так, у поезії «Верхівців розкидані рої...» це степ, колосся:

Верхівців розкидані рої  
Вкрили річку-море, що від рання  
Почерез урочища свої  
Золоте горнула хвилювання [1, с. 131].

Образ «верхівців розкидані рої» – образ колосся, на що вказує епітет «золотий» як його кольорова характеристика, розгорнута в картину «хвилювання» поля (колосся) у хвилях вранішнього вітру. Від споглядання колосся, що гоїдається, в уяві ліричного героя виникають асоціації із морськими хвилями. Порівняння степу із річкою-морем, що підкреслює безмежність простору, як відомо, притаманне степовикам, до яких і можна віднести поета-емігранта з Полтавщини.

Образами-прикметами України в ліриці О. Зуєвського постають і водні артерії. Проте автор безпосередньо їх не називає. Так, частиною батьківщини є образ Чорного моря у віршах збірки «Під знаком Фенікса»:

А, відновивши незнаний порив,  
Глянеш на море – найменший брід,  
Небо в любові залягло на гори,  
І великодньо палає Вхід [1, с. 40].

Асоціативно виникає образ півострова Крим як південної приморської точки України, де починається свята земля – батьківщина. Сакральність підкреслюється використанням релігійних мотивів: пошуку святої землі (алюзія на тему переходу Мойсея через море), свята Великодня (як головного свята християн) та воріт до раю. Відчутно і виявляється прагнення ліричного героя повернутись на батьківщину, хоча б у думках. «У характеристиці Чорного моря зауважено і означення «злі» хвилі: що є не лише прикметою природного явища (ситуації

шторму), а й відзвуком багатьох кривавих битв, що протягом століть відбувались у межах його акваторії» [5, с. 165].

Особливістю використання водних образів насамперед полягає в тому, що вони несуть на собі метафоричне навантаження, постаючи духовними символами. Наприклад, у поезії «Десь далеко на воді...» через образи-стихії О. Зуєвський утверджує духовну силу та прагнення українського народу до волі, вводячи образ міфічного птаха фенікса, «що від бур стих» [1, с. 39]. Образ фенікса співвідноситься з образом українського народу, який відроджується не лише з попелу, а й з крові, гніту, пригноблення. О. Зуєвський висловлює віру в те, що його народ оживе й очиститься «у злетах світлого чорнила» [1, с. 99], тобто у водах Чорного моря, образ якого набуває міфологічного змісту води-життя. «У такому контексті утверджується ідея віри в майбутнє здобуття омріяної у віках волі і незалежності» [5, с. 166].

О. Зуєвський звертається і до прийому олюднення художніх образів, зокрема Дніпра у вірші «Тема». У ньому наголошено, що разом з Дунаєм та Збручем Дніпро плаче і раниць «колючим болем», разом з ліричним героєм згадуючи нелегку долю України часів набігів татарської орди. Саме до Дніпра лине думкою ліричний герой, чия душа уподібнюється птахові, що повертається з далеких чужих країв додому: «Хотілось береги Дніпрові / Окинуть поглядом орлиним» [1, с. 180]. Таким чином, оприявнюється ще одне значення образу Дніпра – «уособлення спокою ліричного героя, його душевної рівноваги» [5, с. 166].

Важливе місце у віршах О. Зуєвського, присвячених Україні, посідає не лише оспівування природи, а й турбота про її подальшу долю. Так, простежується концепція ідеальної батьківщини, домінуючою ознакою якої є державність, що є традиційним для поетів української діаспори. Умотивовуючи зміст ідеальної батьківщини у свідомості представників української діаспори в Канаді, Н. Ханенко-Фрізен зазначає: «Усвідомлений обов'язок діаспори зберігати та підтримувати свою українськість переріс у політичне кредо відстоювання своєї національної суверенності» [10, с. 23]. Саме ця теза і знайшла своє вираження в поезії О. Зуєвського, ліричний герой якої переймається долею батьківщини. «Сутність останньої увиразнюється образом світлого поля, що «горить червоно» від крові. Кров – наслідок дій радянської влади як пригноблениця та руйнівника духовності народу» [4, с. 142]. Відповідь на питання, чи підніметься український народ на боротьбу, ліричний герой прочитує в описі неба – сузір'я Зодіаку:

Там он, в Зодіякові,  
Віщий знак горить  
Тільки зняти голови,  
Не казати – простіть [1, с. 31].

Таким чином, ідеальна батьківщина в О. Зуєвського – вільна держава, що благословила

своїх синів на боротьбу. Усвідомлення боротьби за вільну батьківщину як життєвої мети перемагає почуття суму за батьківщиною.

Та все ж реальність для ліричного героя – життя поза межами України. Звідси виникає мотив неповернення до рідного краю. Ліричний герой поезії «Дон-Кіхот (сучасний монолог)» О. Зуєвського заздрить птахам, які можуть повернутися додому:

На птахів погляньте – щороку  
Яку їх тут силу несе!  
Вони ж не питаються шляху:  
Лиш дім їх приваба й мета... [1, с. 23].

Становище ліричного героя на чужині порівнюється із буттям птаха у клітці. Як і птах, ліричний герой закоханий у небо, яке поет називає «голубозводом». Оскільки птахи символізують повітряну стихію, то у цьому контексті небо сприймається як шлях до «звальної далі», на простір якої й скорельовано образ України. Батьківщина потрактована як далекий край, а не як чужина, що є особливістю україномовної поезії в Канаді другої половини ХХ ст. (До речі, трактування України як краю далекого й чужого характерно для поезії В. Стуса. У його рядках «Прощай, Україно, моя Україно, чужа Україно, навіки прощай» [9, с. 251] акцентовано мотив прощання з рідною землею, бо передумови цього прощання перетворили Україну у сприйнятті поета із світу свого у світ чужий).

У поезії О. Зуєвського мотив нездійсненності мрії про повернення на батьківщину увиразнюється за допомогою образу «загородженої путі», що метафорично підтверджує тезу: шляху назад, на батьківщину, немає. Особливою психологічною рисою ліричного героя є те, що він усвідомлює: його доля подібна до долі багатьох інших людей, відірваних від історичної батьківщини.

Духовний зв'язок людини-емігранта з батьківщиною у поезії «Покірні фарби килимом упали...» О. Зуєвський визначає, ідучи від заперечен-

ня: «Її немає на малюнку майстра» [1, с. 44]. Ефемерну батьківщину в мріях і спогадах емігрантів поет виділяє французьким терміном *Trompe l'œil*, який означає таке зображення предметів на картині, що дає можливість прийняти їх за дійсні: «А кожен світлий кут / Приваблював очей відвагу» [1, с. 172]. Поет зіставляє відчуття краси батьківщини (на рівні свідомості ліричного героя) із внутрішнім сприйняттям рідної пісні:

Це, може, мрія, але в день,  
Коли тобі відкрили  
Її красу, співав пісень  
Ти з усієї сили [1, с. 173].

Важливою деталлю поетичної творчості О. Зуєвського є еволюція мотиву ностальгії від мрії до почуття болю в душі ліричного героя, вираження сили якого досягається за допомогою метафоричного образу «гарячої й нестримної» кінноти, «Що кожного року невпинно росте / І в груди атаками рветься» [1, с. 141]. У цьому зв'язку головна мета людини, відірваної від рідної землі, – «надію не вбити» [1, с. 45], зберегти та закарбувати образ батьківщини у пам'яті.

Таким чином, образ України-батьківщини в ліриці О. Зуєвського розкривається багатогранно. Як поет-символіст і класицист, митець звертається до цілком традиційних пейзажних образів: степ, вода тощо. Під час дослідження виявлено, що вони часто набувають символічного і метафоричного змісту. Однією з особливостей образу батьківщини є його змалювання в умовах еміграції, але далека Україна залишається рідною землею навіть з берегів Канади, що характерно для україномовної поезії в цій країні. З образом України-батьківщини пов'язані мотиви ностальгії, ідеальної батьківщини, нездійсненності мрії та ін. Проте вони не є домінуючими у творчості О. Зуєвського. Цікавим є також протиставлення України та Канади як двох батьківщин, що становить тему окремого дослідження.

### Література

1. Зуєвський О. "Я входжу в храм...": Поезії. Переклади. Статті. Матеріали до біографії / О. Зуєвський. – К.: Вид. дім "Києво-Могилянська академія", 2007. – 840 с.
2. Костецький І. Гостина в печерників / І. Костецький // Зуєвський О. "Я входжу в храм...": Поезії. Переклади. Статті. Матеріали до біографії. – К.: Вид. дім "Києво-Могилянська академія", 2007. – С. 454-457
3. Костецький І. Як читати вірші Олега Зуєвського / І. Костецький // Зуєвський О. "Я входжу в храм...": Поезії. Переклади. Статті. Матеріали до біографії. – К.: Вид. дім "Києво-Могилянська академія", 2007. – С. 458-485.
4. Накашидзе І. С. Модуси пасіонарності у творчості україномовних поетів Канади другої половини ХХ ст. / І. С. Накашидзе // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна»: збірник наукових праць. – Острог: Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2014. – Вип. 46. – С. 141-144.
5. Накашидзе І. С. Образ води як уособлення історичної пам'яті народу в україномовній поезії письменників-емігрантів у Канаді / І. С. Накашидзе // Таїни художнього тексту. – Д.: Пороги, 2011. – Вип.13. – С. 161-167.

6. Одарченко П. Олег Зуєвський / П. Одарченко // Зуєвський О. "Я входжу в храм...": Поезії. Переклади. Статті. Матеріали до біографії. – К.: Вид. дім "Києво-Могилянська академія", 2007. – С. 486–491.
7. Павличко С. Повернення поета / С. Павличко // Зуєвський О. "Я входжу в храм...": Поезії. Переклади. Статті. Матеріали до біографії. – К.: Вид. дім "Києво-Могилянська академія", 2007. – С. 499–500.
8. Сірик Л. Моральні аспекти української еміграційної поезії / Л. Сірик // Слово і час. – 2004. – № 2. – С. 20–24.
9. Стус В. Палімпсест: Вибране / В. Стус. – К.: Факт, 2006. – 432 с.
10. Ханенко-Фрізен Н. Інший світ або Етнічність у дії: канадська українськість кінця двадцятого століття / Н. Ханенко-Фрізен. – К.: Смолоскип, 2011. – 392 с.
11. Яременко В. Межінь української поезії / В. Яременко // Зуєвський О. "Я входжу в храм...": Поезії. Переклади. Статті. Матеріали до біографії. – К.: Вид. дім "Києво-Могилянська академія", 2007. – С. 534–559.

*Ирина Накашидзе*

**ЛИРИКА О. ЗУЕВСКОГО: ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВЫРАЖЕНИЯ ОБРАЗА  
УКРАИНЫ-РОДИНЫ**

**Аннотация.** В статье анализируются особенности художественного раскрытия образа Украины-родины в лирике О. Зуевского – украиноязычного поэта Канады второй половины XX в. Прежде всего поэт обращается к раскрытию пейзажных образов, которые соотносятся с традиционными образами украинской литературы. У О. Зуевского они часто приобретают символическое и метафорическое значение, как, например, образы водных артерий Украины.

В ходе исследования было выявлено, что важное место при отображении образа Украины-родины в творчестве О. Зуевского занимают мотивы скуки по родному краю, невозвращения на родину, несбыточности мечты и др. Но они не являются доминантными в лирике поэта.

**Ключевые слова:** образ родины, образы-символы, мотив идеальной родины, мотив ностальгии, украиноязычная поэзия Канады.

*Iryna Nakashydz*

**O. ZUIEVSKYI'S LYRICS: PECULIARITIES OF ARTISTIC EXPRESSION OF THE IMAGE  
OF UKRAINE-MOTHERLAND**

**Summary.** The article examines the features of the artistic expression of the image of Ukraine-motherland in the poetry by O. Zuiievskiy – Ukrainian-Canadian poet of the second half of the 20<sup>th</sup> century. First of all poet enlightens the nature images, which are traditional in Ukrainian literature. They become symbols and metaphors in O. Zuiievskiy's poetry, e.g. images of Ukrainian water arteries.

During analysis there was defined that the important role in the depiction of the image of Ukraine-motherland in the creativity of O. Zuiievskiy play motives of nostalgia, inability to return to motherland, dream impracticabilities etc. But these motives are not dominant in lyrics of the poet.

**Keywords:** the image of the motherland, images-symbols, motive of an ideal motherland, nostalgia motive, Ukrainian-Canadian poetry.

*Стаття надійшла до редакції 30.08.2016 р.*

© *Накашидзе Ирина Сергійвна* – кандидат філологічних наук, доцент кафедри українознавства та гуманітарної підготовки іноземних студентів Дніпропетровського національного університету залізничного транспорту імені акад. В. А. Лазаряна.



## МОТИВ «КАЛІФ НА ГОДИНУ» В УКРАЇНСЬКІЙ ТА РОСІЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРАХ к. XVIII – І п. XIX ст.

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.

Випуск 2(36) 2016

УДК:821.161.2:821.161.1:82.091 «17/18»

Ніколова О. О. Мотив «каліф на годину» в українській та російській літературах к. XVIII – І п. XIX ст.; 10 стор.; бібліографічних джерел – 17; мова – українська.

**Анотація.** Актуальність статті обумовлена відсутністю спроб системного розгляду питання про специфіку творчого використання та трансформації традиційного мотиву «каліф на годину» в українській та російській літературах к. XVIII – І п. XIX ст.: у перекладній фацеції, творах О. Писарева, Д. Горчакова, Г. Квітки-Основ'яненка, Є. Гребінки, П. Куліша, М. Гоголя. Мета статті – визначення особливостей його використання у відповідному контексті. Диференційовано провідні тенденції функціонування мотиву – в межах відповідного сюжету та поза ними (коли створюється ситуація, безпосередньо не пов'язана з відомою фабулою, однак придатна для актуалізації асоціацій з нею). Вказано, що відносини з першоджерелом мають характер як опосередкованих генетичних зв'язків, так і типологічних подібностей, детермінованих карнавальною природою феномену. Підкреслено комічний потенціал мотиву, який забезпечує йому популярність в різних національних літературах, та намічено перспективи подальших досліджень.

**Ключові слова:** псевдоморфні персонажі, мотив, сюжет, карнавальність, комічне.

Невідповідність істинного та презентаційно-рецептивного є не лише типовим феноменом дійсності, але й, закономірно, однією з «вічних» тем у художній творчості багатьох народів. Розгляд цього матеріалу з позицій компаративістики доцільно здійснювати на різних рівнях – від детермінант та загальних тенденцій функціонування до специфіки образно-мотивної реалізації в межах певних національно-жанрових традицій. Детальний аналіз останнього аспекту, в свою чергу, відкриває перспективи досліджень окремих різновидів персонажів, визначальною ознакою яких є псевдоморфність (від давньогрецьк. «псевдо» – «обман», «вигадка», «помилка» та «морфо» – «форма»), тобто несправжність, створена внаслідок неприродного порушення відповідності між їхньою сутністю та її формальною презентацією/рецепцією, що починають співвідноситися із протилежними сутнісними поняттями.

Такі персонажі тісно пов'язані з певними традиційними мотивами, серед яких на окрему увагу заслуговує оповідне кліше «каліф на годину»: йдеться про сюжетну ситуацію, коли пересічну/незнатну/бідну людину за карнавальною логікою зворотності обмежений час звеличують як владну/ знатну/ багату особу.

Традиційно джерелом мотиву вважається збірка «Тисяча й одна ніч»: у казці «Халіф на годину» розповідається про те, як Харун ар-Рашид тимчасово «перетворив» Абу-ль-Хасана на правителя. «Й халиф положил Абу-ль-Хасана во дворе и велел рабьям раздеть его и переодеть в платье, которое халиф надевал для сна... А потом халиф созвал всех своих невольниц, наложниц, евнухов и вообще всех тех, кто обычно состоял при халифе, исполняя службу, и когда все собрались, сказал им: «Завтра вообразите, что этот человек – я, халиф, и служите ему с таким почтением и уважением, какое оказывает мне» [17, с. 310].

В європейській традиції мотив «каліф на годину» набуває неабиякої популярності («Приборкання норавливої» В. Шекспіра, «Каліф багдадський» Ф. Буальде, «Із мужика в королі» П. Баріки, «Пан Йов'яльський» О. Фредро, «Крихітка Цахес» Е.Т.А. Гофмана тощо). Це дозволяє визнати перспективність всебічного розгляду питання про шляхи його поширення та трансформації, яке цілком заслуговує стати окремим предметом наукових студій.

Ми ж пропонуємо аналіз функціонування даного мотиву в обмеженому національно-історичному діапазоні з позицій компаративістики – на матеріалі російської та української літератур к. XVIII – І п. XIX ст. **Актуальність дослідження** обумовлена відсутністю цілісного висвітлення проблеми, адже на сьогоднішній день лише окремі її аспекти привернули увагу російських літературознавців (публікації О. Кукушкіної [9], Л. Курішевої [10], [11], узагальнення «Словника-показчика сюжетів та мотивів російської літератури», де художні варіанти наративу об'єднані під назвою «цар переносить п'яницю у палац» [16, с. 121]).

**Мета статті** – визначення характеру творчого використання мотиву «каліф на годину» в українській і російській літературах к. XVIII – І п. XIX ст.

**Завдання:** диференціація провідних тенденцій художнього втілення мотиву «каліф на годину» в українській і російській літературах к. XVIII – І п. XIX ст., висвітлення особливостей, форм його трансформації у перекладній фацеції, творах О. Писарева, Д. Горчакова, Г. Квітки-Основ'яненка, Є. Гребінки, П. Куліша, М. Гоголя, виявлення причин популярності відповідного феномену.

На рівні узагальнення доцільно диференціювати дві основні тенденції художнього втілення

такого мотиву – в межах відповідного сюжету (коли схема оповіді зберігається) й поза ним (коли створюється ситуація, безпосередньо не пов'язана із традиційною фабулою, однак потенційно придатна для актуалізації асоціацій із нею).

Розвиток першого напрямку в російській літературі започатковують переклади фацецій. «Появившись єдиножды в литературе, сюжет, как правило, остается в ней навсегда... Ярким примером этому служит сюжет «Калиф на час», пришедший на Русь с переводным сборником фацеций и первоначально распространявшийся в родственном им окружении — новых переработках фацеций, в сборнике «Рассказчик забавных и увеселительных повестей» (СПб., 1777) [15, с. 15]. Як зазначає О. Кукушкіна, історія «Про п'яного мужика» є національною переробкою перекладної фацеції «О цезаре Каролусе, како пьянство изобличи» [9, с. 184], де на першому плані «не задуманное заранее «изобличение пьянства», а случай: «Король поехал гулять и увидел мужика, лежаща среди площади пьянова и безо всякой памяти». По приказу короля мужик был доставлен во дворец и наутро проснулся в царской одежде в окружении придворных. Повествование изобилует подробностями, которых нет ни в «каноническом» тексте фацеций, ни в других списках. Мужика окружают генералы, ему подают прошения, потом ведут его в царские сады и зверинцы, а затем на бал, где он с «богато убранными дамами и девицами и придворными кавалерами начал с великим веселием танцевать и веселиться... Великими пукалами стал пить крепкие напитки» и сделался так пьян, что «упал бес памяти и стал быть без всякого ответу» [9, с. 184].

Комічна семантика формально-сутнісної невідповідності «каліфа на годину» сприяє його популяризації в комедійній драматургії. Власні версії творчої трансформації відомого сюжету пропонують О. Писарев («Забави каліфа, або Жарти на одну добу») та Д. Горчаков («Каліф на годину»). Подібна ситуація представлена в «Іллі богатири» І. Крилова (блзнья Таропа переконують у тому, що він – хан Кутанмінар). Примітним є збереження «східного» антуражу: він викликає асоціації із казковим першоджерелом, а не із сюжетом вище згаданої фацеції, та вказує на доцільність врахування в процесі розгляду питання про поширення досліджуваного мотиву на Русі також ролі «Тисячі й однієї ночі», відомих завдяки французькому перекладу А. Галана [12, с. 565].

З орієнтацією на інше – власне національне – фольклорне джерело (казку, почуту від матері [7]) створює свого «каліфа на годину» український письменник П. Куліш. Його «Циган» повністю відповідає сталій оповідній схемі, що адаптується до потреб національних реалій культурореципієнта. Роль «каліфа» дістається сп'янілому цигану, якого пан привозить до власного маєтку та наказує звеличувати задля розваги. Комічний

ефект виникає після відновлення statusquo, коли люди піднімають на глум «панські» забаганки п'яниці. Хоча казка демонструє очевидну подібність із фацеціями «Про п'яного мужика», «Про цезаря Каролуса», враховуючи часову відстань, з якої нам випадає розглядати матеріал, неможливо однозначно визначити джерела появи такого «мандрівного» сюжету в українській народній творчості. Проте, сам факт його наявності свідчить на користь генетичної спорідненості українського епосу із міжнародною скарбницею казково-новелістичних наративів.

«Каліф на годину» – заголовок твору ще одного українського майстра слова, Є. Гребінки, є ремінісценцією, яка має налаштувати читача на необхідний лад та підготувати до занурення в казкову атмосферу Сходу. Однак, в результаті знайомства із самим текстом виникає ефект обманутого очікування: дія розгортається в сучасній автору дійсності, а головною метою стає критика актуальної суспільної вади – родові пихи, гіпертрофованого захоплення титулами та генеалогією. Іван Іванович Тараканов переконує себе й оточуючих, що він є прямим нащадком знатного князівського роду. «Я уже давно подозревал в себе что-то этакое, не простое, высокое, и не знал, что оно такое, а это просто заговаривала во мне княжеская кровь!» [5, с. 600]. Комізм досягає кульмінації, коли відкривається, що портрет величного «пращура», князя Кіпчак-Таракана, насправді написаний з домашнього актора в ролі каліфа Багдадського. Пародійний аспект проявляється ще й у тому, що персонаж сам стає ініціатором містифікації, вводячи в оману і себе, і суспільство. Гребінка відкидає мотив «сну-ілюзії», обов'язковий для канонічної художньої реалізації «каліфа на годину», тим самим наголошуючи на реалістичності сюжету, типовості образу Тараканова для свого часу.

Виділення іншої тенденції в реалізації досліджуваного мотиву ґрунтується не на генетичних зв'язках, а на типологічних сходженнях – звертаннях письменників до різноманітних життєвих ситуацій, заснованих на тимчасових соціально-статусних невідповідностях, природа яких, по-суті, є аналогічною рольовій підміні «каліфа на годину». Доцільність проведення паралелей обумовлюється в цьому випадку карнавальним характером зображених інверсій, адже карнавальний дискурс дозволяє не тільки здійснювати компаративний аналіз споріднених за відповідним джерелом феноменів, але й розглядати в типологічній площині – «контекстуальному полі «сміхової культури» генетично відмінні явища [2, с. 119]. В такому аспекті карнавалізація є не просто «жанрово-стильовою характеристикою літератури» [12, с. 246], а значно більше – справжнім «архетипним алгоритмом» [2, с. 151].

У ролі «каліфа на годину» у цій групі творів опиняються незнатні, бідні персонажі-пройдисвіти,

що внаслідок збігу обставин обмежений час сприймаються оточенням як владні особи, звеличуються та вшановуються, однак згодом повертаються на належне їм місце соціальної ієрархії.

Показовим прикладом є оповідання «Куп'янський самозванець» Г. Квітки-Основ'яненка, написане за мотивами реальних подій: у слободі Куп'янці Ізюмського повіту солдат Петро Чернишов видавав себе за убитого Петра III. Твір представляє собою спробу художнього осмислення історичного самозванства в контексті категорій популярної на поч. XIX ст. серед українського письменництва демократично-карнавальної культури. Головний персонаж – типовий «каліф на годину», який тимчасово вводить народ в оману; його «царювання» недовговічне і супроводжується арештом, аналогічним побиттю розвінчаного карнавального короля.

Також не можна оминати увагою комедій Г. Квітки-Основ'яненка («Той, що приїхав із столиці, або Метушня у повітовому містечку») та М. Гоголя («Ревізор»). Пустолобов та Хлестаков, скориставшись ситуацією, грають роль важливої персони та насолоджуються увагою й поклонінням місцевих чиновників. Питанню визначення характеру їхньої співвідносності присвячене не одне дослідження ([1], [3], [4], [6], [13], [14] тощо). На наш погляд, найбільш правдоподібною виглядає думка щодо типологічної подібності творів Квітки та Гоголя [13], обумовленої «поширеними переказами про пригоди вигаданих ревизорів» у тогочасному суспільстві [8, с. 8]. «Сюжет о мнимом ревизоре был довольно распространен в 20–30-е годы XIX века, поскольку было распространено явление, породившее его. Сам Гоголь в «Авторской исповеди» (1847) сознался, что сюжет поэмы «Мертвые души» «отдал» ему Пушкин и при этом добавил в скобках: «Мысль «Ревизора» принадлежит

также ему» (VIII, 440)» [13, с. 11]. З огляду на фактичні дані (нарис сюжету за участі Кріспіна, ім'я якого у французькій традиції асоціюється із уявленнями про удавання, крутість), можна припустити, що О. Пушкін теж планував створити подібний образ.

Логічно згадати тут також ще одного осучасненого «каліфа на годину» – гоголівського Чічікова з «Мертвих душ». Хоча суспільне зачарування його персоною викликане не високим чином, а чутками про те, що він – «мільйонщик», природа сутнісно-формальної невідповідності образів є спільною, як і авторський задум – сатиричне викриття недоліків «вищого світу» (поклоніння капіталу, пристрасть до чуток) за посередництва однієї масової ілюзії. Небагатого афериста, який задешево скуповує «мертві душі», щоб справити враження заможного поміщика, на якийсь час проголошують багатієм та починають усіляко йому догоджати.

Таким чином, можна зробити **висновок** про високу популярність традиційного мотиву «каліф на годину» в українській та російській літературах як дієвого засобу створення сміхового ефекту в різноманітних жанрах. Природа відповідного феномену якнайкраще узгоджується із категорією комічного, заснованою на протиріччях й дисонансах. Відносини із першоджерелом мають характер як генетичних зв'язків, так і типологічних подібностей, зримо представлених у світлі категорій карнавального дискурсу. Серед провідних форм трансформації матеріалу доцільно виділити наявність національного колориту та осучаснення.

**Перспективи** подальшого висвітлення питання пов'язані із дослідженнями мотиву «каліф на годину» в інших літературних контекстах з метою виявлення провідних тенденцій його творчого використання.

## Література

1. Айзеншток И. К вопросу о литературных влияниях (Г.Ф. Квитка и Н.В. Гоголь) // Известия отделения русского языка и словесности Российской Академии наук. – 1922. – Т. XXIV. Кн. 1. – С. 24-42.
2. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство: підручник / Василь Будний, Микола Ільницький. – К.: Видавничий дім «Киево-Могилянська академія», 2008. – 432 с.
3. Возняк М. Григорій Квітка-Основ'яненко. Життя і творчість / М. Возняк. – К.: Держлітвидав України, 1946. – 94 с.
4. Волков М. К истории русской комедии. Зависимость «Ревизора» Гоголя от комедии Квитки «Приезжий из столицы» / М. Волков. – СПб.: Отдельный оттиск, 1899. – 64 с.
5. Гребінка Є. П. Калиф на час // Гребінка Є. П. Твори у трьох томах. – Т2. Прозові твори. – Київ: Наукова думка, 1981. – С. 594-610.
6. Данилевский Г. Основьяненко / Г. Данилевский. – СПб.: «В типографии Королева и Колт.», 1856. – 128 с.
7. Жулинський М. Г. У праці каторжній, в трагічній самоті (Пантелеймон Куліш). [Електронний ресурс]. // Режим доступу: <http://www.abc-people.com/data/kulich-p/dat2.htm>.
8. Зубков С. Д. Григорій Квітка-Основ'яненко // Г. Ф. Квітка-Основ'яненко. Зібрання творів у семи томах. – Т. 1. – Київ: Наукова думка, 1978. – С.5-26.
9. Кукушкина Е. Д. Переводная новелла в рукописных сборниках XVIII в. / XVIII век: Русская литература XVIII — начала XIX века в общественно-культурном контексте. – Л.: «Наука» Ленинград. отделение, 1983. – Сб. 14. – С. 180—192.

10. Курышева Л.А. «Калиф на час» в русской литературе XVIII в.: заметки к теме // Русская судьба крылатых слов. – СПб.: Наука, 2010. – С. 434-460.
11. Курышева Л.А. Фацеция «О рае пьяного мужика» и рассказ А.П. Чехова «Сапожник и нечистая сила»: к истории сюжета «Калиф на час» на русской почве // Поэтика русской литературы в историко-культурном контексте. – Новосибирск: Наука, 2008. – С. 112-120.
12. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / За ред. А. Волкова, О. Бойченка та ін. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 636 с.
13. Мацапура В. И. «Ревизор» Гоголя и «Приезжий из столицы» Г.Ф. Квитки-Основьяненко (типологический аспект) // Художній світ Гоголя: зб. наук.-метод. матеріалів. – Полтава: ПОІППО, 2008. – С. 11-19.
14. Назиров Р. Г. Сюжет «Ревизора» в историческом контексте // Бельские просторы. — 2005. — №3. — С. 110 — 117.
15. Ромодановская Е. К. Пополнение комплекса сюжетов русской литературы за счет переводных сборников // Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы. – Новосибирск, 2012. – С. 9-15.
16. Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы. Экспериментальное издание / Ред. коллегия: член-корр. РАН Е.К. Ромодановская (ответственный редактор), к.ф.н. М.А. Бологова, к.ф.н. Е.К. Никанорова, к.ф.н. Е.Н. Проскурина. – Новосибирск: Институт филологии СО РАН; Издательство СО РАН, 2003. – 144 с.
17. Халиф на час, или рассказ про Абу-ль-Хасана-кутилу // Халиф на час. Избранные сказки, рассказы и повести из «Тысячи и одной ночи»: Пер. с арабского М.А. Салье / Сост., вступ. ст. и прим. И. М. Фильштинского. – М.: Правда, 1986. – С. 295-367.

*Александра Николова*

**МОТИВ «КАЛИФ НА ЧАС» В УКРАИНСКОЙ И РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРАХ  
к. XVIII – I п. XIX ст.**

**Аннотация.** Актуальность статьи обусловлена отсутствием попыток системного рассмотрения вопроса о специфике творческого использования и трансформации мотива «калиф на час» в украинской и русской литературах к. XVIII – I п. XIX ст.: в переводной фацеции, творчестве А. Писарева, Д. Горчакова, Г. Квитки-Основьяненко, Е. Гребинки, П. Кулиша, Н. Гоголя. Цель статьи – определение особенностей его использования в соответствующем контексте. Дифференцированы две основные тенденции функционирования мотива – в рамках соответствующего сюжета и вне его (когда создается ситуация, непосредственно не связанная с известной фабулой, но актуализирующая ассоциации с ней). Указано, что отношения с первоисточником носят характер как опосредованных генетических связей, так и типологических сходжений, детерминированных карнавальностью феномена. Сделан акцент на комическом потенциале мотива, который обеспечивает ему популярность в различных национальных литературах, и намечены перспективы дальнейших исследований.

**Ключевые слова:** псевдоморфные персонажи, мотив, сюжет, карнавальность, комическое.

*Olexandra Nikolova*

**THE MOTIVE «KING FOR A DAY» IN THE UKRAINIAN AND RUSSIAN LITERATURES  
IN THE END OF THE 18<sup>TH</sup> – FIRST HALF OF THE 19<sup>TH</sup> CENTURIES**

**Abstract.** Article's actuality is determined by systematic consideration's lack of the question about the specifics of the creative use and transformation of the motive «king for a day» in the Ukrainian and Russian literatures in the end of the 18th – first half of the 19th centuries: in translated facetiae, in the works of O. Pysariev, D. Horchakov, H. Kvitka-Osnovianenko, Ye. Hrebinka, P. Kulish, N. Hohol. The purpose of the article is the definition of the features of its use in context. We differentiate two main trends in the functioning of the motive –in the appropriate plot and without it (in the situation which has no direct ties with the known plot, but can actualize association with it). We analyze connection with the original and concludes that there are two kinds of ties. There are indirect genetic ties and typological analogies. Typological analogies have carnival character. We focus on the comic potential of the motive which makes it popular in different national literatures and perspective for further studies.

**Key words:** pseudomorphic characters, motive, plot, carnival, comic.

*Стаття надійшла до редакції 3.11.2016 р.*

© *Николова Александра Александрівна* — кандидат філологічних наук, доцент кафедри німецької філології і перекладу Запорізького національного університету, докторант кафедри української літератури та компаративістики Бердянського державного педагогічного університету.

## ВІХИ ЖИТТЄТВОРЧОСТІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ В КОНТЕКСТІ НАУКОВОЇ БІОГРАФІЇ МОДЕРНОГО АВТОРА НА МЕЖІ СТОЛІТЬ

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.

Випуск 2 (36) 2016

УДК 821.161.2-2.09(19)

**Онуфрієнко О.** Віхи життєтворчості Лесі Українки в контексті наукової біографії модерного автора на межі століть; 8 стор.; бібліографічних джерел – 11, мова – українська.

**Анотація.** Стаття, що пропонується, порушує проблему створення наукової біографії українського митця у переломну епоху ХІХ – ХХ ст. у культурно-історичному контексті, коли власне життя стає духовним пошуком шляхів впливу мистецтва на реалії національного життя, на формування національної ідентичності. Віхи життєвого шляху поетеси дозволяють з'ясувати їх вплив на певні періоди її творчості, на створення певних етапних творів, на зміну світоглядних орієнтирів. Таким чином, наукова біографія стає таким життєписом та життєпоясненням (за М. Ярошевським), які відповідають принципам, методам і критеріям наукового дослідження, а поєднання аналітичного, точного, наукового знання з інтуїцією та уявою визначить суть наукової біографії митця.

**Ключові слова:** наукова біографія, біографічна свідомість епохи, культурна антропологія, біографія, біографічний метод, національна свідомість.

Біографія Лесі Українки вивчалась, досліджувалась впродовж десятиліть із різних точок зору: революційно – демократичної, громадської діяльності, дворянського походження, художньо-документальної біографії та подібне. Наявність різних модифікацій біографії Лесі Українки не виключає, а вимагає створення наукової біографії, яка передбачає розроблення і теоретичну систематизацію об'єктивних і наукових знань про життєдіяльність поетеси, опис, пояснення феномену Лесі Українки на основі буттєвих, філософських, естетичних, художніх закономірностей нею сформованих, і в межах яких вона себе реалізувала. Порушена проблема створення наукової біографії Лесі Українки на відміну від «літописів», «хронологій», «художньо-документальної біографії», дає можливість нарощувати нові знання, сприятиме вирисовуванню постаті українського митця нової модифікації в контексті епохи.

Звернення до наукової біографії модерного автора вимагає фіксації і творчої, і побутово-життєвої біографії у контексті культурно-історичної епохи. Постать Лесі Українки з її поривами *insBlau* асоціюється з епохою перехідною, епохою, в якій зароджується нова течія – модернізм, що стане детонатором нової епохи в українській літературі, музиці, мистецтві. У цей час декларується пріоритет суб'єктивного над об'єктивним, надається перевага авторському баченню світу, отже, суб'єктивне стає активним дієвим елементом культури зламу століть. Досьогодні точаться суперечки щодо раннього етапу українського модернізму, що постав в ситуації *findesiècle*, але, не заглиблюючись у суть дискусії, зауважимо, що «процес зародження й розвитку раннього українського модернізму пов'язаний із тенденціями поглиблення суб'єктивного начала в творчості, з посиленням уваги до внутрішнього світу людського «я», його інтуїтивним самоза-

глибленням, самопізнанням, усвідомленням потреби подолання психологічного самообмеження митця у творчій діяльності, із прагненням усебічного й повнокровного розкриття в літературі ментальних рис української людини в її зв'язках із природою (антеїзм), емоційному світовідчужуванні (філософія серця), християнською релігійністю (власним садом «божественних пісень») [4, с.10].

Розглядаючи творчий шлях Лесі Українки у контексті її життя, який формувався саме на межі століть, доцільно актуалізувати поняття «пізнавальних зворотів», розроблених західною академічною літературою, завдяки чому чіткіше усвідомлюється специфіка науково-дослідної роботи, її соціокультурна обумовленість. У першу чергу мова йде про «антропологічний зворот», що відбувся ще в 50-70 – ті рр. у вітчизняному літературознавстві активізувався в 60-ті рр. Пошуки методики і мови наукової біографії Лесі Українки доцільно проводити у напрямі культурної антропології як сфери пізнання, що сформувалась в останню чверть ХІХ ст., увага якої зосереджена на процесах взаємодії людини і культури, становлення людини як феномена культури [3, с. 28 – 29].

І справді, Леся Українка була талановитим творцем власного життя за законами художньої творчості. Її світобачення формується в контексті гармонійного синтезу особливостей модерністських типів творчості, на протигагу тенденційності в літературній творчості, яка панувала наприкінці ХІХ ст.

Леся Українка обирає екзистенційність і відкидає давні романтичні засади творчості нерозривно пов'язані з народництвом. Створюється новий тип життєтворчості, в основі якої лежать екзистенційні принципи людського буття.

Так, Леся Українка була талановитим творцем власного життя, але не в підпорядкованості соціуму, а за законами художньої творчості, відби-

ваючи тим самим всю повноту змін, що відбувалися в людині, з умовами її буття і що, в свою чергу, продукувало художні новації, які означають як шлях «від героя до людини», і, додамо, знову повернення до героїчної постаті, героїчних ідеалів, але вже іншого гатунку.

Її герої не знають зневіри, песимізму, вони відповідальні не лише за свою долю, а і за долю України.

Створюючи героїчні постаті, Леся Українка наділяє їх здатністю йти проти буденної масової свідомості та пропонувати власне світобачення, новий неторований шлях розвитку. Цікаво, що ніцшеанська ідея надлюдини для поетеси стає героїстичним компонентом не лише її поетично – образної системи, але і її власного життя, біографії. Все, що виходить за межі загальноприйнятого, вивищується над натовпом, привертає увагу Лесі Українки. Тому в усій її творчості домінує співвідношення романтичного героїзму та тверезого прагматизму, їх взаємодія, боротьба та конфлікти між ними. До сказаного слід додати, що Леся Українка неодноразово наголошує на протиставленні чуття інтелектові, але всупереч цьому протиставленню, поетеса поєднує чуття та осмислення в тому пориві, який спрямований на досягнення вершин, яких, зрештою, досягнути неможливо. Разом з тим «блакитне небо», як називає вона цю недосяжність, відіграє водночас і роль утопії, і роль ідеалу, про що йдеться в «Осінній казці», в циклі «Ритми» та ін., і таким чином сприяє безупинному рухові уперед, до вершин людського духу, людського героїзму, одержимості любов'ю до людини, до Батьківщини. Для поетеси немає життя без боротьби, для неї найвеличніше у житті – моральний героїзм. Прометеїзмом, що насичує її твори, будила Леся Українка закованого у ланці, засудженого на смерть раба – український народ. Від перших кроків на шляху Великої Поезії і до останніх, вона прагнула напруженої «борні великих пристрастей» [5, с.67], в яких гартувались міцні душі. Спокій, на її переконання, – найстрашніша кара, яку б міг накласти Господь на людськість.

Надзвичайно самотність та самотійна в своїй творчості завдяки глибокому проникненню в сутність світового культурного процесу, Леся Українка поєднує в своїй драматургії той індивідуалізм, ту орієнтацію на екзистенційні мотиви, що наростали в європейській культурі, мистецтві, літературі та філософії зі споконвічним потягом до екзистенційного бачення, який притаманний українській національній ментальності. На нашу думку, цим пояснюються такі виразні і, певною мірою, неждані повороти душевного пориву героїв драм Лесі Українки. Крім поривань до свободи і проголошення можливостей саме внутрішньої свободи, важливою стороною є і те, що цінність та важливість цих ідей Леся Українка показує певною мірою апофатично: так вона всіляко підкреслює тра-

гізм особистості, яка відмовляється від своєї екзистенції, зраджує собі. У центрі буття героїв драматичних творів Лесі Українки є екзистенційне поняття "тотальної свободи". Але ж саме майбутнє не має визначеності, воно складається з безмежної кількості множин. Тому самою сутністю, "ядром" свободи, стає сам вибір. Коли людина відмовляється від вибору, то тим самим вона вибирає саме відмову.

У розпалі революційних подій 1905 року Леся Українка повертається до роздумів про вибір (діалог "Три хвилини"), але це вибір, так би мовити, "всередині" революційного процесу. У діалогах Жирондиста та Монтаньяра висловлені ідеї, які стали предметом суспільного інтересу лише в наші дні. Поетеса акцентує увагу на сутності героїзму і його вартості. Для неї людство – це не безлика маса "класів", "станів", "суми" одиниць, а неповторне буття кожної неповторної одиниці, особи. Саме тому, не називаючи себе екзистенціалістом, вона, раніше за більшість із "професійних", в усій своїй творчості дала широку панораму тих світоглядно-екзистенційних пошуків, якими характеризувалася сутність цього філософського вчення і тим самим здійснила рішучий прорив до того, щоб перевести поняття екзистенційності в літературну та літературознавчу категорію.

У своїй життєтворчості Леся Українка у першу чергу сповідує оптимізм, втрачений у світобаченні російської та європейської інтелігенції. Оптимізм Лесі Українки вбачається в тій її орієнтації, коли основною цінністю і самим змістом її творів стає неповторність індивідуальність буття. Цьому сприяло і те, що Леся, як і інші українські мислителі та письменники, у відповідності з давньою ментальною орієнтацією на активного індивідуума, не сприйняла тієї концепції "тотальності", що запанувала в російській та європейській культурі і тяжіла до певного універсалізму – релігійного, культурного, національного.

Саме тому поетеса залишається в межах оптимістичної віри в цінність неповторної екзистенційної сутності буття людської особистості. Тим більше, що і соціально цей оптимізм теж мав історичне обґрунтування. І тут виокремлюється проблема, яка стала однією з провідних і найважливіших у духовно-культурному та світоглядно-філософському житті Європи. Це проблема особистості та натовпу, митця і юрби. Задовго до "Повстання мас" Ортеги-і-Гассета Леся Українка приділяє питанню митця і юрби значну увагу. Від шопенгауерівського світу, який є сумою "злих волей", ніцшеанської "надлюдини", у філософії стверджується концепція "героя" і "юрби", що набуває, до того ж, помітно соціальної орієнтації. Тоді, як у Лесі Українки вона залишається в межах її екзистенційного розуміння, розглядається не з погляду натовпу, а з погляду того, хто стоїть над натовпом. А за філософським трактуванням визначається співвідношення між так званним "буденним розу-

мом", який формується шляхом досвідних знань та науково-мистецьки "розумом", обґрунтуванням і змістовним наповненням якого є "внутрішнє", глибинне бачення світу, навіть не самого світу, а тих складників, що їх породжують, "зовнішнє" світу. Між цими різними "розумами" існує не лише певна різниця, але й певне протиріччя. Саме протиріччям щодо загальноприйнятого і виступає те, що заперечує, що загальноприйнятне з'являється як нове і не загальноприйнятне.

Таким новим і не загальноприйнятним у першу чергу було мистецтво та будь-яка нова філософська чи мистецька думка. І саме заперечення загальноприйнятності і складає сферу ірраціонального. Творчість митця завжди ірраціональна, і така ірраціональність тим яскравіша й виразніша, чим талановитіший митець. От саме це і виокремлює його з натовпу, який не терпить всього того, що не відповідає універсалістським нормам світобачення.

Поетеса вважала, що митець не має опускається до рівня народу, його обов'язок піднімати народ до свого рівня, запроваджуючи і поширюючи освіту. Займаючи активну громадянську позицію, незважаючи на хворобливість, вона всіляко сприяла цьому, наприклад, складаючи каталог бібліотеки, список світової літератури для перекладу українською.

Це вже ті аспекти біографії Лесі Українки, що передбачають "втручання" біографічного методу як "способу вивчення літератури, за якою контекст життєвого досвіду письменника і його особистість розглядаються як базові фактори творчості" [9, 89 – 90]. Зазначимо, мова йде про "втручання" методу, що ще відчував вплив романтизму з його культом життєтворчості і герменевтичної теорії як науки розуміння сенсу його інтерпретації, розуміння феномену як об'єктивної культурного досвіду. Розуміння його передбачає реконструкцію культурних сфер від античності до рубежу XIX-XX ст. І тоді можливість показати життя поетеси як акт творчості з таким відчуттям боріння-протистояння життєвого і творчого буття, де творче домінує. Розкрити означене як процес і є одним із завдань створення наукової біографії Лесі Українки.

Погляд на особисте життя як «своєрідну сферу творчості» [2, с.82] допомагає окреслити не лише, що створив митець, але і якою людиною він був. Тут слід з'ясувати як біографія постаті, що вивчається, залежить від своєрідності історичної епохи, та як життєтворчість і творчість відповідає певному канону біографії митця, що відбувся в тій чи іншій епосі. Доведено, що у митців такого типу творчості спільні біографії. Так виокремлюються подібністю біографій художники-романтики, музиканти-романтики, поети-романтики, творчість яких впливала на їх життя і смерть, як реквієм Моцарта став його посмертним твором, отже, «поети своїм життям здійсню-

вали літературне завдання» – писав [10, с.7] (переклад О.О.).

Втілюючись у своїх героїв, Леся Українка, таким чином, виявляла свою особистість, дотримуючись принципу:

Так, я буду крізь сльози сміятись,  
Серед лиха співати пісні...

Вона хвилиною тяжкого болю як фізичного, так і душевного протиставляла творчість, що давала їй насагу, зміцнювала силу духу. У творчому піднесенні, в стані екстазу народжувались її твори. З одного боку, це були геніальні прозріння, зміцнення і піднесення сили духу, душевних сил, аз іншого – повне фізичне виснаження, що змушувало її по кілька днів знаходитись у ліжку. Так створювалась драматична поема «Одержима», її інтимні поезії присвячені С. Мержинському. Леся Українка писала І. Франкові: «...Я її в таку ніч писала [...] не перетравивши тугу, а в самому її апогею. Якби мене хто спитав, як я з того жива вийшла, то я могла б відповісти: «J'enfaitundrame...» («Я з того створила драму» (франц). [11, с.18]. Якщо порівнювати життєписи Лесиних сучасників – поетів, митців, письменників, можна помітити, що шляхи і способи подолання ними життєвих і творчих труднощів подібні. Так, О. Кобилянська, як і Леся Українка, пережила кохання без взаємності, стверджувала у своїх творах програму життєтворчості, змушуючи своїх героїв підніматись на вершину людського духу, ставати творцем і володарем власної долі («Царівна»). Тому «мистецтво, яке на початку було предметом життєвих зусиль особистості, її метою, поступово перетворюється в засіб творення життя цією особистістю» [7, с. 373]. (Переклад – О.О.).

Різні віхи, етапи, фази, періоди розвитку особистості пов'язані із змінами на життєвому шляху. І такі зміни залежать від різних факторів: від соціального, громадянського статусу, зміни життєвого середовища, оточення, сімейного стану, кола спілкування. Кожна така зміна свідчила про нові етапи життя: так хвороба змусила юну Лесю відмовитись від музики, залишивши собі поезію, здобувати освіту самотужки; смерть С. Мержинського стала детонатором поетичного шедевра – драматичної поеми «Одержима», яка зробила, як згадував К. Квітка, «рішучий перелом її творчості до драматичної поеми» [8, с.317]. Тут можна зауважити, що жанр драматичної поеми – чи не найскладніший серед літературних жанрів не лише в українській літературі, але і в літературі європейській. Адже вимагав інтелектуальної і душевної напруги, ідейної загостреності, справжньої поетичної майстерності володіння словом, умінням так будувати діалоги, щоб в них відбувався потужний рух думки, ідеї, тривала боротьба справжніх пристрастей.

Її ім'я гідно постає серед таких поетів, як Генрік Ібсен, Гергарт Гауптман, творчість якого Леся Українка вивчала і захоплювалась. Компете-

нтна у філософських теоріях Західної Європи, вона вивищувалась над своїми сучасниками і формувала власну філософсько-естетичну концепцію, що дозволяла піднімати завісу над майбутнім її країни і вказувати шлях до нього. З юних літ Леся Українка виробляла власний образ українського поета-пророка, поета-медіума, і тут процес формування української самосвідомості, ідентифікування і процес самоусвідомлення себе творчою особистістю, національним поетом співпадають. Таке співпадіння і створює культурний феномен творчості Лесі Українки, яка виривається уперед, стає попередницею своєї епохи. Саме в такому виокремленні «потреба побачити і відчувати себе у світі і світ у собі. Звідси прагнення у мистецтві начебто вирватися за межі безпосередньо споглядального і відчутного почуттєвого світу, щоб висловити його сутність як найоб'єктивнішу і водночас найсуб'єктивнішу даність, що в ідеалі – об'єднані надособистісним прозінням людського духу» [1, с.28]. Звідси і образи її героїв з різних епох, адже споглядаючи крізь призму їх вчинків українську реальність намагалась звертатись до сучасників і відчувала себе Кассандрою, пророцтвам якої ніхто не вірив. Вишукуючи епохи відповідні культурно-історичній епосі на межі XIX – XX століть, вона тлумачила, сучасне їй, українське життя своїми драматичними поемами.

Її драми ідей та образів сформовані на чужому ґрунті, що постали на зламі культурно-історичних епох, формували новий лик України. Таким чином, «образи Європейської класики стали органічним елементом душі Лесі Українки» [6, с.563]. В її драматичних поемах порушується широке коло проблем, які вирішуються і інтерпретуються у відповідності з їх розумінням самою поетесою. «Все, що сформувало Лесю Українку як поета, вона здобула собі сама. Її творчість – різкий дисонанс з епохою; становище її зовсім відрубне, вона стоїть одинока в нашій літературі і дає нам один твір за другим, твір пересичений високою культурною душею та серця і повний великого, поетичного пориву» і далі «сучасна громада не може ще поспіти за тою культурою, яка міститься в її творах. Тому на вплив її можна сподіватись тільки в майбутньому» [5, с.211].

Вже тоді Леся Українка започаткувала своїми творчими зусиллями нову українську літературу з державницькою свідомістю, розширила її світоглядні горизонти, сприяла формуванню національної ідентичності. Створення наукової біографії Лесі Українки як модерного автора дозволить з'ясувати як пов'язані її життя і творчість з культурно-історичною епохою і визначити, що є первинним у цьому взаємозв'язку.

### Література

1. Блок В. Потребность в искусстве / Владимир Блок. – М., 1987. – 253 с.
2. Винокур Г. Биография и культура. – М., 1997. – 123 с.
3. Воронкова Л. Белик А. Антропология // Культурология. XX век. Энциклопедия Т.1. СПб., 1998. – С.234.
4. Голомб Л. Три поети раннього українського модернізму: Олександр Олесь, Грицько Чупринка, Микола Філянський: Монографія / Л. Голомб. – Ужгород: Поліграфцентр «Ліра», 2011. – 184 с.
5. Донцов Д. Мати Лесі Українки (Олена Пчілка) // Донцов Д. Дві літератури нашої доби. – Л., 1991.
6. Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика / М. Євшан. – К.: Основи, 1998. – 574 с.
7. Кривцун О.А. Эстетика: Учебник. – М.: Аспект Пресс, 2000. – 434 с.
8. Мороз М.О. Літопис життя і творчості Лесі Українки. – Київ : Наукова Думка, 1992. – 630.
9. Петровская М. Биографический метод // Литературная энциклопедия терминов и понятий М., 2001. – 654 с.
10. Томашевский Б. Литература и биография // Книга и революция. – 1923. – № 4.
11. Українка Леся. Зібрання творів: У 12 т. – К.: Наукова думка, 1975 – 1979. – Т.12. – 279 с.

*Елена Онуфриенко*

### **ВЕХИ ЖИЗНЕТВОРЧЕСТВА ЛЕСИ УКРАИНКИ В КОНТЕКСТЕ НАУЧНОЙ БИОГРАФИИ МОДЕРНОГО АВТОРА НА ГРАНИ ВЕКОВ**

**Аннотация.** Предлагаемая статья поднимает проблему создания научной биографии украинского художника в переходную эпоху XIX – XX ст. в культурно-историческом контексте, когда собственная жизнь становится духовным поиском путей воздействия искусства на реалии национальной жизни, на формирование национальной идентичности. Вехи жизненного пути поэтессы позволяют выявить их влияние на определенные периоды ее творчества, на создание определенных этапных произведений, на смену мировоззренческих ориентиров. Таким образом, научная биография становится таким жизнеописанием и жизнеобъяснением (за М. Ярошевским), которые соответствуют принципам, методам и критериям научного исследования, а сочетание аналитического, точного научного знания с интуицией и воображением определяет суть научной биографии художника.

**Ключевые слова:** научная биография, биографическое сознание эпохи, культурная антропология, биография, биографический метод, национальное сознание.



*Olena Onufriienko*

**LESIA UKRAINKA'S CREATIVE LIFE MILESTONES IN THE CONTEXT OF SCIENTIFIC BIOGRAPHY OF MODERN AUTHOR AT THE EDGE OF THE CENTURIES**

**Summary.** Offered article raises the problem of creating scientific biography of the Ukrainian artist at pivotal era of XIX – XX c. in the cultural and historical aspects, when personal life becomes a spiritual search for ways to influence of art on the realities of national life, on the formation of national identity. Milestones of life experiences of poetess allows to discover its influence on certain periods of her work, on build-up of milestone writings and on shift of worldview and etc. Thus scientific biography becomes such life story (according to M. Yaroshevskii) which corresponds to the principals, methods and criteria of scientific research, but a combination of analytical, precise, scientific knowledge with intuition and imagination define the essence of the scientific biography of the artist.

**Key words:** scientific biography, biographical consciousness of an era, cultural anthropology, biography, biographical method, national consciousness

*Стаття надійшла до редакції 26.10.2016 р.*

© *Онуфрієнко Олена Петрівна* – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри української мови, літератури та культури Національного технічного університету України «Київський політехнічний університет» імені Ігоря Сікорського

Ніна ОСЬМАК

## ХУДОЖНЄ МОДЕЛЮВАННЯ АМБІВАЛЕНТНОГО ХАРАКТЕРУ ОПРИШКА В ПОВІСТІ «КАМІННА ДУША» ГНАТА ХОТКЕВИЧА

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.

Випуск 2 (36) 2016

УДК 821.161.2.09

**Осьмак Н.** Художнє моделювання амбівалентного характеру опришка в повісті «Камінна душа» Гната Хоткевича; 8 стор.; бібліографічних джерел – 6, мова – українська.

**Анотація.** У статті розкрито художні особливості розвитку характеру одного з представників опришківського руху Дмитра Марусяка, відображено авторське ставлення до нього, умотивовано вчинки героя, виходячи із життєвої ситуації, в яку він потрапив.

Зроблено спробу пояснити причини «вічності» постаті опришка в народній пам'яті, незважаючи на амбівалентність його характеру, а також розкрито символічний зміст назви твору.

**Ключові слова:** амбівалентність, художнє моделювання, герой, поетика, символічний зміст, проблемність характеру.

**Актуальність і постановка проблеми.** Існування і розвиток будь-якої держави неможливий без наявності спільної національної ідеї, яка має об'єднувати населення країни в націю, адже саме національне «я» кожного народу перетворює його у творця своєї історичної долі. До пошуку свого національного «я» у красному письменстві на початку ХХ століття долучалася чимала когорта митців. Осібне місце серед них належить Гнатові Хоткевичу, представнику Слобожанської України, якому доля подарувала можливість розкрити глибини національного «я» представників іншої частини України – Гуцульщини. Своїми творами – прозовими «Камінна душа», «Довбуш», драматичними «Верховинці», «Довбуш», «Гуцульський рік», «Непросте» він прагнув осягнути глибинну сутність національного обличчя українства в одному з його безпосередніх виявів – гуцульській вдачі.

**Ступінь опрацювання теми.** Серед сучасних дослідників опришкіани твори Г. Хоткевича ставали не раз об'єктом дослідження. Науковці І. Липа, І. Франко, Л. Горболіс, І. Денисюк, Т. Бикова, Л. Вдовіченко, О. Лаврик, В. Шевчук та ін. висловлювали власну позицію щодо розмаїття проблем, порушених у творі, надавали жанрову характеристику, розкривали ідейний зміст твору відповідно до авторської концепції тощо. Однак амбівалентність національного характеру залишилась поза увагою дослідників.

**Мета дослідження:** виходячи зі змісту твору, простежити особливості розвитку характеру одного з представників опришківського руху Дмитра Марусяка, авторське ставлення до нього, умотивування вчинків героя, пошук пояснення причин «вічності» постаті опришка в народній пам'яті, незважаючи на амбівалентність його характеру.

**Основні положення наукового дослідження.** Соціально-психологічна повість «Камінна душа» Гната Хоткевича – твір багатоплановий і багатопроblemний, серед яких найголовніша, яку порушує письменник, – це осягнення

причин зародження опришківського руху, впливу його на долю гуцулів і його приреченості. Скориставшись відомим на Гуцульщині баладним сюжетом про стосунки опришка Павла Марусяка і попаді, письменник свідомо відійшов від її ліричного начала, надаючи «першу скрипку» саме соціальному мотивові, в основу якого він поклав ідею активного протесту проти існуючих суспільних порядків, утілюючи її в образі Марусяка та його товаришів-опришків.

Опришок Дмитро Марусяк у творі став уособленням одного із варіантів вияву гуцульської вдачі, що вражала амбівалентністю численних дослідників. Письменник прагнув «заглянути» в глибини душі одного з яскравих представників гуцульської книги буття, зрозуміти її сутність, законами автентичного природного світу Карпат пояснити сенс буття одного з представників опришківського руху, який у народній уяві залишився більше розбійником, аніж поборником інтересів бідного селянства.

Характер опришка письменник у творі розкриває з позиції свідка кохання до Марусяка попаді Марусі, його зародження, перебігу і трагічного кінця. Очима молодій дівчині, яка стає мимовільною співучасницею, а також свідком поступової моральної деградації представника опришківського руху, формується авторське ставлення про особливості гуцульської вдачі героя. Так, появі у творі Дмитра Марусяка передують комплексна романтична картина уявлень про гірського лицаря, створена попадею Марусею на основі гуцульських переказів про опришків. Певною мірою психологічні замальовки внутрішнього чуття героїні, з одного боку, побудовані на уявленнях Марусі про ідеального автохтона Карпатського краю, а з іншого – умотивовані народними гуцульськими оповідями і піснями про розбійника-опришка Яношіка. Неспіввідносність власних переконань про героїзм гірського народу з історією про лиху вдачу героя народної пісні Яношіка, який спокусив молоду гуцулку й «схопив, як орел здобич, ... поніс-полетів

межи сині гори, в дикі ізвори, ... і почалося життя-мука молодій молодичці» [5, с. 81] створює своєрідний дисонанс у душі героїні, змученої відсутністю справжнього кохання, що розумілося нею насамперед як гармонійне єднання із навколишнім світом. Історія про розбійника Яношіка, переписана гуцулкою Гафійкою, стає своєрідним пророцтвом долі Марусі, що, спокушена буянням весняної природи Карпат, йде за покликом власного серця у пошуку уявного казкового лицаря.

Прозріння про справжню розбійницьку вдачу лицаря-опришка в Марусі настає поступово: втеча від спокійного життя, щире і віддане кохання до Марусяка, спілкування з іншими опришками, мешкання в обійсті гуцулки Оленихи, розкриває «очі» героїні на «темний» бік опришківського життя. Відчуваючи здатність переконати у помилковості вчинків Марусяка, його захопленні грабунком, героїня знаходить спроможність переконати коханого.

Наратор пропонує не лише читачеві, а й вже, власне, Марусі досягнути всю множинність філософських значень камінності. По-перше, кожен камінь в горах – це людська душа, яка складає конкретну гору, а отже – Всесвіт, камінь має душу, як і людина, здатен думати, мислити відчувати власні потреби, реагувати на зовнішні чинники. Філософічність цієї позиції підтверджують слова Нового Завіту, люди – це «жваві камені», а «Христос є каменем, який будівничі відкинули, і відбудованою святиною», що ідентифікується з вознесеним світом» [4, с. 151]. По-друге, камінь – це символ зачерствілості душі конкретної людини, так званий, її «темний» бік, що множить у ній може заповнити всю її сутність. Амбівалентність людської душі передбачає тяжіння її до «світлого», цього прагне кожна людська душа (навіть з часом і Дмитро Марусяк у сцені гри на флюярі перед смертю і каяттям музикою перед всім людом за вчинені шкоди). По-третє, камінь – це символ долі людини, яка у пошуках сенсу існування втрачає можливість протистояти зовнішнім чинникам, не розуміє сутності власного буття. Асоціативні зв'язки долі Марусяка з таким каменем передає наратор двічі – під час опису нестримного руху каменя, що котиться згори до низу в неусвідомленому пориві, зносячи довкола живі рослини, а також у філософському коментуванні цього опису героєм. Порівняймо: «Летить! Грмить! В безумнім розмаху, в безумнім ризику, ударившись об землю, підскакує вище всіх разів камінь, хоче перелетіти і... на всім полеті шаленим гримає об скалу!... Розбивається надвоє, начетверо, на мільйон шматків і шматочків... І немає каменя» [5, с. 276]. Власне, камінь стає у творі основним образом-символом, який розкриває особливості гуцульської вдачі, її характеру опришка Марусяка зокрема у своїй екзистенційній проекції пророкує зародок долі, яку навряд чи вдасться оминати [6, с. 149]. Для психологічного сприйняття повісті це дуже

важлива риса, адже дозволяє стверджувати, що в поведінці Марусяка наявний архетип «героїзованого злочинця» [1, с. 173], який кидає виклик передбачуваності та спланованості життя. З одного боку, читач ловить себе на думці, що Дмитро стає достатньо привабливим у своїй «свобідності» від певних життєвих пріоритетів, він є герой, який не вважає за потребу бути взірцем у поведінці, ставленні до Марусі, інших жінок, опришків, простих селян, хоча й відстоює їх інтереси. З іншого боку, вчинивши найстрашніший гріх – убивство, Марусяк усвідомлює невідворотність власного трагічного кінця, однак, сліпо підкорюючись долі, не змінює пріоритети, тим самим прирікає себе на загибель. Тому доцільно погодитися з І. Приходько, яка стверджує, що «у творі просвічує драма людської душі з її піднебессями та безоднями» [3, с. 101].

Образ скелі, об яку розбивається вщент камінь-душа, символізує силу, значно сильнішу за нестримний рух зірваного з віковичного місця каменя, що розбивається на дрібні скалки і зникає у прірві життя. Це символ життєвих перепон, тих умов, що здатні зупинити, здавалося б, «дику» силу каменя, а також свідчення споконвічного природного закону про перемогу найсильнішого. Знаючи про неминучість появи «сильнішого» каменя, Марусяк не зупиняється у шаленому ритмі грабунку і вбивств, не зупиняє його ані втеча Марусі, ані прокльони гуцулів, що зрозуміли справжню «розбійницьку» сутність опришка, ані втрата авторитету серед інших опришків. Подальша доля Марусяка, яку розкриває у натуралістичних фарбах наратор, сповнена трагічних картин поступової моральної деградації героя, починаючи від грабунку простих гуцулів, зневажання думок інших опришків і закінчуючи звирячим ставленням героя до жінок – Марусі і Катерини, а також, логічно, цілковитою зневірою у сенсі власного буття.

Скелею, що остаточно зупинила нестримний рух каменя-Марусяка, став за задумом наратора гуцул Юріштан, душа якого також стала каменем-скелею, ще страшнішою за вчинки опришка Марусяка. Юріштан не став на розбійницький шлях, однак, будучи представником польської влади у регіоні, кривавими вчинками ствердився як кат простих гуцулів, став для них втіленням владної сили, скелею, об яку розбиваються всі їх намагання здобути волю.

Відповідно до висловленої опришком філософської концепції про перемогу сильнішого, не прості, «слабкі», гуцули ловлять і виносять покарання Дмитрові Марусяку за вчинені грабунки, а саме сильніший ворог святкує перемогу: «А Юріштан стояв і ре-го-тав... Ні, то не був регіт. То був рев якогось страшного задоволеного чудовища. Тисячу літ ховало десь у кров'ю наповнених безоднях ненависть, згоряючи помсти вогнями, – і от тепер задоволилося. Побідило і – регоче» [5,

с. 368]. Тобто, з одного боку, Юріштан стає знаряддям справедливості – адже спіймав найбільшого злочинця Гуцульщини, що тримав у великому страху більшість її населення. З іншого – наратор підкреслює парадоксальність ситуації, коли селяни-гуцули знаходяться під владою «сильних світу цього», очоленою колишнім гуцулом, що скористався можливістю «вийти в люди», і змушені терпіти наслідки перемоги сильнішого над опришком.

Письменник по-філософськи умотивовує ситуацію, коли край, який «викохав» опришківський рух задля соціального і національного звільнення, за парадоксів соціальних обставин, а також людської психології, змушений констатувати факт морального переродження героя-опришка в злочинця, якого позірно має судити ще страшніший злочинець Гуцульщини. Фактично рятуючи Дмитра від неслави і споконвічного прокляття краян, наратор дає можливість героєві висповідатися, однак у доволі специфічній манері.

Зважаючи на природну милосердність гуцулів, їхню здатність прощати власних кривдників, автор дозволяє Марусякові реабілітуватися в очах власного народу. В останні хвилини буття внутрішня сутність опришка потребувала сповіді, незважаючи на відсутність сповідальних слів у самого Марусяка. Таким даром «говорити серцем людини» у творі наділена флюора, яка «звільняє» душу Дмитра від тягара своїх земних гріхів: «Опришок приложив флюору до губ... Все завмерло... І... як далекий шепіт ріки, залитої місячним сяйвом, як скарга переляканої страдали ці-трепітки під вікном,... Заспівали звуки і понеслися... над цєю різнобарвною товпою, над судьями, сьондзами, катом, шибеницею... І заблискотіли, заграли цвітами в повітрі високо, переплітаючися в невидимі гірлянди ніжності, і злітали звідти, мов журкіт

жайворонка, і розсипалися...» [5, с. 369]. Символічним змістом наповнений образ розсипаних звуків-перлів, які, на відміну від сколків розтрощеного об скалу каміння, не були загублені у безодні присутніх гуцулів, вони зуміли розкрити зміст «світлого» боку душі опришка, стали своєрідним паростком, що зруйнував камінну сутність «темної» сторони Марусяка, стали єдиним порятунком для прощення зболілої від надлюдських страждань «заплутаної» душі героя в останню мить його життя.

#### **Висновки та перспективи дослідження.**

Отже, особливо вражаючими для письменника-слобожанина стають специфічні взаємини гірських людей з природою, вроджений пантеїзм, специфічне ставлення до проблеми життя і смерті, дуалізм християнського і язичницького світовідчуття тощо. Тобто повість «Камінна душа» фактично є яскравим підтвердженням думки Г.Лозко про існування типів «регіональних ментальностей» [2, с. 86]. Розкриваючи природу гуцульської вдачі Д. Марусяка, письменникові вдалося відобразити найяскравіші особливості характеру не лише верховинців, а й усього українського етносу. Г. Хоткевич реалістично, з об'єктивною виваженістю відобразив психологію душі гуцула, у якій відбилися регіональні особливості вдачі – надмірна суворість, різка запальність, імпульсивність, перевага чуттєвого над виваженістю, гордість тощо. Водночас актуалізує твір Г. Хоткевича в українському національному просторі його філософське прагнення, суголосне подіям початку ХХ ст., пояснити людству неспроможність різних виявів збройної боротьби побудувати мирне і вільне життя: за концепцією автора – навіть несвідоме зло автоматично продукує множинність його виявів у майбутньому.

#### **Література**

1. Донченко О., Романенко Ю. Архетипи соціального життя і політика (Глибинні регулятиви психополітичного повсякдення). – К.: Либідь, 2001. – 334с.
2. Лозко Г. Українське народознавство/ Г.Лозко. – К.: Зодіак-ЕКО, 1995. – 367с.
3. Приходько І. Гнат Хоткевич (1877-1942) / І.Приходько // Приходько І. Українські класики без фальсифікацій/ І.Приходько. – Х.: Світ дитинства, 1997. – С.85–110.
4. Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія мітів/ Н.Фрай // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 2002. – С.142–174.
5. Хоткевич Г.М. Авірон; Камінна душа: Повісті / Г.М. Хоткевич. – Харків: Фоліо, 2009. – 380 с.
6. Юнг К.-Г. Психология бессознательного / К.-Г.Юнг. – М.: Реабилитация, 1998. – 400с.

*Нина Осмак*

#### **ХУДОЖЕСТВЕННОЕ МОДЕЛИРОВАНИЕ АМБИВАЛЕНТНОГО ХАРАКТЕРА ОПРИШКА В ПОВЕСТИ «КАМЕННАЯ ДУША» ИГНАТИЯ ХОТКЕВИЧА**

**Аннотация.** В статье раскрыты художественные особенности развития характера одного из представителей опришковского движения Дмитрия Марусяка, отражено авторское отношение к нему, мотивировано поступки героя, исходя из жизненной ситуации, в которую он попал.

Сделана попытка объяснить причины «вечности» образа опришка в народной памяти, несмотря на амбивалентность его характера, а также раскрыто символический смысл названия произведения.

**Ключевые слова:** амбивалентность, художественное моделирование, герой, поэтика, символический смысл, проблемность характера.

*Nina Osmak*

**ART MODELING OF AN AMBIVALENT NATURE OF OPRYSHOK IN THE STORY "STONE SOUL"  
BY HNAT KHOTKEYUCH**

**Summary.** The article deals with artistic features of the nature of one of the members of the outlaw movement Dmytro Marusiak, reflected the author's attitude towards him, motivated hero's actions based on the life situation into which he fell.

An attempt to explain the reasons of "eternity" of a figure opryshok in people's memory, despite the ambivalence of his character and also it is disclosed symbolical sense of the name of the work.

**Key words:** ambiguity, art modeling, character, poetic, symbolic meaning, problematic of the character.

*Стаття надійшла до редакції 30.08.2016 р.*

© *Осьмак Ніна Дмитрівна* – кандидат філологічних наук, професор кафедри української літератури Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова.

Оксана ПУХОНСЬКА

## ПОСТТОТАЛІТАРНА ПАМ'ЯТЬ У СУЧАСНІЙ ЛІТЕРАТУРНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ: УКРАЇНСЬКА ВЕРСІЯ

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.

Випуск 2 (36) 2016

УДК 82.091: 161.2

**Пухонська О.** Посттоталітарна пам'ять у сучасній літературній інтерпретації: українська версія; 10 стор.; бібліографічних джерел – 6, мова – українська.

**Анотація.** У статті досліджено основні етапи становлення дискурсу посттоталітарної пам'яті в українській літературі. Увага західних дослідників до травматичного досвіду суспільства, трансформованого в культурних (найбільшою мірою літературних) текстах значно зросла після Другої світової війни. Основні акценти в наукових студіях цього типу зосереджувались передусім на вивченні травматичного досвіду жертв нацизму, зокрема Голокосту. Дещо не зауваженою у цьому контексті залишилась тоталітарна політика Радянського Союзу, яка після перемоги у війні зросла із новою силою.

Українські студії над травматичною пам'яттю зосереджені саме на дослідженні наслідків радянського геноциду супроти вітчизняної історії, культури, літератури. Переживши кілька потужних зрушень національної свідомості вже після здобуття незалежності суспільство повертається до проблем не зауваженої досі витісненої травматичної пам'яті радянського минулого. Значною мірою це відображається на змісті літератури, котра стає своєрідним лаканівським дзеркалом.

**Ключові слова:** література, пам'ять, дискурс, національна ідентичність, тоталітаризм, колоніалізм.

Перманентно апелюючи до ХХ століття як найбільш травматичного періоду, не можливо оминати увагою той факт, що всі події, так чи так пов'язані із болючим досвідом, є наслідками антигуманної політики тоталітаризму, що на десятиліття паралізував процес національного самовизначення практично всієї Європи. Найбільшою мірою, як відомо, ці наслідки відчутні в країнах пострадянського простору, де традиції тоталітарної ідеології вкорінилися надмір глибоко, досі відлунуючи в різних виявах суспільного буття. Успадкувавши найбільш ефективні моделі імперіальної традиції, тоталітаризм водночас мав досі незнані людством вкрай жорстокі методи організації суспільства, передусім на захоплених територіях. Минуле не залишилося у минулому. Більше того, це минуле свого часу не трансформувалося у суспільний дискурс, а відтак було позбавлене будь-яких інтерпретацій. Воно досі триває в непроговореній травмі, а відтак значною мірою вирішує перебіг історії актуальної. Акцентуючи дослідницьку увагу на культурній (передусім літературній) версії минулого сьогодні, звертаємо увагу на його нове прочитання, яке наділяє травматичний досвід суспільства голосом, що врешті набуває змісту й апелює до раціональної свідомості соціуму.

В українській соціогуманітаристичній пам'ять як засіб подолання посттоталітарної травми і власне як соціокультурне явище, конче необхідне для формування незалежного суспільства, стає об'єктом досліджень доволі пізно – лише наприкінці 1990-х. Якщо в європейських гуманітарних студіях пам'ять стала предметом досліджень ще у 20-х роках минулого століття (взяти до уваги хоча б працю М. Альбакса «Соціальні рамки пам'яті» (1925)), згодом ця проблема розвинулася у цілий науковий дискурс із

різноманітними класифікаціями та інтерпретаціями, то вітчизняна наука у 1990-х могла запропонувати доволі обмежений спектр вивчення пам'яті як суспільно значущого явища. Тобто, вже у дослідженнях Альбакса маємо чіткі дефініції пам'яті історичної, колективної, індивідуальної. Юрій Лотман запропонував поняття «культурної пам'яті», яке пізніше детально опрацювали Ян і Аляйда Ассмани, Поль Рікер репрезентував свою схему дослідження, в яку вклав такі важливі елементи, як історія, пам'ять і забуття, а П'єр Нора свого часу зосередив пильну увагу на національній специфіці проблеми.

У працях українських істориків ішлося про історичну пам'ять, яку, однак, відрізняли від власне історії. Культурологічне, в тому числі і літературознавче розуміння пам'яті, як зауважено вище, засвоєння вже напрацьованого у світовій гуманітарній науці категоріального апарату, разом із досвідом різнохарактерності студій над пам'яттю, а також напрацьовання власних наукових стратегій та створення українського дискурсу проблеми відбувається після спроб дослідників повернути в науковий та суспільний дискурс насамперед об'єктивну (наскільки це можливо) історію. Разом із поверненням в культуру заборонених десятиліттями імен та творів, дослідники зіштовхуються із тим, що насправді стоїть за історією тривалого їх замовчування та заборон і яким чином це впливає на свідомість сучасного суспільства.

Зростання інтересу української культури і науки до минулого із тривалим запізненням пояснюється, звичайно, як і розгубленістю в незвичних умовах «вседозволеності», коли уваги заслуговують і факти досі заборонені і щойно відкриті, і ті, які виникають «тут і тепер», так і формуванням дослідницьких пріоритетів, разом

зі спробами відродження культурної та наукової традиції і намаганнями влитися у західний мейнстрім постколоніальних студій. Знаковими у цьому контексті виявилися праці Тамари Гундорової, Ярослава Поліщука, Оксани Забужко, Миколи Рябчука, Ярослава Грицака, Гелінади Грінченко тощо.

Літературну версію інтерпретації тоталітарної пам'яті варто розглядати у щонайменше трьох проблематичних площинах: *хронологічній, поколіннєвій, соціальній*. У пропонуваному дослідженні звернемося до найбільш суттєвого аспекту – хронологічного. У цьому руслі тоталітарне минуле в його мемоаристичному вияві проявляється у художніх творах вже другої половини 1990-х років. Так, якщо герої Юрія Андруховича в опублікованій в 1993 році «Московіаді» прощається з імперією зла без особливих інтенцій до аналізу наслідків її експансивної і колоніальної політики, то вже герої «Сталінки» (1994) Олеся Ульяненка, «Польових досліджень з українського сексу» (1996) Оксани Забужко, «Дефіляди в Москві» (1997) Василя Кожелянка сягають до причин суспільного та індивідуального бездоріжжя. Вже під кінець 1990-х вилонюється проблема відсутності національної суб'єктності, закоріненої у наявності національної травми та у браку об'єктивного знання про причини цієї травми. Андруховичів Отто фон Ф. усвідомлює всю беззмістовність і кінечність системи, що захлинулася від крові і дешевого алкоголю. За його іронічною маскою проглядає увесь трагізм десятилітньої дифузії тоталітарного режиму із суспільною свідомістю мас та еліти, однак його переконання, що «не можна засиджуватися довго в тому місці, де ти покінчив із собою» [1, с. 150], засвідчує радше прагнення вирватися із цього апокаліпсису, аніж потребу його вербальної реанімації. Ідеться про свідоме витіснення пам'яті. Минуле має залишитися в минулому, стати історією, яка, на відміну від спогаду, є знанням, а не досвідом. Однак вже у цьому творі автор робить виразні натяки на те, що десятиліття тоталітарної деформації національної свідомості не минуть безслідно. Метафорична «куля в черепі» героя є власне перспективою до активізації теми травми, що проявляється вже у світобаченні і поведінці героїні «Польових досліджень...». Оксана дошукується причин безсуб'єктності у національній травмі Голодомору, репресій, війни тощо. Персонажі цього роману, як і герої В. Кожелянка та О. Ульяненка, засвідчують неможливість уникнути наслідків десятиліттями твореного проекту *homosovieticus*, що підкреслює також переконання Андруховичевого Отто фон Ф., за яким, «тепер майже всі ми такі. І залишається нам найпереконливіша з надій, заповідана славними предками: якось то воно буде» [1, с. 150].

Черговим етапом становлення пам'яті в українській літературі є перше десятиліття 2000-х. Знакову роль у активізації посттоталітарної пам'яті відіграють суспільні акції і протести, спрямовані проти як політичної, так і культурної експансії з боку Росії. Колонізація України, як виявилось, не завершилась із розпадом Радянського Союзу. Однак, як слушно зауважує Ярослав Поліщук, вже із початком нового тисячоліття трансформується саме суспільство, «відбуваються драматичні зміни у світогляді та ментальності сучасних українців, у їхніх морально-етичних настановах [4, с. 165]. Публікується ряд літературних творів абсолютно іншого характеру. Опублікований у 2003 році роман Леоніда Кононовича «Тема для медитації» свідчить про перехід до якісно нового етапу в становленні літературної думки щодо тоталітарного минулого. Вже з перших сторінок роману пам'ять відіграє важливу роль. Ретроспективні пошуки причин сучасної роздоріженості засвідчують безсумнівну психологічну готовність героя Юра до реанімації минулого через спогади. Будучи на порозі життя і смерті, він усвідомлює, репрезентуючи позицію нової генерації українців, що, як зауважила Юстина Табашевська, ніколи не виражена і не усвідомлена травма немає жодного шансу, аби загоїтись, вона існує якби поза часом, на перетині цього минулого і сьогодення [6, с. 18]. Травматична пам'ять, що визначила долю героя, провокує його свідомий протест супроти завуальованої під незалежність «совкової» системи. Герой Кононовича, на відміну від літературних героїв 1990-х, не дошукується причин травми, він уже їх знає. Натомість він намагається зцілитися від неї через помсту. Юр у творі постає щонайменше в трьох іпостасях: як носій пам'яті народної; постпам'яті; власне індивідуальної пам'яті.

Апелюючи до тоталітарного дискурсу, автор порушує знакову тему *Іншого*, котрий не вписується ані в систему радянського виховання, ані в її видозмінену сучасну версію. Привиди минулого постають повсюди із навмисно витісненої суспільної пам'яті, яка через розвінчання тоталітарних міфів щойно-щойно набуває національних рис. Юровою «кулею в черепі» стає переданий бабою досвід Голодомору, коли ««...люди мерли <...> гордій трупар забирати їх не встигав, ото в бур'янах умре та й лежить тиждень, а коти да їжаки геть лице пообгризають не Собаки ні собак усіх половили та ше взимку поїли то люде щоб їх Звірота не жвакувала та білеє тіло не поневірляла до Кагатів ідуть та лягають коло ями та й ждуть поки Смерть прийде живцем Сину йшли на Цвинтар» [3, с. 170], та власний досвід боротьби із системою в образах шкільних учителів, університетського оточення, КГБ за право національної самоідентифікації ціною як метафоричного, так і ре-

ального вигнання. Вже цей твір Кононовича засвідчує той факт, що українська культура врешті готова заглянути в очі травматичному минулому, оживити його у спогадах, пропрацювати і витіснити із суспільної свідомості як таку, що має характер баласту на шляху до політичного, національного, інтелектуального, культурного поступу. Опираючись на психоаналітичну теорію фрейдистів, Зоф'я Поднесінська у дослідженнях літературного феномену подолання травматичної пам'яті зазначає, що саме таке «мовлення, виговорення стає рівнозначне з життям, життєвим обов'язком. А стагнація і мовчання – зі смертю» [5, с. 66].

Свою літературну версію пропрацювання минулого окреслює вже згадувана О. Забужко, номінуючи її «Музеєм покинутих секретів» (2010). На відміну від «Польових досліджень...», цей роман стає своєрідною акупунктурою, яка, активізуючи найбільш болючі точки національної пам'яті, намагається максимально заповнити білі плями суспільної травматичної свідомості. Саме пам'ять як досвід (на відміну від історії, яка, за П'єром Нора, є плодом наукової традиції) у романі Забужко стає не лише головною проблемою, а й головним персонажем, навколо якого автор локалізує власне історію. Явище художньої реінкарнації минулого вдало втілене і через композицію роману, де авторка на різних хронологічних зрізах показує тяглість болючого досвіду предків і сучасників, що значною мірою визначає поведінку її героїв. Забужко не ділить минуле на «до» і «після». Вона намагається вибудувати цілісну його мапу. Варто звернути увагу на те, що романістка не даремно однією з провідних проблем обирає дискусійну в історичній думці діяльність УПА на західноукраїнських землях. Конфронтація національно-визвольної боротьби, як відомо, останнім часом призводить до все гостріших її інтерпретацій, особливо в контексті Другої світової війни та німецької окупації. Очевидно, що досі даються взнаки, більше того – активно діють в рамках міжнародної дискримінації українців, насажені свого часу радянські стереотипи. Однак «Музей покинутих секретів», так само, як і «Століття Якова» (2010) чи «Соло для Соломії» (2013) Володимира Лиса, «Лицарі любові і надії» (2011) Лесі Романчук або «Танго смерті» (2013) Юрія Винничука переконливо доводять, що, на відміну від колоніальної політики як німецького, так і радянського тоталітарних режимів, український націоналізм завжди був передусім антиколоніальним.

У цю ж канву добре вписуються також «Записки українського самашедшого» (2011) Ліни Костенко. Це роман, який попри контроверсійні погляди дослідників щодо художньої вартості та історичної доцільності апелює до актуальної проблеми поколіннєвої рецепції минулого,

яке через глобалізаційні тенденції сучасного світу зазнає ризиків надалі залишитись на культурних маргінесах, а то і зникнути із культурного дискурсу загалом.

Існування третього етапу реактуалізації травматичної пам'яті засвідчує література після Революції Гідності. Під впливом трагічних подій осені 2013-зими 2014 та їх подальших наслідків художня література обирає два тематичні вектори вербалізації. Ідеться власне про події Євромайдану (романи «Вогняна зима» (2015) Андрія Кокотюхи, «Покров» (2016) Люко Дашвар, «Під крилами великої Матері» (2015) Степана Процюка) та про війну на Донбасі (твори «Іловайськ» (2015) Євгена Положія, «Маріупольський процес» (2015) Галини Вдовиченко, «Чорне сонце» (2015) Василя Шкляра, «Вірші з війни» (2014) Бориса Гуменюка тощо). Окрім, звичайно, занурення в актуальні події, що наслідком має так зване їх хронологічне картографування, вписування актуальної пам'яті в історію, відбувається чергове переосмислення радянського минулого. Так, події Революції Гідності неодмінно сприймаються у контексті тривалої боротьби супроти його привидів, присутніх не лише в моделі поведінки політичних еліт, але й неодмінно у свідомості соціуму. Андруховичева «куля в черепі» на цьому етапі чи не найгостріше дає про себе знати. Революція парадоксальним чином через повторну травму крові і смерті стає апологією звільнення від травми колоніальної. Це саме той випадок, коли, перефразовуючи Іллю Калініна, революційний катаклізм і його руйнівна сила не тільки не применшувались, а, навпаки, підкреслювались, і набували трансцендентного характеру [2]. Саме література, народжена Майданом і на Майдані, відображає актуальний процес віднайдення фундаменту ментального дому, тобто остаточного очищення національної пам'яті від багаторічного ідеологічного блюду, виявлення зазнаних кривд і травм, витіснення і применшення значення яких призвели до чергового „закривавлення” національної історії.

Літературна версія війни на сході України є чи не найсуттєвішим нервом, а відтак найвиразнішим виявом посттоталітарної версії минулого. Відомо, що міф для радянської тоталітарної системи був одним зі способів її легітимізації. Цей факт важливий тим, що у свідомості мешканців українського Сходу досі побутують переконання, за якими, як зауважив історик Олександр Зінченко, Росія, яку вони ідеалізують і до якої прихильні, – це передусім спадкоємиця Радянського Союзу. Причому, образ останнього у свідомості покоління 20-30-літніх є надмір зідєалізованим і насадженим засобами російської пропаганди передусім через засоби масової інформації. У контексті не розвінчаних радянських міфів перемога у Другій світовій війні є заслугою виключно радянського (читай – російсь-



кого) народу, що не має жодних національних рис. З такої точки зору, українці були позбавлені права на свою роль у перемозі. Звідси теж думка про те, що «правдиві українці» - це громадяни СРСР, а «неправдиві» – це націоналісти, котрі колаборували із нацистами. Постійне підживлювання таких міфів призвело до різкої ментальної роздільності, в результаті чого мешканці Західної і Центральної України сприймалися як «бандерівці», звичайно без фундаментального розуміння ролі, значення і власне самої постаті Степана Бандери в історії національно-визвольної боротьби. Цей міф зіграв чи не ключову роль у розв'язанні і підтримуванні війни на Донбасі.

Галина Вдовиченко, наприклад, у «Маріупольському процесі» намагається показати приклад пошуків порозуміння поміж Західною Україною, ідентичність мешканців якої тяжіє до свободи людини, до права індивідуального вибору і національної самоідентифікації, і Україною Східною, яка, навпаки, борониться перед будь-якими змінами, які неодмінно видаються загрозливими. Натомість «Лловайськ» Положія акцентує саме на наслідках тривалого перебування населення Сходу в полоні міфів про трагедію розпаду Радянського Союзу, конче необхідного об'єднання із Росією – так званим старшим слов'янським братом, про ефемерні злочини «бандерівців» і «націоналістів», котрі змушуватимуть їх зректися рідної їм російської мови, московського православ'я тощо.

Спільною ж рисою усіх творів про актуальну війну є наявність ментального поділу на *своїх* і *чужих* в межах однієї держави і однієї історії. Цікавим видається також явище підміни

понять. Тяжіння до європейських і гуманістичних цінностей, прагнення подолати посттоталітарну травму і відмежуватися від тоталітарного минулого мешканцями Сходу сприймається як сучасний вияв *фашизму*. Фашисти – це вже не гітлерівці, як побутувало досі (хоча, з історичного погляду, варто би було однак розмежувати поняття *фашизму* і *нацизму* у відповідності до їх походження і значення, що загалом не властиво ані радянській, ні російській ідеологіям), а всі ті, хто підтримує ідею європейських цінностей і національного демократичного розвитку.

Підсумовуючи, зазначимо, що Моріс Альбваск, а згодом і П'єр Нора доводять висновку, що пам'ять, не зважаючи на безпосередню причетність до минулого, є процесом, який разом із минулим не завершується. Більше того, своє існування як процесу вона підтверджує постійною присутністю цього минулого в теперішньому, позиціонуючи останнє як неповноцінне і безперспективне без оперття на пам'ять. У контексті посттоталітарного дискурсу художня література бере на себе не лише обов'язок пригадування, а й долання культурної амнезії та психотерапії травмованих націй, спільнот, індивідів. Нерідко така модель культурної інтерпретації минулого відбувається в результаті трагічних подій. Сучасна українська література виявилася потужним провідником поміж відновленням травматичної пам'яті минулого і творенням пам'яті сьогодення, яке досі терпить рецидив тоталітарної травми. Такий підхід, без сумніву, відкриває перспективу формування нової культурної і національної ідентичності, позбавленої тягара минулого.

### Література

1. Андрухович Ю. Московіада. Роман жахів / Юрій Андрухович. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2000. – 152 с.
2. Калинин И. Историчность травматического опыта: рутина, революция, репрезентация / Илья Калинин // Новое литературное обозрение. – 2013. - №124 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.nlobooks.ru/node/4145>
3. Кононович Л. Тема для медитації / Леонід Кононович. – Львів, 2006. – 231 с.
4. Поліщук Я. Из дискурсив і дискусій / Ярослав Поліщук. – Харків, 2008. – 286 с.
5. Podnieśńska Z. (Re)konstrukcja dzieciństwa traumatycznego / Zofia Podnieśńska // Trauma, pamięć, wyobrażenia. – Kraków, 2011. – S. 64-82.
6. Tabaszewska J. Trauma - kategoria estetyczna? / Justyna Tabaszewska // Trauma, pamięć, wyobrażenia. – Kraków, 2011. – S. 13-26.

*Оксана Пухонская*

### **ПОСТТОТАЛИТАРНАЯ ПАМЯТЬ В СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ: УКРАИНСКАЯ ВЕРСИЯ**

**Аннотация.** Предметом исследования в данной статье являются основные этапы становления дискурса посттоталитарной памяти в украинской литературе. В западной гуманитаристике особый интерес к проблеме появился по окончании Второй мировой войны. Главным аспектом изучения стал травматический опыт жертв нацизма, особенно Холокоста. В этом контексте вопрос тоталитарной политики Советского Союза остался незамеченным до недавнего времени.

Украинская версия студии над памятью основывается именно на специфике советского геноцида против национальной истории, культуры, литературы. После революционных сотрясений национального

сознания, общество с новой силой возвращается к незамеченной до тех пор травматической памяти советского прошлого. Прежде всего, это отображается на художественной литературе, которая в таком случае становится своеобразным лакановским зеркалом.

**Ключевые слова:** литература, память, дискурс, национальная идентичность, тоталитаризм, колониализм.

*Oksana Pukhonska*

**POSTTOTALITARIAN MEMORY IN CONTEMPORARY LITERATURE INTERPRETATION:  
UKRAINIAN VERSION**

**Summary.** In the article there are analyzed main stages of post-totalitarian memory discourse in Ukrainian literature. Attention of the western researchers to traumatic experience of society, transformed in cultural (most literary) texts has considerably increased after the Second World War. The main accents in scientific research of this type are concentrated first of all on studying of traumatic experience of the victims of Nazism, in particular Holocaust. A little not observed in this context there was a totalitarian policy of the Soviet Union, which after the victory in war has grown with a new force.

The Ukrainian studios over traumatic of memory are concentrated on a research of consequences of the Soviet genocide against national history, culture, literature. Having endured several powerful shifts of national consciousness after independence finding society comes back to problems not noticed still the forced-out traumatic memory of the Soviet past. First of all it was reflected in the plot of contemporary literature, which became so-called Lacanian mirror.

**Key words:** literature, memory, discourse, national identity, totalitarianism, colonialism.

*Стаття надійшла до редакції 30.08.2016 р.*

© *Пухонська Оксана Ярославівна* – кандидат філологічних наук, докторант кафедри української літератури і компаративістики Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка.

## ЖИТТЄВА І ТВОРЧА ДОЛЯ ГРИГОРА ТЮТЮННИКА І ВАСИЛЯ ШУКШИНА: СХОЖЕ І ВІДМІННЕ

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.

Випуск 2 (36) 2016

УДК. 821.161.1.09 – 31

Ромашенко Л. Життєва і творча доля Григора Тютюнника і Василя Шукшина: схоже і відмінне; 18 стор.; бібліографічних джерел – 16, мова – українська.

**Анотація.** У статті розглянуто схожість особистих доль і творчих принципів В. Шукшина і Гр. Тютюнника. Значну увагу приділено естетичній функції автобіографізму у творах письменників, образній системі (постать дивакуватої, „маленької” людини), особливостям портретної характеристики, проблематиці (соціальні й морально-етичні проблеми, зокрема проблеми міщанства, духовності людини), художній ролі інтертекстом.

**Ключові слова:** автобіографічний, новела, оповідання, сюжет, проблема, портрет, духовний, інтертекстуальний.

Задум цієї статті виник кілька років тому, відразу після участі у фестивалі „Шукшинські дні на Алтаї” (Барнаул – Бійск – Сростки) і незабутніх мандрівок Алтайським краєм – малою батьківщиною Василя Макаровича Шукшина. Фестивальні заходи не могли залишити байдужим: зустрічі з відомими науковцями, літераторами, артистами, художниками (Л. Федосєєва-Шукшина, Н. Усагова, В. Золотухін, (свого часу виступав у Черкасах), Наталія Бондарчук (донька відомого радянського актора і кінорежисера Сергія Бондарчука, уродженця України) та ін.), відвідини Державного музею історії літератури, мистецтва і культури Алтаю в Барнаулі, у якому особливо вражає не тільки експозиція Шукшина, а й фонд сім’ї всесвітньо відомого художника, вченого, громадського діяча М. Реріха<sup>1</sup>, чия доля пов’язана з

Україною та її видатними особистостями, зокрема із Т. Шевченком; поїздка до Бійська потягом „Калина красная”, де провідники вручили мені на згадку багряні ручки-сувеніри з однойменним логотипом; підйом на гору Пікет у Сростках, звідки відкривається чудовий алтайський краєвид, швидкоплинна Катунь, на березі якої дбайливі господарі запропонували захоплюючу концертну програму і товариський банкет...

Звернення до обраної теми зумовлене й іншими факторами. Ще коли працювала над докторською дисертацією, досліджувала провідні тенденції розвитку сучасної української історичної літератури в контексті світової, несподівано для себе відкрила дивовижне суголосся роману Шукшина „Я прийшов дати вам волю” (про ватажка козацько-селянського повстання Степана Разіна) з творами українських письменників (особливо вразила українська мовна стихія в романі російського митця, що має зацікавити лінгвістів)<sup>2</sup>. А ще – порідненість цього регіону з Україною: тут є селище „Українське” з вулицею „Українська”, – українці переселялися в Сибір під час реформ Столипіна і в роки війни (у Барнаулі було евакуйовано багато підприємств із Харкова, Луганська, Одеси), українці – третя за чисельністю (після росіян і німців) етнічна група серед населення Алтаю.

<sup>1</sup> Микола Костянтинович Реріх (1874-1947) – учень Архипа Куїнджі, закінчив Петербурзьку академію мистецтв, у якій навчався і Т. Шевченко; працював також в Україні в галузі монументального мистецтва, – за ескізами Реріха виконано дві мозаїки («Покрова») для церкви у с. Пархомівці на Київщині і мозаїки для Троїцького собору Почаївської Лаври. Ще в юному віці М. Реріх перебував під впливом таких видатних українців свого часу, як Шевченко, Гоголь, Куїнджі, Костомаров, Мордовцев, Микешин (автор пам’ятника Богдану Хмельницькому в Києві). Останній помітив неабиякий художній хист у Миколи і тому переконував батька віддати хлопця в ту ж художню академію, у якій вчився і жив Тарас Шевченко, меморіальну майстерню якого утримував Микешин. У ній же Микешин давав і перші уроки Миколи. Там Реріх почув і побачив твори Шевченка, справили на нього незабутнє враження. „Кобзар” став настільною книгою для Реріха. Він візьме її із собою в мандри по всьому світу і вперше ознайомить з „Кобзарем” Індію. Ось що згадує син Реріха Юрій під час перебування в Києві в січні 1959 року: „Кобзар” належав до улюблених книжок батька і часто читався в сімейному колі Реріхів. Батько впродовж всього життя дуже любив Шевченка. Реріх багато подорожував і захоплювався Україною, її мовою і культурою. „Я не знаю таких співучих і музикальних народів, як український і прибалтійський”, – писав він на схилі життя”.

Сам Михайло Микешин познайомився з Шевченком 1858 р. в Петербурзі, часто зустрічався з ним, ілюс-

трував «Кобзар», створив скульптурні портрети Шевченка. Багато зробив для увічнення пам’яті Шевченка: опублікував кілька матеріалів про нього в журналі «Бджола», у 1890-х рр. разом із Д. Менделєєвим, І. Репіним та іншими діячами культури заснував у Петербурзі «Товариство імені Тараса Шевченка» для допомоги петербурзьким студентам — вихідцям з України. М. Микешин зберіг «Портрет Ликери Полусмакової» — малюнок, на якому Тарас Шевченко зобразив свою останню кохану та який після розриву стосунків хотів розірвати, але Михайло Йосипович його відняв і зберіг [див.: 7].

<sup>2</sup> Див. про це детальніше у статті: Ромашенко Л. Роман В. М. Шукшина „Я пришел дать вам волю” и современная украинская историческая проза [16, 8-23].

Проте реалізації задуму завадили щоденні рутинні клопоти, які довелося все ж відкласти.

Науковці, хоч і звертали увагу на окремі спільні аспекти життєвої і творчої долі українського і російського митців, але детального дослідження означеної проблеми поки немає. Тим паче існують розбіжності в оцінках цієї схожості. Так, П. Засенко, письменник і друг Гр.Тютюнника, розповідаючи цікаву історію знайомства письменників, зауважує: „Критики називали Тютюнника «украинским Шукшиным». С одной стороны, вроде бы высокая похвала, а с другой — второсортность, незначительность” [цит. за: 1]. З попереднім дослідником солідаризується В. Шкляр: „Його (Тютюнника Л.Р.) – іноді й називали українським Шукшином, хоча з такою ж мірою справедливості Шукшина можна було б назвати російським Тютюнником” [9]. Своєрідність розробки теми материнства, образу матері в художньому світі В. Шукшина і Гр. Тютюнника перебувала в полі зору С. Ленської [4]. Чи не найчастіше до означеної у заголовку статті теми звертався А. Шевченко [11; 12], але то були переважно передмови до видань творів письменників.

Тож, гадаємо, на часі здійснення типологічного зіставлення творчості двох репрезентантів української „сільської” і російської „деревенської” прози.

Спільне можна помітити вже на рівні **біографій** російського й українського митців. Обидва виходці із села (Сростки в Алтайському краї і Шилівка на Полтавщині). Обидва служили на флоті, освоювали робітничі й колгоспні професії, працювали в школі, хоча вчитель із Василя Макаровича, як він сам згадує, був „неважнецкий”. В обох батьки загинули в культивівську добу і ця трагедія вплинула на життєтворчість письменників. В оповіданні „Солнечные кольца”, опублікованому вже після смерті В. Шукшина, розповідається про деякі епізоди з його раннього дитинства, у тім числі про арешт батька і спробу виселити їхню сім’ю з рідного села.

Уже в першому оповіданні „В сумерках”, написаному російською мовою, а потім перекладеному українською (у творі йдеться про 18-річне відчуження сина від матері, яка зрадила батька), Гр. Тютюнник художньо осмислює факти власної біографії – біль від позбавленого батьківства: „Я тільки тріньки-трінечки пам’ятаю тата: вони були великі, і рука в них теж була велика. Вони часто клали ту руку мені на голову, і під нею було тепло і затишно, як під шапкою. Може, тому і зараз, коли я бачу на голівці якогось хлопчика батьківську руку, мені теж хочеться стати маленьким” [9, с. 22].

Мати Григора, як і Шукшина, також двічі виходила заміж, двічі ставала вдовою. І хоч у дитинстві, та й пізніших творах (повість „Облога”), може вчутися докір жінці за те, що не дочекалася чоловіка, для Григора Михайловича матір була

першим поціновувачем його творів, як згадує його друг А. Шевченко в одній із радіопередач. Так само Василь Шукшин зізнавався щодо матері Марії Сергіївни – майстерної оповідачки, співунки: „Я у нее учился писать рассказы” [15, с. 188].

Обом митцям доля відміряла небагато – 45 і 48 років, – тільки Григорій добровільно попросився з білим світом.

У творчій біографії Шукшина важливе місце належить **кінематографу**, хоча мріяв згодом відійти від суєтного кінематографа і повністю присвятити себе літературі. Зацікавився кінематографом і Гр. Тютюнник: працював у сценарній майстерні Київської кіностудії ім. О. Довженка (автор літературного сценарію за романом свого брата Григорія Тютюнника «Вир», рецензує твори колег-кінодраматургів та фільми).

Обоє захоплювалися творчістю один одного, мріяли про зустріч, але при житті так і не зустрілися. Н. Дангулова, перекладач творів Гр. Тютюнника, згадує такий епізод. Якось вона відпочивала в Будинку творчості в Переделкіно. Тоді ж там знаходився і Шукшин. Дангулова переклала оповідання Тютюнника „Поминали Маркіяна” і за вечерею в ідальні передала його Шукшину, щоб той висловив свою думку. Серед ночі її розбудив стук у двері. Коли вона відчинила, побачила Шукшина – босого, в піжамі, з оповіданням Тютюнника в руках: „Кто это такой? Это потрясающе! В русской литературе такого нет...”. Дангулова пообіцяла познайомити їх, але не встигла... [див.: 1]. А Григорій Михайлович так атестував твори свого побратима в листі до Н. Дангулової: „Вышел В. М. Шукшин. Такая Милая книжечка” [цит. за: 11, 11].

Григорові Тютюннику судилося провести в останню путь свого літературного побратима, про це він розповість у нарисі-есе „Світла душа” з нагоди 50-річного ювілею Василя Макаровича і присвятить останньому оповідання „Дикий”, а також здійснить переклади його творів, художню вартість яких високо оцінив А. Шевченко: „Я не знаю других переводов Шукшина на украинский. Работа же Григора просто блестящая – впечатление такое, что русский писатель писал по-украински” [11, с. 11].

Та, мабуть, головна схожість обох митців – в їхніх ідейно-естетичних принципах. Недаремно Тютюнника називають українським Шукшином.

Для В. Шукшина і Гр. Тютюнника улюблений жанр – новела (у світову антологію новели, видану в Японії, з усіх радянських письменників включено лише двох – В. Шукшина і Гр. Тютюнника).

Герої Шукшина – постаті **неоднозначні, дивакуваті**, що засвідчують уже й назви творів: оповідання „Чудик”, кіносценарій „Странные люди”. Слово „чудик” (те ж саме що й „чудака”) стало прозивним, визначило напрям у пошуках дефініцій типів шукшинських героїв (галерея шукшинських

„чудиков”, вирізьблених із дерева, зустрічає відвідувачів у селі Сростки). Герой оповідання „Чудик” – простодушний сільський чоловік – потрапляє в уражений глухотою і німотою урбаністичний цивілізований світ, що не приймає говіркого і товариського вихідця із далекого сибірського села.

Схожими до шукшинських „чудиков” є герої Тютюнника, приміром, малий Олесьз оповідання „Дивак” (у перекладі російською – „чудак”). Він чутливий до краси і таємниць природи, його серце, відкрите для добра й справедливості, бентежать прояви зла. Проте навіть найближчі люди (дід, учителька) не розуміють хлопчика, вважають диваком, не пристосованим до життя.

В оповіданні „Чудик” описані факти (політ героя в літаку), які трапилися із самим письменником, про що йдеться в одній із його статей. До того ж героя автор назвав своїм власним ім'ям – Василь, ставлення до якого висловлено в листі до Василя Белова: „Вася! (До чого у нас ласковое имя! Прямо родное что-то. Хоть однажды скажи маме спасибо, что ты не Владимир, не Вячеслав, а – Вася)” [15, с. 419].

Можливо, називаючи аж трьох героїв Василлями (повість „Вогник далеко в степу”) керувався цим принципом і Гр. Тютюнник, прикметною ознакою індивідуального стилю котрого також є **автобіографізм** (героя новели „Три зозулі з поклоном” звать як батька письменника – Михайлом, і його теж було заарештовано; віхи власного життєвого шляху (навчання в ремісничому училищі, важкі мандри Григора-підлітка воєнними дорогами з донецького краю на рідну Полтавщину осмислено в повістях „Вогник далеко в степу”, „Климако”, „Облога”). Шукшин також неодноразово дає своїм героям прізвиська відомих йому людей: Куксіні з новели „Степкіна любов” (мати письменника у другому заміжжі – Куксіна); в оповіданні „Мой зять украл машину дров!” в долі головного персонажа „маленького человека” Вені Зяблицького художньо інтерпретована історія, що трапилася з другом автора Веніаміном Зяблицьким; в основу сюжету оповідання „В профиль и анфас” покладено реальний епізод, що трапився в житті двоюрідного брата Василя Макаровича; цей факт використано також у статті „Только это не будет экономическая статья”, у якій обговорювалися проблеми села.

Українського і російського митців хвилювали морально-етичні категорії, серед яких такі вічні цінності, як доброта, справедливість, чесність, совісність. Одна з головних заповідей Шукшина – говорити **правду** (той самий чехівський принцип – „Не лгать даже в пустяках...”). Недаремно одна зі статей має назву – „Нравственность есть правда” „Хочеш быть мастером, макай свое перо в правду, – писав Василь Макарович. – Ничем другим больше не удивишь” [цит. за: 11, 11]. Цієї заповіді дотримується і Григір Михайлович, котрий закликав „мучити правдою” читача.

Шукшин близький українському читачеві, бо ще кілька десятиліть тому звернув увагу на долю **маленької людини** (цю традицію в російській літературі успішно розвивали О. Пушкін, М. Гоголь, а в українському письменстві ХХ століття продовжували письменники-шістдесятники: Б. Олійник, І. Драч, Гр. Тютюнник), заговорив про дефіцит людської доброти й духовності. „Нам бы про душу не забыть. Нам бы немножко добрее быть...” – декларує Шукшин, зважаючи на дефіцит добра в людських душах. Йому вторить Гр. Тютюнник вустами тітки Ялосовети з повісті „Вогник далеко в степу”: „Всі люди красиві, як добрі” [9, с. 148].

У 60-і роки активізувалася **тема міщанства** – одна з магістральних у радянській літературі, починаючи із 20-х років: „Обвинительное дело на мещанство наростало снежным комом, и если когда-то бичевали только абажуры и слоники на комодах, то постепенно мещанство было объявлено источником всех бичей человечества: от невыученных уроков до фашизма” [цит. за: 15, 197]. Ці думки художньо трансформовані й у повісті Гр. Тютюнника „Облога”, у розлогих міркуваннях бійця, колишнього вчителя Калужного, котрий протиставляє громадянське, самовіддане обивательському: „... дрібне, егоїстичне, обережне в ім'я самого себе і своїх інтересів, – обиватель, коротко кажучи, виживає, бо він, як паразит, краще пристосований до життя, має більш розвинений інстинкт самозбереження. Всяке насильство над людським духом – то найкраще добриво для обивателя, як, скажімо, гній для черв'яка, найсприятливіша атмосфера для його утвердження і процвітання. „Вижив, бо зумів” – формула обивателя, його катехізис і заповідь нащадкам. Як зумів – це не має значення. Змовчав, заховався за чийсь спину в бою, прикинувся дурником чи, не маючи ні розуму, ні такту..., дорвався до влади – яка, зрештою, різниця? Хто, розміркуймо, почав цю війну – Гітлер, Геббельс, Ріббентроп? Ой, ні. Обиватель... Гітлер з самого початку робив ставку на обивательський шлунок, самозакоханість і так званий патріотизм... Людство знає теорію і практику класової боротьби... Але воно не знає ні теорії, ні практики боротьби з обивателем, бо це не клас, не конкретно визначена соціальна одиниця, а соціальний тип” [9, с. 246].

В. Шукшина також хвилювало засилля міщанської споживацької психології, міщанських уподобань у сфері високого мистецтва чи просторі самобутньої національної культури („Живет такой парень”, „Привет Сивому!”). У статті „Вопросы самому себе” він одночасно запитує-відповідає: „Что есть мещанин? Обыкновенный мещанин средней руки... Мещанин – существо, лишённое покоя, способное слюнявить карандаш и раскрашивать, непрерывно, судорожными движениями сокращающееся в сторону «сладкой жизни». Производитель культурного суррогата. Взрастает

это существо в стороне от Труда, Человечности и Мысли” [15, с. 197].

Уражені вірусом споживацтва герої одного з ранніх оповідань В. Шукшина „Светлые души” (1961). Зрозуміти сутність образів твору допомагає такий робочий запис автора: „Епоха великого наступлення мешан. И в первых рядах этой страшной армии – женщины. Это грустно, но так” [15, с. 336]. До авангарду цієї „страшної армії” належать Василіса Калугіна і дружина Гані Зоєчка (менше піддається міщанському впливу Аня), хоча виписані постаті ескізно, кількома штрихами, як тло.

Гостріше постає означена проблема в оповіданні „Игнаха приехал”, сюжет якого побудований на традиційній для „сільської прози” ситуації – повернення містянина (вихідця із села) у рідні краї. У художньому об’єктиві Шукшина опиняються поведінка колишнього сільського мешканця й погляди на нього односельців. Зовнішність і поведінка Ігнахи підкреслено театральні, претензійно-комічні й викривають його душевну порожнечу. Розігрується заздалегідь заготовлений сценарій: заможні столичні гості, у дорогому вбранні з дорогими подарунками дивують сільську рідню, повчають, як треба їсти, пити і дбати про „культуру тіла”. Водночас Ігнаха не лише демонструє успішну кар’єру, а й намагається вдавати із себе перед односельчанами „свого”. Але штучність його поведінки відразу впадає у вічі і знаходить осудяк у міських, так і сільських мешканців.

У перших відгуках на твір критики головно акцентували на проблемі стосунків міста і села, що неабияк засмучувало автора: „Жалко, что критики в образе Игнахи увидели противопоставление города и деревни. Они не обращали внимание на то, что Игнаха-то – деревенский парень, что он, попав в город, овладел только внешними приметами городской обывательской „культурности” [15, с. 142]. Автор так ставиться до свого героя не тому, що він виїхав до міста, а тому що сприйняв лише „міщанський набір” (В. Горн) ознак містянина, не зберігши того хорошого, що в нього було. Насправді, конфлікт оповідання лежить у морально-етичній площині, у ньому протиставляється „культура тіла”, придбана Ігнахою в мегаполісі, культурі душі, утраченій ним і збереженій у селі. Через те осудливо виглядають міркування старого Байкалова: „Праздника почему-то не получилось”.

В оповіданні „Ліда приїхала” варіюються сюжетні колізії попереднього оповідання (схожі навіть назви): в родинний дім повертається донька, що поїхала освоювати „нові землі”. Однак критики вказували на „упрощеність, цитатність в роботці теми, обнаженість авторського лица” (15, с. 197), – риси не властиві для зрілого Шукшина-новеліста, усвідомлені, очевидно, ним самим, що стали причиною відмови письменника від

публікації цього твору (опублікований після смерті митця, у 1977 році).

До подібних морально-етичних колізій Шукшин звертається і в інших оповіданнях: „Срезал”, „Свож Сергей Сергеевич”, „Вечно недовольный Яковлев”.

Викривальний антиміщанський пафос оповідань Шукшина спирається на традиції до „антиобывательських” творів Маяковського, на що є пряма вказівка: „Маяковского на вас нет” („Ліда приїхала”).

Літературним двійником Ігнахи (і Ліди) є Павло Дзякун з оповідання Гр. Тютюнника „Син приїхав”. При схожості назв творів, винесення у заголовок не власної (антропоніма – ім’я героя), а загальної назви, ймовірно, покликане підкреслити універсальність, всеохопність конфлікту.

Після тривалої перерви молодший Дзякун із сім’єю приїздить у рідне село і, як Ігнаха, намагається подивувати (вразити) односельців своїм матеріальним статком, обмеженим комплектом конкретних побутових речей (це озвучено дружиною Павла Ритою): „В квартирі в нас... все є: гарнітур житомирський, холодильник „Донбас”, телевізор „Огонек”, стіральна машина „Ністра”, пилосос... „Буран”, правда, бо „Ракети” саме в магазинах не було” [9, 100]. І як вершина матеріального благополуччя – автомобіль „Москвич” (це так схоже на життєві принципи „своєка Сергія Сергійовича” (з однойменного оповідання Шукшина), виголошені ним самим: „Я, как правило, в Ялте отдыхаю. Не люблю в этих деревнях: в магазине ничего нет... А счас на очередь на „Волгу” стал. Советовали „Фиат” подождать, но, я думаю, они с этим „Фиатом” еще лет пять провозятся, а я за это время „Волгу” получу” [13, 311, 313]).

Щоб зайве похизуватися, Дзякуни вирішили покликати гостей, серед яких – „нужних людей, полезных” [9, с. 108]. Проте матеріальна ситість не в змозі приховати духовне убозтво Павла, не усвідомлене ним самим.

У Шукшина суддею міщанського „хамья” традиційно виступає „интеллигент духа”, аскет і книжник, студент педінституту. А тютюнникового героя розвінчує не директор школи Іван Лукіч (діяльний інтелігент, людина „м’якої, навіть ніжної вдачі” [9, с. 109]): його „розкусив” друг дитинства, лісник Митро Лобода, що не міг похвалитися набором людських чеснот („Митро, правда, такий що й гарячу смолу питиме” [9, 108]; „Митра хлібом не годуй, а дай повеличатися службою” [9, с. 110]. Багатозначним видається п’яне, на перший погляд, буркотіння Митра: „Нас – не проведеш. Ні-і-і...” [9, с. 112]. Тож наведені вище сумні міркування старого Байкалова знаходять продовження в Тютюнниковій ремарці: „Гулянки, однак, не вийшло” [9, с. 110].

Критика відзначала в характерології Шукшина наявність деяких постійних портретних деталей, які виконують функцію емблеми міщанства:

„толстая тетя с красным носом”, „полные белые руки”, „красные влажные губы”, „ярко-красные губы” („Лида приехала”). Тютюнник – як майстер портрета – теж використовує місткі художні деталі для викриття непривабливої суті обивателів: „Павло рудий, витрішкуватий, уже з пузцем і в капроновому капелюсі у дрібних дірочках, невістка Рита, товстенька, як куховка...”, та одинадцятимісячний онук Борько, такий собі некрикливий **витрішкатоенький опецьок** з ріденьким, **рудим, як у батька, чубчиком**” [9, 99]. Найменший із Дзякунів мав і „**малорухомі** батькові очі”; Павло „дивився своїми **малорухомими риб'ячими** очима” [9, 100]. Спільні риси зовнішності (батько „з сином у нових **капелюхах з дірочками**” [9, 99]) і поведінки старшого і молодшого Дзякунів (Никифір в усьому розділяє життєві принципи Павла) та відзеркалення їх у наймолодшому нащадкові акумулювали в собі глибокий символічний підтекст – „спадковість”, генетичну живучість хвороби міщанства.

В оповіданні В. Шукшина „Дебил” (початкова назва „Шляпа”<sup>3</sup>) капелюх (розм. *шляпа*) також стає своєрідним маркером приналежності до вищого – не сільського – світу (подібне смислове навантаження можна спостерегти в українській літературі, пор. в І. Нечуя-Левицького: „Він думає, як убрався у рукавички та в шляпу, то вже має право знущатись над нами, бідними!” (5, с. 244). Анатолій Яковлев прагне позбутися образливого прізвиська (винесеного в заголовок оповідання) завдяки купленій шляпі, що стає наскрізною художньою деталлю, набуваючи для нього якогось сакрального значення, бо він переконаний: „Шляпа украшает умного человека” [13, с. 210]. Тож на роздратований коментар продавщиці, що він вибирає шляпу як наречену, герой відповідає: „Невесту, уважаемая, можно не выбирать: все равно ошибешься. А шляпа – это продолжение человека. Деталь. Потому я и выбираю” [13, с. 210]. Проте відповідь персонажа, по суті, вдало руйнує „сакральність”, адже прочитується іронічний підтекст: на один щабель (ба навіть вище!) поставлено річ і людину. І сам чоловік у фіналі твору усвідомлює крах ілюзій, що шляпа здатна змінити ставлення до нього (як до розумної й освіченої людини) односельців і навіть власної дружини.

Шукшинські незмінні епітети на позначення зовнішньої атрибутики споживацтва (надмірно червоні губи) ніби перемандрували до новели Гр. Тютюнника „Нюра”: в Ілька – „червоні, веселі, хай трохи й великі губи”; „округлений, як у риби-ни, червоногубий рот”, „Губи у хлопця були великі, товсті й червоні, як зябра у тільки що спійманої

риби”, за що Іван Кирячок називаю подумки потенційного зятя „краснопер” [9, сс. 118-120].

Крім названих, у Гр. Тютюнника є й інші епітети-фаворити, – приміром, „рудий”. Руді Дзякуни, „руда, кучерява чуприна” [9, с. 118] в Ілька, Карпо, чоловік Марфи з новели „Три зозулі з поклоном”, – „товстопикий був, товстонагий. І рудий... Як стара солома” [9, с. 142].

Традиційно (ще у фольклорі) рудому кольору надавалося зневажливе і скептичне значення, згадаймо, родинно-побутову пісню „Любив козак три дівчиноньки:/ Чорнявую та білявую,/ Третю руду та поганую...” чи пісенну партію виборного Макогоненка в „Наталці Полтавці”: „Дід рудий, баба руда,/ Батько рудий, мати руда,/ Дядько рудий, тітка руда,/ Брат рудий, сестра руда/ І я рудий, руду взяв,/ Бо рудую сподобав” (у „Майстрі і Маргариті” М. Булгакова цей колір має символічно-містичне наповнення: „огненно-рижий” Азазелло як уособлення світу зла).

Іван Кирячок, прозваний через полохливу вдачу по імені дружини „Нюрою” (так називається й оповідання), чимось нагадує Шукшинського Баєва („Беседы при ясной луне”). У них спільні професії – конторників-рахівників: „Баєв всю жизнь проторчал в конторе... – все кидал и кидал эти кругляшки на счетах, за целую жизнь, наверное, накидал их с большой дом” [13, с. 284]. Нюра теж рахівникував у колгоспі до виходу на пенсію: „Єдине, що він знав і умів у житті, – рахувати на рахівниці, навіть не дивлячись на кісточки, та носити в руці портфель так, щоб він трохи покинував” [9, с. 116]. Дружина і три доньки оберегали Нюру від чорної сільської роботи, вважаючи за вчену людину. Та й сам Нюра намагався вирізнитися серед селян своєю зовнішністю – вбранням, у якому своєрідними маркерами виділяються „хаковий костюм”, „білі валянки”, „драпове пальто з ягничим коміром”, „портфель” (зменшувальний суфікс, очевидно, для позначення не просто „маленької”, а нікчемної людини) [9, с. 116]. Старий Баєв теж вірить у власну „вибраність”, що він „редкого ума человек” [13, с. 284]: „Вот чую сердцем: не крестьянского я замеса. Среду меня не тянуло пахать или там сеять... – ни к какой крестьянской работе... Вот в конторе посиживать, это по мне...” [13, с. 291]. Але при тім усім образ Нюри звучить драматичніше: у ньому акумульована трагедія „маленької людини”, сформованої в добу культу, про це свідчать його вигляд і поведінка [див.: 9, сс. 113-114]. Тоді як образ Баєва – швидше уособлення психології малопомітного, успішного міщанина [13, с. 284].

У наративах Тютюнника і Шукшина нерідко використовуються як інтертекстами народні пісні – відповідно українські і російські, що виконують важливу естетичну функцію. Приміром, в оповіданні „Одавали Катрю” йдеться про велику перетворюючу силу народної поезії: народна пісня „Ой, братику, соклоньку...” стала засобом духов-

<sup>3</sup>У статті „Монолог на лестнице” Шукшин писав про насторожене ставлення сільських мешканців до шляпи, оскільки цей головний убір асоціюється із жителем міста, інтелігентом.

ного єднання сільської громади, символом єдності поколінь. Слова „давньої, ущерть налітої смутком пісні, з якою виросло не одне покоління хуторян і не одне покоління пішло на той світ” [9, с. 93] здатні розчулити, заспокоїти задержуваних односельців і сварливих жінок-сусідок, що лялися за межу, розбудити ніжні, ширі почуття в молодого та його друга („корінного донбасівця”), відірваних від свого коріння й зденационалізованих.

Чудодійний, перетворюючий вплив має пісня в устах немолодого подружжя Антипа і Марфи („Одни”). Вона допомагає прикрасити одноманітні самотні вечори, піднятися над буденними клопатами, замислитися над вічним і проминальним, розбудити пригаслі почуття: „И в теплую пустоту и сумрак избы полилась тихая светлая музыка далеких дней молодости. И припомнились другие вечера, и хорошо и грустно сделалось, и подумалось о чем-то главном в жизни... Пели не так чтобы очень уж стройно, но обоим сделалось удивительно хорошо. Вставали в глазах забытые картины. То степь открывалась за родным селом, то берег реки, то шепотливая тополиная рощица припоминалась, темная и немножко жуткая... Не стало осени, одиночества, не стало денег, хомутов...” [13, с. 307].

Обох письменників об’єднував інтерес до проблем моралі й духовності, таємниць людської душі. Критики справедливо вбачали у творчості В. Шукшина „психологически достоверное отражение глубинных перемен в душе советского человека 1950-1960-х годов” [5, с. 158]. Чи не в кожному його творі натрапляємо на слово „душа”, причому в різних контекстах. Голова колгоспу, невтомний трудівник Матвій Рязанцев („Думы”), усі радощі й прикрощі якого пов’язані з роботою, на схилі літ намагається, аж якось хворобливо, пізнати, що таке любов і смерть, сенс життя загалом і смисл власного призначення на цій землі: „Что-то на душе у меня... как-то... заворушилось. Вроде хвори чего-то”; „А хворь в душе не унималась”; „И поднималась в душе хворь. Но странная какая-то хворь – желанная. Без нее чего-то не хватает” [13, сс. 346-347]. Такі ж душевні муки відчуває і герої оповідання „В профиль и анфас” Іван, у якого „душа все одно вялая какая-то” [13, с. 125] і який не може вдовольнитися матеріальною ситістю („Я не могу только на один желудок работать” [13, с. 126]). Він прагне вирватися з обіймів буденщини, прагне великих, справжніх почуттів, мучиться, не знайшовши відповіді на поставлені самому собі питання: „Но чем успокоить душу? Чего она у меня просит? Как я этого не пойму!.. ночью думаю-думаю – до того плохо станет, хоть кричи» [13, с. 126]. Ці питання, що мучать шукшинських героїв, екзистенційні за своєю суттю, що дозволяє дослідникам цілком слушно розглядати згадані твори в контексті „філософії існування” („Основная проблема экзистенциализма – проблема духовного кризиса, в котором ока-

зывается человек, и того выбора, который он делает, чтобы выйти из этого кризиса” [15, с. 44]) і зіставити, приміром, останнє оповідання з повістю А. Камю «Посторонній» (американський учений Дж. Гівенс).

Так само мучиться болочими питаннями Альоша Безконвойний з однойменного твору („Что мне, душу свою на куски порезать?!” [14, с. 195] і знаходить «желанный покой на душе» [14, с. 196] лише у вільний від буденних клопотів суботній день, коли влаштовує собі справжнє святкове дійство – баню, коли мав змогу розмислювати над сенсом життя, його законами, виправданістю власного існування: „Всякое вредное напряжение совсем отпустило Алешу, мелкие мысли покинули голову, вселилась в душу некая цельность, крупность, ясность – жизнь стала понятной” [14, с. 200]. А ще душевне заспокоєння приходило від усвідомлення здатності любити – рідну землю, дітей, людей: „Стал стучаться покой в душе – стал любить” [14, сс. 201-202]. Концепт „душа” як основа психічного життя людини, її внутрішній світ виступає в Шукшина й у негативному експресивному контексті, як лайка „Язвы тебя в душу” [14, с. 199], „в душу мать-то...” [13, с. 325] – вираження гострої досади, обурення.

Очевидно, і сам Шукшин, як і його бунтівні герої, шукав отого світлого „свята душі”. Чи не тому нарис про побратима Григорій Михайлович назвав „Світла душа”. Ось як Тютюнник описує своє враження від перегляду фільму „Калина красная” і його героя Єгора Проскудіна, котрого грав Шукшин: „Єгор – добра душа... Єгор хоче „свята душі”. Єгор – нещасна душа... Він хоче розуміння своєї прибитої душі...” [8].

У ряді творів В. Шукшина порушена проблема митця, майстра і його дороги до храму. Так, в оповіданні „Мастер” дорога до храму Сьомки Рися – це шлях його духовного становлення. В образній системі твору центральне місце займає образ сільської церкви, яку намагається власноруч відремонтувати, відродити Сьомка, не байдужий до того, що „такая красота пропадает” [14, с. 230]. Ця старенька кам’яна церква, збудована в XVII столітті, „стояла в деревне Талице” [14, с. 227], – назва села поблизу рідного села Шукшина Сростки, на другому березі річки Катуні. Невелика церковка незвичайної краси – ніби рідна сестра собору з однойменного роману О. Гончара. Гончареві герої, так само як і Сьомка, намагаються зберегти для нащадків прекрасний витвір степового козацького зодчества від новітніх руїників. Якщо Сьомка хоче врятувати церковну споруду, то Шуригін (з оповідання „Крепкий мужик”, яке з попереднім оповіданням утворює своєрідний диптих: обидва твори об’єднані спільною темою і героями-антагоністами) остаточно її зруйнує. Бригадир Шуригін акумулював у собі ряд рис від свого літературного двійника – чиновника від культури Володьки Лободи із „Собору”. Як і Володьці, брига-



дирові хочеться знищити церкву, незважаючи на протести рідної матері, дружини, односельців, особливо учителя („Вы не имеете права! Ее враги не тронули!.. Варвар!.. Учитель вдруг сорвался с места, забежал с той стороны церкви, куда она должна была упасть, стал под стеной...“

– Становитесь все под стену! – кричал учитель всем. – Становитесь!.. Они не посмеют! Я поеду в область, ему запретят!..” [14, с. 221]. У романі О. Гончара учитель Хома Романович також стає на захист собору, стає речником провідної думки твору „Собори душ своїх бережить...” [2, с. 170]. І хоч у дусі атеїстичних часів до церкви не ходили („Ведь все равно же не молились, паразитики” [14, с. 223]), і не використовувалася вона за призначенням (правила за складське приміщення), селяни боляче переживають її руйнацію, бо вона давала духовну насагу, стала для них певним до-

роговказом, уособленням рідного дому: „Да, бывало, откуда не идешь, а ее уж видишь. И как ни пристанешь, а увидишь ее – вроде уж дома. Она сил прибавляла” [14, с. 224]. Схожі перипетії і в „Соборі” Гончара, що могло б стати предметом окремої розмови.

Ідейно-естетичні пошуки Василя Шукшина близькі Григору Тютюнникові. Інакше останній не підтримав би старшого побратима в розпал „анти-соборної” компанії розлогим щирим листом із високою оцінкою твору: „Орлиний, соколиний роман Ви написали, роман-набат!.. Це написано геніально, Олесею Терентійовичу...” [цит. за: 3, сс. 33-34].

За всієї схожості особистих долі і творчих принципів, Василь Шукшин і Григорій Тютюнник – різні письменники. Один створив глибоко російські характери, інший – українські. Кожен із них був сином свого народу і своєї землі.

### Література

1. Глибчук У. Взгляд сквозь века// День. – 2006. – 27 дек.
2. Гончар О. Собор. – К.: Дніпро, 1989. – 270 с.
3. Коваль В. „Собор” і навколо собору. – К.: Молодь, 1989. – 272 с.
4. Ленська С. Образ матері в малій прозі Василя Шукшина і Григора Тютюнника// Рідний край: науковий публіцистичний художньо-літературний альманах. Вип. 1 (22). – Полтава: АСМІ, 2010. – С. 126-129.
5. Мотеюнайте И. В. Герои Василия Шукшина и литература: чтение «простого советского человека» //Slāvu lasījumi. Славянские чтения. – Daugavpils Universitātes Akadēmiskais apgāds „Saule”, 2014. – S. 158-168.
6. Нечуй-Левицький І. Зібрання творів у десяти томах. – Т. ІХ. – Київ: Наукова думка, 1967.
7. Реріх Микола Костянтинович// Режим доступу: [http://uk.wikipedia.org/wiki/Реріх\\_Микола\\_Костянтинович](http://uk.wikipedia.org/wiki/Реріх_Микола_Костянтинович)
8. Тютюнник Григорій. Світла душа // Режим доступу: <http://ukrclassic.com.ua/katalog/t/tyutyunnik-grigir/957-grigir-tyutyunnik-svitla-dusha?showall=1>
9. Тютюнник Григорій. Смерть кавалера: Повісті і оповідання. – К.: Махаон-Україна, 2001. – 256.
10. Шкляр В. Чорнобривці для Шукшина// Столичные новости. – 2004. – №30. – 17-30 авг.
11. Шевченко А. Дела человеческие// Шукшин В. Беседы при ясной луне. – К.: Веселка, 1991. – С. 5-12.
12. Шевченко А. Щастя й злощастя Григора Тютюнника// Тютюнник Григорій. Смерть кавалера: Повісті і оповідання. – К.: Махаон-Україна, 2001. – С.5-16.
13. Шукшин В. Беседы при ясной луне. – К.: Веселка, 1991. – 350 с.
14. Шукшин В. Рассказы. – М.: Изд-во „Русский язык”, 1979. – 376 с.
15. Шукшинская энциклопедия / Гл. редактор и составитель С. М. Козлова. – Барнаул, 2011. – 520 с.
16. Шукшинские чтения: Сб. материалов научных конференций, посвященных памяти В. М. Шукшина/ Под ред. В.И. Супруна и М.Ф. Шацкой. – Волгоград: Изд-во МОУ ЦДОД «Олимпия», 2014. – 108 с.

*Людмила Ромащенко*

### **ВАСИЛИЙ ШУКШИН И ГРИГОР ТЮТЮННИК: ПОПЫТКА ТИПОЛОГИЧЕСКОГО СОПОСТАВЛЕНИЯ**

**Аннотация.** В статье рассматривается сходство личных судеб и творческих принципов В. Шукшина и Гр. Тютюнника. Значительное внимание уделено эстетической функции автобиографизма в произведениях писателей, образной системе (личность чудаковатого, "маленького" человека), особенностям портретной характеристики, проблематике (социальные и морально-этические проблемы, в частности проблемы мещанства, духовности человека), художественной роли интертекстом.

**Ключевые слова:** автобиографичный, новелла, рассказ, сюжет, проблема, портрет, духовный, интертекстуальный.

*Liudmyla Romashchenko*

**VASYL SHUKSHYN AND HRYHIR TIUTIUNNYK: ATTEMPT OF TYPOLOGICAL COMPARISON**

**Annotation.** In the article similarity of personal fates and creative principles of V. Shukshyn and Hr. Tiutiunnyk is considered. Special attention is paid to aesthetic function of autobiographism, system of images (figure of the someone eccentric, "little" person), peculiarities of portrait characteristics, problematics (social and moral and ethical problems, in particular problems of bourgeoisie, spirituality of the person), artistic role of intertext.

**Key words:** autobiographic, novel, story, plot, problem, portrait, immaterial, intertextual.

*Стаття надійшла до редакції 21.08.2016 р.*

© *Ромащенко Людмила Іванівна* – доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури і компаративістики Інституту української філології і соціальних комунікацій Черкаського національного університету ім. Богдана Хмельницького.

## ВІД САМОЗНИЩЕННЯ ДО САМОПОРЯТУНКУ (ЕКОЛОГІЯ ДУХУ У ТВОРІ В. ШКЛЯРА «ЧОРНЕ СОНЦЕ»)

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.

Випуск 2 (36) 2016

УДК821.161.2

Сазонова О., Янкова Н. Від самознищення до порятунку (екологія духу у творі В.Шкляра «Чорне сонце»); 12 стор., бібліографічних джерел – 14; мова – українська.

**Анотація.** У статті аналізується, як прозаїкові вдалося передати ідейно-моральні переконання молодого покоління у межах умов війни на Сході нашої Батьківщини. Зауважено авторське бачення віри у досягнення соціальної гармонії, пошуки причин недосконалості сучасного життя, безпосередньо першовитоки бойових дій.

Простежено, як письменник відбив характер сьогодення, гостро зреагував на суть трагедії українців – народження нового морального катарсису – і порушив важливе для українців національне питання про душевну красу як благо для всіх живих і загублених та філософію людського буття. Спостережено: митець переконаний, що національна культура, зокрема традиції, звичаї, пам'ятки, формують тип культурної особистості, а також сприяють утвердженню загальнолюдських цінностей.

**Ключові слова:** ідейно-моральні пріоритети, загальнолюдські цінності, слов'янська міфологія, символіка, межова ситуація, національний дух.

**Постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими та практичними завданнями.** Прагнення стати європейцями вплинуло на перегляд окремих усталених вітчизняних етичних канонів, точніше – псевдоканонів. Україна, як і Європа, перебуває у пошуках нової форми, у забезпеченні механізму втілення в життя змінених суспільних вимог, відтак поки що на роздоріжжі, адже здравомислячі прагнуть, аби справді віднайти благо для всіх, хто живе на Землі. Такими ж глобальними міркуваннями просякнутий твір В. Шкляра. Автор презентує власне бачення на вирішення важкої як моральної, так і політичної ситуації в Україні. Переконані, що запропонована повість «Чорне сонце» уможливить оприявлення нових аспектів знань про сучасний літературний процес загалом. Вона також допоможе окреслити напрями для подальших розвідок та розмислів щодо питання формування національного героя, тому запропонована розвідка вирізняється нагальною потребою.

**Останні дослідження та публікації.** Якщо говорити про ступінь вивчення повісті «Чорне сонце», то на сьогодні поки що немає жодної критичної статті. Власне філософсько-етичних досліджень його творчості не існує, хоча проблеми окремих моральних аспектів цікавлять літературознавців, серед яких Я. Голобородько, Т. Гребенюк, Г. Кривопишина, З. Крутивус, О. Стадніченко, С. Філоненко, Р. Харчук та ін. Як слушно зауважує К. Поліщук, «у світлі сучасної критики Василь Шкляр постає як визнаний та провідний майстер бестселерів, який у своїй творчості торкається важливих національних та загальнолюдських проблем, створює напружений сюжет, а також одноозначно не може бути охрещений елітарним чи масовим письменником» [11].

Дослідники переважно звертають увагу на роман у творчості письменника, роблять спроби визначити критерії трансформації цього жанру в масовій літературі, заявляють про його руйнування у прозі В. Шкляра зокрема. Їхні роботи, зрозуміло, не од-

нозначні у своїх характеристиках мотивації Шкляревих шукань, майже всі вони відзначаються суперечливістю, подекуди досить цікавими спостереженнями щодо світогляду художника. Загалом, варто наголосити, незважаючи на розтиражованість творів В. Шкляра, його активну позицію щодо реклами власних творів, анонсування нових, критична рецепція досить скептично поціновує їхню художню вартість, закидаючи авторові популізм та мізерність більшості великоформатних текстів щодо розгляду загальнолюдських тем. Погоджуємося з міркуваннями Катерини Каплюк, висловленими у статті «Міфологічна складова тексту роману «Нікуб. Кров кажана» В. Шкляра», що перспективно вивчати творчість письменника «у контексті визначення спільних засад інтерпретації міфологічних образів та міфологем у прозі сучасних українських авторів [7, с. 314]. Хоча про письменника і громадського діяча є значна кількість публікацій, особливу увагу дослідників привертають романи, він так і залишається не до кінця зрозумілою і вивченою постаттю, а порушені ним етичні проблеми потребують тлумачення.

**Мета статті** – полягає у тому, щоб осмислити ціннісну значущість національно-етичних категорій та проаналізувати морально-філософські погляди персонажів повісті «Чорне сонце» В. Шкляра. У відповідності із поставленою метою передбачається розв'язати такі завдання:

– окреслити коло універсально значущих питань філософського, екзистенційного, національного та культурного характеру для генерації молодого покоління українців у межах умов війни на Сході,

– проаналізувати мотивно-образне втілення української національної ідеї у творі.

**Виклад власне матеріалу дослідження.** Загальновідомо, що становлення людини передбачає розвиток розумових здібностей, а також засвоєння усталеної системи загальнолюдських цінностей, що в цілому визначають основу людської культури. Без-

заперечно, що художнє слово впливає не тільки на свідомість, але й на почуття і вчинки людини. У текстах апіорі повинен бути закладений багатий потенціал щодо виховання особистості, гідної називатися Людиною, яка по-справжньому усвідомлює свою глибоку причетність до людей, до Батьківщини, до рідного народу. У неї мають бути виражені не тільки власне людські якості, але водночас є прагнення до здобуття вищих, духовних цінностей для саморозвитку і для майбуття нації. Тому В. Шкляр намагається художньо розв'язувати хворобливі для нього, як для інтелігента, проблеми моралі, норми поведінки, проповідуючи національне як домінантне для свідомого українця. Цим, певно, пояснюється і перехід до жанру повісті, зокрема «Чорне Сонце» містить авторську патріотичну концепцію, а також імпліцитно намічає шлях українців до очищення від псевдопатріотів, перевертнів, а найважливіше – від українофобів. До підготовленого видання В. Шкляр, можливо, з метою антитетичного прочитання додав твори: «Танець під чортову дудку», «Крук – птаха нетутешня», «Останній шанс Захара Скоробагатка», «Високі гори у Ялті», «Цілком таємні історії».

Прозаїк розвиває ідею «батька українського бестселлера», почавши із удосконаленого новими формальними елементами і мотивами реалізму перших романів, збережений він у повісті. В авторській версії книга названа «дума про братів азовських». За словами самого В. Шкляра, це твір насправді не про вузьколокальний конфлікт у межах Донбасу, а про російсько-українську війну, документально фіксовану бійцями добровольчого батальйону «Азов». Письменник об'їхав майже всю Україну з презентацією нової книги «Чорне Сонце» – від Києва до Маріуполя, від Запоріжжя і Кіровограда до Львова й Івано-Франківська, від Тернополя до Одеси. В інтерв'ю Оксані Лой «Главкому» письменник жаліється, що у поїзді знов побачив уже знайому зневіру [3].

Усі історії і персонажі в повісті мають прототипів, бо письменник доволі багато часу провів на передовій, на власні очі бачив фронтове життя, ділив навіл з хлопцями усі перемоги і поразки. Навіть позивні, які мали «азовці», у творі не змінені. Загалом перед читачами оповідь, сповнена смутку, болю й надії, реального вояка із псевдо «Художнику», яке автор змінив на позивний «Маляр». Усі інші прізвиська й імена лишив, що зробив, як зізнався на одній із презентацій книги, вперше. Серед них є волинські бійці – Чек, Моцарт, Глядач, Руна, Хорват, Кузя, Сократ, описується героїчна загибель Хоми. Маляр узяв до рук зброю (між іншим, як і його друзі), бо до цього спонукали честь і сумління. Сюжет повісті банальний і нескладний, завжди загострюється антитезами, а також несподіваними зовнішніми ефектами. Погоджуємося із Ганною Кривопишиною, яка у своїй статті «Часопросторів характеристики сюжетів романів В. Шкляра «Ключ» та «Елементал» найменує письменника «майстром сюжетобудови» [9, с. 74]. Повість ясніє екскурсами у міфологію,

насичена порушеними актуальними проблемами – чому триває війна, чому гинуть найкращі, чому їхні імена залишаються на маргінесах суспільної уваги, чому місцеве населення вважає своїх визволителів лютими ворогами, яке майбутнє нашої Батьківщини.

У межах власної міфології прозаїк поділився, що стало поштовхом нібито до написання твору: «Коли в Широкиному згоріла бібліотека, не збереглося жодного видання. Уцілів лише "Кобзар" Тараса Шевченка. Хлопці подарували мені цю книжку. Я ж у свою чергу вирішив зробити їм свій віддаюнок, написавши про них» [4]. Під час промоакції твору в Рівному В. Шкляр прокоментував його задум і зміст: «Насправді ця книга не тільки про «Азов», вона передусім про сучасного воїна, який складає основу нашої професійної армії, про яку ми мріємо. Поки що їх небагато – 6-7%, але це кращі наші хлопці, саме вони – рушії поступу, воїни українського світла, які точно знають, з ким треба воювати і за що покласти свої буйні голови. А це вже запорука того, що ми перемаємо!» [5].

Сучасні автори (не оминув цього і В. Шкляр) активно втручаються у дискусії щодо власних текстів, пояснюють як основний задум щодо їх створення, так і власне заголовки чи підзаголовки. Зокрема, назва «Чорне сонце» безпосередньо пов'язана з емблемою, що є на рукавах бійців батальйону «Азов». Автор повісті неодноразово застерігав, що це символ давньої культури наших пращурів. Письменник наголошував, що він має закодований зміст, пов'язаний із так званім покликком крові. У передмові до видання В. Шкляр запевнив, що ті, хто зрікаються кривого закликку, втрачають найголовніше – душу, бо «Чорне Сонце» не пробачає зрадників, спалює їхні душі. Варто згадати, що Чорне Сонце – це взагалі символ індоєвропейської культури. На збережених пам'ятках воно традиційно зображується як сонце із дванадцятьма променями. Зокрема в українських вишиванках, саме у такому зображальному вигляді дійшло до наших днів. Проте для нас його доречно, як наполягають науковці, пов'язати зі Стожарами (Волосожарами). Це – найближче і найпомітніше скупчення зірок у сузір'ї Тільця [6]. Астрологи переконані, що Стожари впливають енергетично на людей, вони гармонізують духовну енергію людини у Всесвіті.

Учені спостерігли, що зображення Чорного Сонця трапляється також у середньовічній культурі – у «Манесьському пісеннику» (1300 р.), зокрема у лицарській геральдиці. Проте, вважається [6], що перший його опис варто датувати в літературній пам'ятці «Ригведа» (1700 – 1100 рр. до н. е.), написаний санскритом. Цей знак в індоарійській культурі також символізував цілісну гармонію між нічною енергією Чорного Сонця й сонячною денною енергією.

Л. Коваленко зауважує, що є кілька версій походження цього знака. За однією, Чорне Сонце – це сакральний солярний староруський (давній український) символ, який означає процес знищення всього

ворожого, старого і хибного та силу і волю до оновлення та переродження. За іншою версією, «Чорне Сонце – це короткий період року у давній українській традиції, коли вода набуває особливих життєдайних якостей. Це відбувається зазвичай вночі, коли сонця немає на небі, але, оскільки живильні властивості завжди асоціювалися із Сонцем, наші предки прозвали цей час Чорним Сонцем. Його унікальна животворча енергетика покликана допомогти людям вистояти в суворі часи. Нині символ Чорного Сонця знаменує силу і волю Українських націоналістів як оборонного щита цілої Української нації до самовідданої боротьби проти дикого і спрагло до крові московського ворога» [8]. Знак Чорного Сонця використовувався простими людьми досить рідко, тільки у виняткових випадках. За часів слов'ян це був атрибут виключно магів, волхвів і жерців, які користувалися ним для того, щоб посилити свій зв'язок із потойбічним світом і спілкуватися з ним більш ефективно. Відомо, що він символізує сильний зв'язок з предками, родовим корінням людини. Маються на увазі не тільки покійні члени окремої сім'ї або зміцнення у ній родинних зв'язків. Це – увесь слов'янський народ. Тож як слов'янський оберіг Чорне Сонце посилює, розширює родовий канал того, хто його носить. Цей знак має величезний потенціал, як магичний предмет, але не лише як оберіг. Передбачається, що, роздумуючи про знак і споглядаючи Чорне Сонце, можна досягнути істини, дізнатися приховану природу речей і збагнути суть речей. З його допомогою нескладно позбутися вантажу минулого, яким би важким той не був. Цей символ знімає негатив і має дуже потужні захисні властивості. Завдяки його впливу можливо розсунути межі свідомості і дізнатися набагато більше, ніж реально є, розвинути свої приховані здібності, звільнитися від усіх хибних знань.

Про Чорне Сонце писати також німецькі окультисти, навіть називали його арійським Богом. Під час лекції про символізм хреста й похідних символів на зразок Чорного Сонця та «Ідеї Нації» (знак Соціал-Національної Асамблеї), обидва з яких фігурують у пропагандивній атрибутиці «Азову», а Чорне Сонце, так само, як і символи кельтського хреста, Siegrune, Wolfsangel та ін. давно стали езотеричною візитівкою правого руху по всьому світу, С. Вишинський розтлумачив, який же все-таки аспект символізму Чорного Сонця найважливіший для правого руху, чим пояснити його популярність й мало не культове значення у молодіжних правих колах. Лектор пов'язав це з езотеричними працями знаних у правих середовищах Мігеля Серрано та Савітрі Деві» [10].

Про Чорне Сонце згадувала на початку 20-го століття Олена Блаватська. У праці «Таємна Доктрина», у розділі «Сонячна теорія» вона висловила думку про буття двох сонць – Сонця-джерела і рефлекторного-сонця. Вона вважала, що саме Чорне Сонце – причина існування всього світу, початкове джерело життя, точка відліку нашої реальності, справжній

центр Всесвіту. Першоджерелом цих знань і деяких обрядів, пов'язаних із цим знаком, вважала таємне вчення арійського народу далекої Півночі [2]. Г. Струцький посилається на християнські доктрини у тлумаченні цього символу: «Чорне Сонце є божественним сліпучим світлом для грішника! Приміром, коли, будучи противником християнства, майбутній апостол Павло (фарисей Савл) поспішав в Дамаск знищувати послідовників Христа, ми бачимо, як Христос звертається до нього у світлі, і той відразу ж падає з коня, втрачає сили в ногах і сліпне. Таким чином, Ісус Христос явився яскравим божим світлом сліпучим для грішника, і саме в цей момент перетворення гонителя християн на одного з апостолів, Павло бачить "Чорне Сонце", що стає для нього явним [12]. Спираючись на уявлення наших попередників та думки сучасних науковців, можна підсумувати, що є два сонця – матеріальне (реальне, видиме) і нематеріальне (невидиме, духовне). Матеріальне видиме сонце відбиває світло невидимого духовного Чорного Сонця. Саме Чорне Сонце – це справжнє джерело життя, світла, істини, натхнення. Тож, згідно зі слов'янськими традиціями, сонячна енергія насичує життям земні істоти, а вночі усе живе піддається впливові Чорного Сонця, чия енергія насичує людину натхненням для творчості. Проте є і побічний ефект знака. Наділяючи могутністю, він накладає на людину певну відповідальність. Якщо людина живе не по совісті, не шанує своїх пращурів і свій народ в цілому, то Чорне Сонце вплине на нього негативно, може навіть призвести до втрати розуму, а то й летального результату.

За І. Бентамом, «природа поставила людство під керування двох вірних володарів – страждання і задоволення... Вони керують нами у всьому, що ми робимо, що ми говоримо, що ми думаємо» [1, с. 26]. Якщо певна дія доставляє людині задоволення, то її можна віднести до добра, вона корисна. Саме з позицій користі ми оцінюємо всі дії людини. Напевно, через те Чорному Сонцю присвятили свою газету бійці полку особливого призначення «Азов», які в польових умовах у зоні АТО намагаються випускати газету «Чорне сонце».

У контексті загальнолюдських цінностей повість В. Шкляра заангажована національною свободою уже в силу закладеного в неї задуму створення. Персонажі твору, на думку автора, позитивні герої. Вони – це соціально-ідеологічний канон, зразок для наслідування. Саме тому вони стають утіленням кращих людських якостей, є прекрасними як зовнішньо, так і внутрішньо, тобто досконалими у всьому, їхні вчинки й дії є переважно показовими, еталонними. Отже, герої є втіленням людських чеснот, бо уявлення про кращі моральні риси формувалися, закріплювалися, перетворювалися, перевірялися практично, врешті, закріпилися. Відтак їхні вчинки та дії інших персонажів мають усталений поділ на негативні й позитивні щодо навколишнього світу й оточення. Присвячені служінню батьківщині часом рядки зриваються патріотичним пафосом, навіть якщо мо-

вється про татування на торсі бійця: «Не дозволиш нікому плямити ні слави, ні честі Твоєї нації. Будь гордий з того, що ти є спадкоємцем боротьби за славу Володимирового тризуба» [14, с. 26-27].

У повісті В. Шкляр не уникає войовничої ідеалізації героїв та їхніх дій, списує їхню зухвалість та непримиренність до ворога виключно патріотичними почуттями. «Не дивно – вирости бандерівцем тут, в Західній Україні, а ось спробуйте стати бандерівцем на Донбасі», – розповідає В. Шкляр про своїх героїв [4]. Так, Маляр та Єгер гідно приймають покарання шомполами від побратимів за те, що застрелили пізнього вечора п'яного продавця, який, матюкаючись, погрожуючи, обзивав хлопців бандерівцями, яких «сюди ніхто не кликав», і чи кулаком, чи пляшкою, чи гранатою замахнувся на них [14, с. 11]. Душу Маляра ятрить прихована зрада та недовіра навкруги: «Хто і чим зміряє те почуття чи бодай знайде йому адекватну назву, коли ти звільняєш місто від бандитського кодла, а мирні жителі показують тобі дулі, сиплють услід прокльони чи... виставляють з вікна голе озаддя?» [14, с. 20].

Переконані, що твір має виховне та ще й пізнавальне значення. З перших вуст читач дізнається про перебіг боїв, про людські втрати. Водночас разом з автором поринаємо у світ добра і зла, відкриваючи для себе сторінки звияги та мрій, сподівань і світоглядних уявлень молодих українських вояків. Письменник толерантно розтлумачує, чому добровольці обрали собі такі позивні, із теплотою і щемом згадує, як вони билися з ворогом під Іловайськом і загинули, іронізує щодо розпису вхідної брами до бази батальйону емблемою «Азову»...

Відзначимо, хоча автор і використовує прийоми дидактизму і «софістики», ніби навчаче «премудрості воєнних дій» читача, він не нав'язує йому своїх поглядів. «Так уже історично склалося, що наш народ розчаровується і падає духом, то знову відроджується і піднімає голову в боротьбі за свою гідність і незалежність. І сьогодні ми бачимо, що буреломні події на Донбасі, в Криму відкрили світові новий український дух, відродили справжнього укра-

їнського. Він народився на Майдані, а війна показала цю людину в повний зріст», – розповідає в інтерв'ю В. Шкляр [3]. Оповідь ведеться від імені бійця з позивним Маляр, який згадує події на Майдані, із захопленням розповідає про побратимів: 20-річний Гриз-ло, для якого свято – це бій; Сіроманець, який вивчив українську і нею розмовляє з російськомовними батьками; наймолодший у сотні – Фома, сирота з Маневичів, який наклав своїм худим тілом гранату, рятуючи побратимів, Хунта, кращий фехтувальник на ступенях, сучасний козак-чаклун, Аксьонов, якого відреклися батьки, прихильники ЛНР, тому хлопця ніхто не забрав і його поховали в Києві, на Байковому кладовищі. Усі вони, переконує прозаїк, лицарі Український Сонця, певні у собі і в своїй правоті в цій неоголошеній війні, хочуть поставити в ній крапку. Але ці відчайдухи спроможні навіть у кривавих сутичках зберігати потяг до естетичного, недаремно так привабила оповідача кам'яна скіф'янка, тисячолітня праматір, яка «тримала обома руками свого живота, в якому теплилося життя» [14, с. 107].

**Висновки.** Письменник у повісті «Чорне Сонце» невблаганно критикує ганебну антиукраїнську політику на Сході Батьківщини, змушує замислитися над її причинами, без прикрас змальовує будні війни й військового побуту. Найважливіше для нього – піднести моральний дух тих, хто взяв на себе відповідальність за єдність нації, виявити ганебні риси моральної поведінки, що їх оприявила «війна». Хоча часом письменник публіцистичний, але не стоїть осторонь, наполягає на позиції індивідуального самоудосконалення та самоочищення бійців від морального бруду, який все-таки трапляється з-поміж цих відчайдухів. Виводить ідеальних бійців, свідомих патріотів, які сповідують свободу особистості, патріотизм, дружбу, ширість тощо. На сьогодні таких творів чимало. Вони – літературний прихисток українського національної свідомості, свободи особистості та свободи слова. Автор відкрито симпатизує патріотичним проявам персонажів твору. Їхні вчинки слугують точкою опори для кожного українця, патріота та достойника.

### Література

1. Бентам И. Введение в основания нравственности и законодательства / И. Бентам / Пер. с англ. – М.: «РОССПЭН», 1998. – 415 с.
2. Блаватская Елена Петровна. Тайная Доктрина (синтез науки, религии и философии) / Елена Петровна Блаватская [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [magister.msk.ru/library/blavatsk/doctrina/...](http://magister.msk.ru/library/blavatsk/doctrina/)
3. Василь Шкляр: Наймогутніша зброя – мова / Василь Шкляр, провела Оксана Лой // Главком. – 2016. – 5 січня [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [p. glavcom.ua](http://p.glavcom.ua) > Інтерв'ю
4. Василь Шкляр написав повість про «Азов» [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [Depo.ua](http://Depo.ua)...vasil...napisav-povist...azov--28082015113000 Життя.depo.ua
5. Василь Шкляр розповів у Рівному про «Чорне сонце», сучасних воїнів та найкращу нагороду [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [golosno.com.ua/.../1448445146-vasil-shklyar-rozpoviv-u-ri...](http://golosno.com.ua/.../1448445146-vasil-shklyar-rozpoviv-u-ri...)
6. Вирій. Живий символ Чорне Сонце // «Чорне Сонце». – Випуск №13 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [blacksun.org.ua/47-zhiviy-simvol-chorne-sonce.html](http://blacksun.org.ua/47-zhiviy-simvol-chorne-sonce.html)
7. Каплюк К. Міфологічна складова тексту роману «Нікуб. Кров кажана» В. Шкляра / Каплюк Катерина // Теоретична і дидактична філологія. – Випуск 17. – 2014. – С. 305–315.

8. Коваленко Л. Чорне Сонце // Народний Оглядач / Леонід Коваленко [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [ar25.org/article/chorne-sonce.html](http://ar25.org/article/chorne-sonce.html)
9. Кривопишина А. Часопросторові (хронотопні) характеристики сюжетів романів Василя Шкляра «Ключ» та «Елементал» / А. Кривопишина // Вісник Черкаського національного університету ім. Богдана Хмельницького / Черкаський національний університет ім. Богдана Хмельницького. – Черкаси, 2007. – Вип. 118. – С. 74–76. – (Філологічні науки).
10. Лекція Святослава Вишинського про символізм хреста для «Азову» [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [o-semenyaka.vkursi.com/7302.html](http://o-semenyaka.vkursi.com/7302.html)
11. Поліщук К. Поетичні майстерні / Кирило Поліщук [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [maysterni.com/user.php?id=7360&t=2&sf=1](http://maysterni.com/user.php?id=7360&t=2&sf=1)
12. Струцький Г. Чорне Сонце – християнський символ // Часопис Січовик / Григорій Струцький [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [sichovuk.com.ua/katekhizm/108-chorne-sonce...simvol](http://sichovuk.com.ua/katekhizm/108-chorne-sonce...simvol)
13. Федченко А. Що читати? «Чорне сонце» Василя Шкляра / Анастасія Федченко [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [fakty.ictv.ua](http://fakty.ictv.ua)
14. Шкляр В. Чорне Сонце: збірка / Василь Шкляр. – Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2016. – 304 с.

**Елена Сазонова, Надежда Янкова**

***ОТ САМОУНИЧТОЖЕНИЯ К САМОСПАСЕНИЮ (ЭКОЛОГИЯ ДУХА В ПРОИЗВЕДЕНИИ  
В. ШКЛЯРА «ЧЕРНОЕ СОЛНЦЕ»)***

**Аннотация.** В статье анализируется, как прозаику удалось передать идейно-нравственные убеждения молодого поколения в граничных условиях войны на Востоке нашей Родины. Отмечено авторское видение веры в достижение социальной гармонии, поиски причин несовершенства современной жизни, непосредственно истоки боевых действий.

Прослежено, как писатель отразил характер современности, остро среагировал на суть трагедии украинцев – рождение нового нравственного катарсиса – и затронул важный для украинцев национальный вопрос о душевной красоте как благе для всех живых и погибших и философию человеческого бытия. Прослеживается: художник убежден, что национальная культура, в частности традиции, обычаи, памятники культуры, формируют тип культурной личности, а также способствуют утверждению общечеловеческих ценностей.

**Ключевые слова:** идейно-нравственные приоритеты, общечеловеческие ценности, славянская мифология, символика, предельная ситуация, национальный дух.

**Olena Sazonova, Nadiia Yankova**

***FROM SELF-DESTRUCTION TO SELF-RESCUE (ECOLOGY OF THE SPIRIT IN THE WORK  
OF V. SHKLIAR "BLACK SUN")***

**Summary.** The article analyzes how the writer managed to convey the ideological and ethical beliefs of the younger generation in the boundary conditions of the war in the East of our country. It noted the author's vision of faith in the achievement of social harmony, the search for the causes of the imperfection of modern life, directly the origins of the fighting.

Traced, how the writer reflected the character of modernity, sharply reacted to the essence of the tragedy of Ukrainians – the birth of a new moral catharsis – and violated important for the Ukrainian national question of spiritual beauty as a blessing for all the living and the dead, and the philosophy of human existence. Traced: the artist is convinced that the national culture, in particular the traditions, customs, monuments, form a type of cultural identity, as well as contribute to the assertion of universal values.

**Key words:** ideological and moral priorities, human values, Slavic mythology, the symbolism, the marginal situation, the national spirit.

*Стаття надійшла до редакції 19.10.2016 р.*

© **Янкова Надія Іванівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії української літератури, теорії літератури та літературної творчості Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

© **Сазонова Олена Володимирівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови та літератури Чернігівського національного педагогічного університету імені Т. Г. Шевченка.

Ольга СМОЛЬНИЦЬКА

## ЛІТЕРАТУРНА КАЗКА У ТВОРЧОСТІ ВІРИ ВОВК: УКРАЇНСЬКО-БРАЗИЛЬСЬКІ ЗВ'ЯЗКИ

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.

Випуск 2 (36) 2016

УДК 821.161.2 Вовк

Смолянська О. Літературна казка у творчості Віри Вовк: українсько-бразильські зв'язки; 12 стор.; бібліографічних джерел – 19; мова – українська.

**Анотація.** У статті простежуються паралелі між українськими і бразильськими народними казками та відтворення такого синтезу в творах Віри Вовк. Доведено, що витоком казки у даному разі є міф, причому у випадку бразильської як менш розчленованої і більш архаїчної міф виступає особливо гостро. Простежено термінологічний дискурс для аналізу сприйняття феномену казки в українській, германській, іберійській і власне бразильській (індіано-африканській) свідомості. Наведено етимологію слова «казка» в різних мовах, з якими є контакт у Віри Вовк як поліглота.

Здійснено компаративний аналіз українських, бразильських, німецьких та інших мотивів. Розглянуто особливості народної і літературної казки. Наголошено на розповіданні казок як особливому ритуалі закритих громад. Залучається досвід народів, що мають не до кінця розчленовану свідомість, виводяться спільні архетипові риси.

**Ключові слова:** архаїчність, казка, міф, бразильський фольклор, термінологія, Віра Вовк.

Дослідження народної і літературної казки (як української, так і зарубіжної) набуває все більшої популярності в українському літературознавстві, причому вчених цікавлять проблеми як традиційної структури розповіді, так і сучасних обробок, як-от фантастики і фентезі (Р. Вербовий, Н. Логвіненко), у тому числі виокремлення казкових моделей у творах, на перший погляд, реалістичних або ж просто не пов'язаних із казкою (А. Григор'ян, О. Зозуля, Т. Качак, О. Панько); це стосується і поезії (О. Башкирова). З-поміж вітчизняних праць, присвячених казкознавству, а також архетипу, міфу і міфопоетиці, звертається увага на фрейдизм, юнгіанство, аналіз зашифрованого в казках обряду ініціації. Із сучасних показові розвідки Н. Анісімової, О. Астаф'єва [1], Л. Белехової, А. Білої, С. Волкової, Н. Горбач, О. Горбонос, В. Давидюка, Л. Дунаєвської, Н. Зборовської (†2011), Т. Здіховської, О. Зубенко, Ю. Коваліва, О. Тиховської, В. Ятченка та ін. Методологія сучасної гуманітаристики досить різноманітна, широка і спирається як на праці В. Проппа, так і на аналітичну психологію. З огляду на чинник несвідомого в поле зору потрапляє питання сновидіння (оніризму) як одне з умов казковості, чарівності. Проте багато питань, у тому числі контактного зв'язку української казки з іншими культурами, вимагають відповіді. Тому для аналізу обрано складну й елітарну творчість української письменниці в Ріо-де-Жанейро Віри Вовк (автонім Віра-Лідія-Катерина Селянська – WiraSelanski, 1926 р.н., Борислав). Улюблені жанри авторки: казка, притча, легенда (поетичні, прозові, драматичні [5]), – причому письменниця тяжіє навіть до синтезу родів (наприклад, повість «Спілкування з опалевим метеликом», 2012, де наявні віршовані вставки – монологи «метелички» Морфо), у цьому нагадуючи творчі пошуки Ріхарда Вагнера. Отже, казка, притча, легенда та ін. у В. Вовк часто перетікають одна в одну. В. Вовк поєднує в річищі на-

родного католицизму мотиви християнства, язичництва (передусім українського і бразильського), а також символи різних культур (німецької, французької, близькосхідної, античної тощо). Казковими персонажами постають як ідеалізовані герої або демонологічні істоти (відьма, вовкулака, упир тощо), так і християнські персоналії (святі), або навіть Смерть (згідно з містеріальним досвідом; утім, цей персонаж наявний і в казках різних народів). З огляду на великий контакт авторки з бразильською культурою і задіяння південноамериканських символів, образів тощо та їхнє переосмислення на українському ґрунті в статті до уваги беруться вибрані тексти (переважно поетичні).

**Мета** статті передбачає з'ясування у випадку В. Вовк українсько-бразильських психологічних, культурних тощо зв'язків у формуванні творчого методу казкотворення.

Відповідно ставляться **завдання**:

1) простежити формування поняття «казка» у свідомості різних народів;

2) провести паралелі з термінологічним визначенням «казка» у германських і романських мовах і, відповідно, різнокультурному сприйнятті;

3) проаналізувати зв'язок бразильського міфу з казкою в рецепції В. Вовк.

Для з'ясування особливостей казкового елемента в творчості В. Вовк і пов'язаності методу письменниці з традиціями українських (зокрема гуцульських) і бразильських казок слід провести теоретичний дискурс, що вкладають різні народи, знані авторці, у поняття казки. Оскільки базові мови В. Вовк німецька і португальська, то слід проаналізувати, яким чином формулюється визначення казки у германській та романській традиціях і як ці дефініції відповідають українському та латиноамериканському (передовсім бразильському) світогляду.

Передовсім це термінологія, адже слово «казка» має різну етимологію в багатьох народів.



Так, португальською мовою це *contos de fadas* (іспанською *cuento de hadas*); термін походить від лат. *fatum*. Звідси назва португальської музики фаду (*fado*), де головний елемент – печаль, ностальгія. Записуючи бразильські казки, португальські місіонери знайшли цьому жанру відповідник у своїй мові. І португальське, і суто бразильське сприйняття об'єднували меланхолія, відчуття фатуму, причому це стосується і південноамериканських міфів про метаморфози (наприклад, взаємна любов божества і смертної та перетворення людини на рослину; цей сюжет нагадує античність [11, с. 142 – 145]). Оскільки у бразильських казках часто фігурують духи та божества (причому часто розгнівані, яких слід задобрити – або «чорти»<sup>1</sup>, за визначенням В. Вовк [8, с. 49]), і герой почувається залежним від вищих сил, зрозуміло, чому основним концептом визначення казки в обох випадках було обрано фатум. Із цим перегукується настрої вірша: «Цей смуток – архаїчний» [4, с. 58] (В. Вовк). Меланхолійність, архаїчність – риси, що наближають як іберійське, так і бразильське (індіанське та африканське) сприйняття. А ці риси не відповідають традиційному визначенню казки, яка в раціональному сприйнятті мусить мати щасливий кінець (незважаючи на винятки у світовому фольклорі і літературній традиції).

Ця архаїчність викликає у реципієнта негативні емоції (страх, роздратування), але водночас й інтерес, заінтригованість, причому неадаптований фольклор якраз може бути благодатним матеріалом навіть для терапевтичного аналізу. Наприклад, у сучасній португаломовній науці набуває популярності аналіз казок (*contos de fadas*) за Б. Беттельгаймом [17, с. 85 – 111], що свідчить про розширення меж апарату, адже німецькомовна й раніше заборонена методика виявилась успішною для досліджень.

Отже, бразильські казки, хоча й мають певні різновиди, які вкладаються в класифікацію сюжетів Аарне-Томпсона [16], проте здебільшого можуть називатися казками лиш умовно. Навіть традиційні сюжети (про Червону Шапочку, Попелюшку тощо) були завезені колонізаторами [15, с. 4], але трансформувалися відповідно до бразильських реалій – наприклад: «Хазяїн чарівного замку з казки про двох дівчат, добру і злу, перетворюється тут на Царицю Ягуарів. А вірна дружина, щоб розчаклувати свого чоловіка, перетвореного на оленя, повинна об'їздити його – точно так само, як дико-го коня в бразильському степу» [15, с. 4].

Португаломовна традиція відносить казку до жанру оповіді (*fábula*) і пояснює це *contos de fadas* як *historia fictia*, тобто оповідку фантастичну,

нереалістичну, вигадану; це споріднене з англійським терміном *fiction* – «фантастика» (антитеза – «нон-фікшн»). Слово «фікція» у слов'янських мовах має негативну конотацію («підробка»), як і слова «казка» або «фантастика» також можуть уживатися в значенні несправжнього, облудного і мати засуджувальний характер.

Німецький відповідник терміну «казка» (важливий для характеристики світогляду В. Вовк) – *Märchen*. Етимологія походить від «новина», «історія» (суголосне англ. *tale* і романському *fibula*, з якого пішов жанр фавль). Походить і від протогерманського кореня \**mærgjo*, що має значення «показовий», «мальовничий», «знаменитий» [18]. Отже, змальовується подія не зовсім звичайна. Значення терміна на першій погляд побутове, але німецьке слово на позначення казки набуло і значення «чарівність», проте йде від практики заклинання, магічних обрядів (німецька мова показова, зокрема, полісемантичною лексикою). Тут можна згадати наведену В. Проппом паралель між казкою і прямим обрядом, причому дослідник стверджує, що ці паралелі нечасті [12, с. 10 – 11], причому з'ясований обряд може стати поясненням мотиву в казці [12, с. 13]. У зв'язку з цим цікавий факт із середньовіснійнімецької мови: одне зі слів-джерел *merechun* означало «коротка віршована оповідка» (переклад визначення мій. – О. С., в оригіналі “*short verse narrative*” [18]). Отже, тут і ознаки пізніших фавль, шванків та ін., і саме заклинання як таке у формі віршів з метою впливу на слухача (причому ця поезія вже не алітераційна, а римована). Мета оповідача – і повідомлення («повідь»), і зачарування. Дуже близькі до первісного значення німецького терміна «чари», «магія», «зачарування» – тобто вплив і на реальність, і на психіку реципієнта. Виокремлюють *Kunstmärchen* – літературну казку, тобто дослівно «мистецьку» або «штучно створену»; термін виник у період розвитку німецького романтизму і може бути віднесений і до казок В. Вовк. Народна казка (*Märchen*) – явище усної традиції, певною мірою шаманський процес, тоді як літературна – явище мистецтва і його витвір, зразок, у якому вже не буде змін (тоді як існують різні варіанти і варіації народних казок). Утім, сама В. Вовк приавтоперекладі ідентифікує свої казки як *Märchen* [19], підкреслюючи зв'язок з фольклором, синкретичним мисленням; її *Märchen* – це і казка, і міф, і притча, і міська легенда; авторка і осучаснює жанр, і повертає до першовитоків, «очищуючи» значення терміна. Тут певною мірою може бути дотичним і синонім літературної казки – *Moderne Märchen* – тобто «сучасна казка». Варіації казок (створених на один сюжет), утім, також наявні ще з часів романтизму: так, записана братами Грімм народна казка “*Schneeweißchen und Rosenrot*” («Білосніжка і Червона Троянда») була оброблена Кароліною Шталь (*Karoline Stahl*, 1776 – 1837) під назвою

<sup>1</sup> Аналогічно цигани, оповідаючи власні казки не рідною їм мовою, словом «лісовик» називали чорта (або, ширше – духа), що самі й пояснювали; або тюркські народи в аналогічній ситуації «чортами» називали джинів або інших духів, певно, вважаючи, що чужомовна назва евфемістична і не накличе нечистої сили (О. С.)

«Невдячний карлик (гном)» (“Der undankbare Zwerg”).

Елемент магичності нагадує і французьке визначення казки (а французька та англійська мови В. Вовк також знає): просто «казка» – *la conte merveilleux* (звідси англійське *marvelous*), а чарівна – *conte de feés*. Звідси походить слово «фея», яке перейшло в англійську мову, ставши назвою для цілого клану міфічних істот фейрі (*faïry*; це ж означає і «чарівний»), а також термінів «чарівна казка» (*faïry-tale*, тоді як народна казка – *folk-tale*) і «феерія».

Проте бразильські казки – це не лише традиційні для європейців побутові, чарівні або про тварин. Це й модель міфу: порушення табу, переслідування божеством героя, функція пожирання, екстатичний танець, музика як творення світу та ін. Ця модель часто не надто олітературена в записах і не розчленована, отже, становить інтерес для міфологічних досліджень.

Те ж саме можна сказати про найбільш архаїчні зразки українських казок – як-от карпатські, – а також казки ізольованих, часто гірських громад (наприклад, Альп – австрійські, швейцарські; Піренеїв – басконські та каталонські); бретонські, провансальські, африканські, циганські, малих народів Крайньої Півночі тощо: ці витвори можна назвати казками лише умовно. (Те ж саме стосується неадаптованого фольклору – один з прикладів – казки братів Грімм; можна згадати і найдавніші зразки скандинавських, лужицьких, естонських, французьких та інших казок). Натомість це скорше міфи, описи ритуалів, обрядів, іноді – бувальщини або легенди, проте не казки у сучасному або ж традиційному для європейців розумінні. Близькі до такого визначення й казки ірландців, валлійців, шотландців або віддалених графств Англії: часто це легенди або бувальщини. Від ритуалу тут можна простежити орієнтування на слухача та пристосованість озвучуваного «тексту» на певну містичну атмосферу: у темряві, біля вогнища, у громаді обраних (тільки чоловіків або тільки жінок, чи старійшин, пастухів тощо; звідси поділ оповідок або жанрів на «чоловічі» і «жіночі», «дорослі» і «дитячі»), або ж до чи після відправи обряду. Відсутність кінцівки (чи навпаки – трагічна, несправедлива кінцівка) або окремих притаманних казці елементів, а також висновку чи моралі, алогічні вчинки персонажів, нагнітання страшної атмосфери, розмита межа між казкою і сновидінням або (реальним випадком, часто з життя конкретного оповідача) – ознаки нерозчленованої архетиповості, яка втрачена в пізніших (олітературених) зразках. Останню проблему, зокрема, порушував Джанні Родарі у «Граматиці фантазії», згадуючи епізод у школі: на прохання гостя розповісти казку про Червону Шапочку (до речі, сюжет, відомий і в Італії) школяр озвучив не народну казку, «яку напевно розповідала йому бабуся, а іншу, у формі бездарних віршів» [13, с. 64]. Іншими словами, на-

родна казка перетворилася на олітературену та дидактичну (особливо якщо враховувати характер тодішньої освіти в Італії). Працюючи з учнями і застосовуючи ігрову методіку, вимагаючи розкутості, вигадкування нових сюжетних ходів і деталей, письменник насправді повертав дітей як співтворців і творців до фольклорної автентичності: вільна оповідь, не трансформована чужим, означала вільну фантазію, а відтак – спонукала згадувати форму казок дитинства, тобто більш первісні, народні. Таким чином, тут мається на увазі самовираження.

Казка-поема В. Вовк «Земля іскриста» (2016) побудована за принципом не стільки традиційної казки (народної чи літературної), скільки як містерія (що авторка застосовує часто) чи віршована драма, причому візуальна. Казкові мотиви тут простежуються імпліцитно з огляду на складну розробку сюжету. Основні принципи: дуалізм, боротьба героя і антигероя (знахар Остап, лікар – вовкулака Гнат; Юрко Смерека і його покровитель Юрій-Змієборець – Ящур, який нападає на Україну, тощо), порушення табу (Килина, Остапова дружина, виходить, попри заборону, за межі свого простору; цей мотив трагічного непослуху В. Вовк використовує неодноразово – як у «Баладі про хлопчика, що пішов у праліс», побудованій за бразильським фольклором [7, с. 195 – 196]); ініціація (викрадення вовкулакою Килини, що можна розуміти як відгомін посвячення героїні: заковтування нагадує сюжет про Червону Шапочку; реалізація, зростання до свого святого в Юрка Смереки – випробування боек). У казковому аспекті розроблено несвідоме чистої душею дитини Ксені, яка відзначена Богом і бачить дивні сни, зіллєта з природою (тобто це також певна ініціація, а також творчість): «Ксеня сидить при вікні / І слухає тільки, як гриб росте» [3, с. 18]. Поєднуючи реальне та ірреальне в річищі магичного реалізму та неоміфологізму, В. Вовк розробляє прототипи згідно із законами ірраціонального, підносячи їх як символи і навіть міфологеми. Реалістичний підтекст тут угадується лише за знання біографії В. Вовк. Скажімо, знахар Остап нагадує батька авторки, глибоко освіченого лікаря Остапа Селянського, який трагічно загинув при бомбардуванні Дрездена; риси інших образів – гуцулів – у поемі також узяті з реальності: дитинство майбутня письменниця провела в Кутах, Косові та ін., а під час регулярних відвідин України не полишає контакту з малою батьківщиною.

Дотичне питання – відтворення та будівництво наново ритуалу в тексті. Це, зокрема, збірка оповідань «Напис на скарабею» (2007), яка містить віршовані вставки. Показовий розділ «Самба», де цитуються вплетені в дійство вуличні пісні, у тому числі про Діву Марію (у перекладі В. Вовк) [6, с. 11 – 16]. Отже, це бразильський ритуал, трансформований у вуличний фольклор, обробляється синтезовано з українським матеріалом.

Міфи і бразильські казки, як і твори В. Вовк, можуть нагадувати сни. Питання сновидіння як оніризму досліджене Ю. Григорчук у прозі В. Вовк [9, с. 203 – 212]. Аналізуючи поезію письменниці, можна стверджувати, що паралелі між віршами і сновидіннями у ліриці також яскраві, причому численні – один з прикладів – «Земля іскриста»: «Увечері човен з горіхової лущини / Везе Ксеню до Патагонії, / До Кападосії, чи до Малайзії...» [3, с. 19]. Авторка сама неодноразово стверджує на важливості сну як джерела фантазії (що помітно в її численних поезіях; сон може виступати і як синонім творчості, а також ілюзії, візії, галюцинації або альтернативної дійсності). Тобто це зміщення реальності. Герой потрапляє в інший простір у прямому розумінні (як у міфах, бувальщинах тощо). Важливе те, що архетипові моделі у сновидіннях (наприклад, переслідування персонажа чудовиськом) збігаються з міфічними. І тут можна дослідити паралелі між бразильськими й українськими казками. Показові закарпатські «Казки зелених гір» – оповіді Михайла Галиці, докладно досліджені О. Тиховською в монографії «Українська народна чарівна казка: психоаналітичний аспект», 2011; у фрейдистському ключі розроблено сюжет однієї з «казок» (Смольницька О. Едипів комплекс у закарпатському фольклорі: аналіз легенди «Про римського папу Григорія» / Ольга Смольницька // Література. Фольклор. Проблеми поетики: збірник наукових праць. Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка. – Випуск 32. – Частина 2. – К.: Твім інтер, 2008. – С. 372 – 381). Тут цікавий сюжет казки «Про Білого Полянина», де герой після випробовувань потрапляє додому, але бачить, що там нема жодної живої істоти. Тобто це ілюстрація потойбіччя. «Дивиться: мати його зуби гострять об камінь на печі. А зуби ті довжиною по два метри кожний... Його мати після смерті стала не-

чистою і їла все живе, навіть мух» [10, 131]. Мати хоче з'їсти сина (типовий фрейдистський страх маскулінного персонажа), герой тікає від неї, а антигероїня з'їдає все довкруг і переборює чоловічих духів (виразників психічної енергії жертви) [14, с. 353]. Подібний сюжет є в бразильській казці, де за героєм – теж маскулінним – по сельві женеться фемінінне вогненне божество з метою пожирання та спалення [2, с. 52 – 53].

Вогонь і бажання божества спалити героя може означати і солярні риси. В. Вовк при особистому спілкуванні 2011 р. підкреслювала, що порівняно з українськими асоціаціями бразильські відрізняються: сонце у міфах останньої культури – гнівне божество, чия функція не тепло, зігрівання чи ласка (як у слов'янському сприйнятті), а спалення. Отже, це солярне божество викликало страх. Таке сприйняття пов'язано з особливостями клімату. Сама В. Вовк не виключає первісного, жорстокого змісту язичницьких обрядів і віддзеркалення цього у фольклорі (наведений нею при особистому спілкуванні у 2011 р. приклад задобрювання у відомій закличці «Іди, іди, дощику, / Зварю тобі борщику...», де, за словами письменниці, червоний колір борщу означає кров, приношену в жертву Перуну як богу грому).

Таким чином, сучасна літературна казка у творчості В. Вовк презентована різноманітно. Обряд, міф і казка часто несвідомо пов'язані в цієї письменниці. Авторка виступає і як власне деміург, творячи автентичні тексти, і як транслятор (оскільки в творах наявні належні їй переклади з португальської та інших мов). Казка у В. Вовк не суто дитяча лектура і, часто попри вдавано-лапідарний стиль, часто розрахована на елітарну аудиторію. Робота має перспективу продовження, оскільки казка у В. Вовк має розглядатися ширше у зв'язку з різними культурами, причому за допомогою різноманітних класифікацій та методик.

### Література

1. Астаф'єв О. Лірика української еміграції: еволюція стильових систем. Монографія / Олександр Астаф'єв. – К.: Смолоскип, 1998– 313 с.
2. Бразильские сказки и легенды / Пер. с португ. под ред. Инны Тыняновой. Предисловие И. Тертерян. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1962. – 240 с.
3. Вовк В. Земля іскриста (Казка-поема) / Віра Вовк. – Ріо-де-Жанейро, 2016. – 40 с.
4. Вовк В. Зеніт / Віра Вовк. – Ріо-де-Жанейро – Львів : БаК, 2012. – 102 с.
5. Вовк В. Казки і містерії / Віра Вовк. – Львів : БаК, 2013. – 152 с.
6. Вовк В. Напис на скарабею / Віра Вовк. – Львів : БаК, 2007. – 124 с.: іл.
7. Вовк В. Поезії / Віра Вовк. – К.: Родовід, 2000. – 422 с.
8. Вовк В. Три бразильські легенди / Віра Вовк. – Ріо-де-Жанейро, 1961 – 2015. – 52 с.
9. Григорчук Ю. М. Проза Віри Вовк: виміри сакрального / Ю. М. Григорчук. – Брустурів : Дискурс, 2016. – 364 с.: іл.
10. Казки зелених гір. – Ужгород : Вид-во «Карпати», 1965. – 232 с.
11. Мифы, сказки, легенды Бразилии / Пер. с португ./ сост. Е. В. Огнева. – М.: Худ. лит., 1987. – 328 с., ил.
12. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки / Научная редакция, текстологический комментарий И. В. Пешкова / В. Я. Пропп. – М.: Изд-во «Лабиринт», 2000. – 336 с.
13. Родари Дж. Грамматика фантазии. Введение в искусство придумывания историй / Джанни Родари. – М.: Прогресс, 1978. – 212 с.

14. Смольницька О. Психоаналітичні дослідження Ніли Зборовської в річищі неоміфологізму: порівняння з творчістю Віри Вовк / Ольга Смольницька // Літературознавство. Фольклористика. Культурологія. – 2015. – Вип. 18 – 20. – С. 353.
15. Тертерян И. Предисловие / И. Тертерян// Бразильские сказки и легенды/ Пер. с португ. под ред. Инны Тыняновой. Предисловие И. Тертерян. – М. : Государственное издательство художественной литературы, 1962. – С. 4.
16. Fairy tales from Brazil. How and why tales from Brazilian folk-lore : by Elsie Spicer Eells. – New York : Dodd, Mead & Company, 1917. – 210 pp.
17. Falconi I. M., Farago A. C. Contos de Fadas: origem e contribuições para o desenvolvimento da criança /Isabela Mendes Falconi, Alessandra Corrêa Farago // Cadernos de Educação: Ensino e Sociedade, Bebedouro-SP, 2 (1): 85-111, 2015.
18. Online etymology dictionary [Electronic source]. – <http://www.etymonline.com/index.php?term=marchen>, English. (16.05.2016).
19. Wowk W. Märchen und Legenden / Wira Wowk. – Tübingen – Rio-de-Janeiro, 1945 – 2015. – 128 S.

**Ольга Смольницкая**  
**ЛИТЕРАТУРНАЯ СКАЗКА В ТВОРЧЕСТВЕ ВЕРЫ ВОВК:**  
**УКРАИНСКО-БРАЗИЛЬСКИЕ СВЯЗИ**

**Аннотация.** В статье прослеживаются параллели между украинскими и бразильскими народными сказками и воспроизведение такого синтеза в произведениях Веры Вовк. Доказано, что источником сказки в данном случае является миф, причем в случае бразильской как менее расчлененной и более архаичной миф выступает особенно остро. Прослежен терминологический дискурс для анализа восприятия феномена сказки в украинском, германском, иберийском и собственно бразильском (индейско-африканском) сознании. Приведена этимология слова «сказка» в разных языках, с которыми присутствует контакт у Веры Вовк как полиглота.

Осуществлен компаративный анализ украинских, бразильских, немецких и других мотивов. Рассмотрены особенности народной и литературной сказки. Акцентируется на рассказывании сказок как особом ритуале закрытых общин. Привлекается опыт народов, обладающих не до конца расчлененным сознанием, выводятся общие архетипические черты.

**Ключевые слова:** архаичность, сказка, миф, бразильский фольклор, терминология, Вера Вовк.

**Olha Smolnytska**  
**THE LITERARY FAIRY TALE IN THE WORKS OF VIRA VOVK:**  
**UKRAINIAN AND BRAZILIAN CONNECTIONS**

**Summary.** The article traces the parallels between Ukrainian and Brazilian folk tales and outlines a synthesis of their motifs in the works of Vira Vovk. It is proved that a myth is a source of fairy tales in this case, and in the case of Brazil as a less disjointed and more archaic myth appears particularly obvious. Terminological discourse to analyze the perception of the phenomenon of fairy tales in Ukrainian, German, Iberian and the actual Brazilian (Indian and African) consciousness, is made. The etymology of the word “fairy tale” in different languages, with which Vira Vovk has a contact as a polyglot, is given.

A comparative analysis of the Ukrainian, Brazilian, German and other motives is made. The features of folk tale and literary fairy tale are lighted up. The attention to the telling of fairy tales as a special ritual of gated communities is made. The experience of peoples (nations) who have not been fully dissected consciousness is complimented, and common archetypal features (patterns) are drawn.

**Key words:** archaic, fairy tale, myth, Brazilian folklore, terminology, Vira Vovk.

*Стаття надійшла до редакції 11.07.2016 р.*

© **Смольницька Ольга Олександрівна** – кандидат філософських наук, старший науковий співробітник відділу української філології Науково-дослідного інституту українознавства МОН України.

## ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ОБРАЗУ Т. ШЕВЧЕНКА В ЛІРИЦІ В. САМІЙЛЕНКА

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.

Випуск 2 (36) 2016

УДК821.161.2.09-1

**Староста О.** Інтерпретація образу Т. Шевченка в ліриці В. Самійленка; 12 стор., кількість бібліографічних джерел – 14; мова – українська.

**Анотація.** У статті аналізуються особливості інтерпретації образу Т. Шевченка в ліриці В. Самійленка, простежується вплив авторських світоглядних, філософських, естетичних пошуків на його формування. Увага звертається на новаторські засоби моделювання образу Кобзаря, що викоремлюються крізь призму поглядів митця на завдання національної еліти.

Власний погляд на жанрову природу творів В. Самійленка, присвячених Т. Шевченку, на функції жанру в роботі художнього образу подається з урахуванням здобутків сучасного літературознавства. Також наголошується на еволюційному характері творення образу Т. Шевченка в ліриці митця, визначається його внесок у розвиток поетичної шевченкіани на тлі художніх досягнень й інших українських письменників кінця XIX – початку XX століття.

**Ключові слова:** інтерпретація, художній образ, поетична шевченкіана, вірш-присвята.

Творчість Т. Шевченка стала феноменом своєї доби і багато в чому визначила подальший шлях українського письменства. М. Бондар зауважає: «Чимало творів літератури пошевченківської доби – і це суттєва її ознака – позначені принципово новим розумінням суспільної ролі письменника, літератури як форми духовного самовираження народу – розумінням, відкритим і вперше мовою народу виявленим у поезії Шевченка» [1, с. 12–13]. В усій історії літератури випадки такого могутнього впливу однієї творчої особистості на розвиток усєї національної словесності є надзвичайно рідкісними (Данте Аліґ'єрі в Італії, В. Шекспір в Англії, О. Пушкін в Росії, А. Міцкевич у Польщі), що доказово свідчить про геніальність українського митця.

Після смерті Т. Шевченка в українську поезію масово вливаються пов'язані з нею нові теми і мотиви. Твори сучасників письменника та поетів, що увійшли до літератури у 1860–70-х роках (О. Афанасьєв-Чужбинський, Кс. Климкович, О. Навроцький, О. Кониський та ін.), були перейняті тугою й жалем за померлим, багато в чому повторювали елементи його поезики (образний ряд, шевченківський вірш тощо) [6]. Горизонти національної шевченкіани істотно розширилися наприкінці XIX – на початку XX ст. у поезії М. Старицького, П. Грабовського, Б. Грінченка, В. Самійленка, І. Франка, Лесі Українки.

**Мета** нашої статті – дослідити особливості художньої інтерпретації образу Т. Шевченка в ліриці В. Самійленка, а її **завдання** – вивчити світоглядно-естетичні, жанрові, художні особливості творів поета, присвячених Т. Шевченку, оцінити внесок письменника у розвиток поетичної шевченкіани, у створення мистецького культу Кобзаря. **Актуальність** роботи полягає в потребі поліаспектного вивчення національної шевченкіани, своєрідних та новаторських підходів до її творення. **Новизна** дослідження полягає у спробі виокреми-

ти та дослідити естетичні концепти, світоглядні основи Самійленкового образу Т. Шевченка, визначити його інтерпретаційні особливості.

Початок та подальший розвиток (із середини 1880-х років) творчої діяльності В. Самійленка (1864–1925 рр.) припадає на переломний етап в історії української поезії. М. Бондар відзначає: «Із початком 80-х років для української поезії (як, до речі, і для прози) настає період творчої активізації, супроводжуваний посиленням питомо художнього елемента в ній» [5, с. 475]. У цей час можна простежити як оновлення поезії реалістичного жанру (твори Я. Щоголіва, І. Манжури, Олени Пчілки, М. Старицького, П. Грабовського, Б. Грінченка та ін.), так і появу виразно новаторських тенденцій, що засвідчували засвоєння українськими майстрами слова естетичних концепцій європейського модернізму (творчість І. Франка, Лесі Українки).

У цьому контексті процес входження В. Самійленка до кола вітчизняних письменників був доволі неординарним, що відзначив сучасник поета І. Франко: «Він відразу виступає на літературне поле повним майстром форми і слова, з дозрілими, вповні виробленими думками і почуттями, і на протязі 20 з зайвим літ своєї діяльності зовсім не міняється» [13, с. 200]. Початок творчої діяльності В. Самійленка припадає ще на гімназійні 1875–1884 роки. Саме тоді майбутній письменник отримав ґрунтовні знання зі світової та української літератури. І хоча, за спогадами В. Самійленка, «вчення моє в Миргороді й у Полтаві йшло по-російськи» [2, с. 7] і «перші віршовані спроби були російські» [10, с. 516], проте вплив прочитаних під час гімназійних студій творів Г. Квітки-Основ'яненка, Т. Шевченка, О. Стороженка, П. Куліша [2, с. 7] багато в чому визначив його подальший шлях як українського письменника.

Природно, що особливо значним був вплив могутньої постаті Т. Шевченка, на чому наголошує у статті «Поетична шевченкіана Володимира Са-

мійленка» М. Гнатюк [4]. Вже у ранніх творах В. Самійленка образ великого Кобзаря постає в іпо-стасі, влучну характеристику якої у контексті поетичної шевченкіани подає Я. Потапенко: «Творець українського Слова, котре має утвердити й освятити підстави національної Слави, Правди, Добра і Волі (ключових смислоутворюючих концептів Шевченкової історіософії та націософії)» [7, с. 33].

Саме такий акцент зроблено автором у поезії «Українська мова (Пам'яті Т. Шевченка)» (1885). Композиція твору включає два яскраво виражені елементи: умовну картину притчового характеру та її розкодування; відзначимо, що подібна композиція властива ряду ліричних творів В. Самійленка («Найдорожча перлина», «Зорі», «Над руїнами»).

Перша частина вірша відображає історію про «когось чудовного» [9, с. 39], хто зумів серед дорожнього пилу розгледіти коштовний діамант. В алегоричному образі «великого шляху», яким «люд усякий минав» [9, с. 39], можна вбачати цілу історію українського народу, який занедбав найголовніший скарб нації – мову: «І ніхто не пізнав діаманта того. / Йшли багато людей і топтали його» [9, с. 39]. Поет акцентовано виділяє роль Т. Шевченка – майстра, що «обробив, обточив дивний той камінець», «установив його у коштовний вінець» [9, с. 39] української культури, підносячи у такий спосіб винятковість його творчості, хоча очевидно, що В. Самійленко усвідомлював значення й інших видатних особистостей (І. Котляревський, Г. Квітка-Основ'яненко, М. Максимович, І. Срезневський, М. Костомаров та ін.) для початку національно-культурного відродження України.

У другій частині твору поет розкриває прихований зміст історії («Так в пилу на шляху наша мова була, / І мислива рука її з пилу взяла» [9, с. 40]) та образу її героя – померлого Т. Шевченка. Відзначимо, що сама смерть Кобзаря у творі – і в свідомості автора – де-факто нівелюється, натомість закладається ідея безсмертя народного співця у плодах його праці та пам'яті нащадків. Поет апелює до сучасників із закликом берегти скарб нації: «Хай коштовним добром вона буде у нас, / Щоб і сам здивувався у могилі Тарас» (підкреслення наше – О. С.) [9, с. 40], проте розроблений далі образ, на наш погляд, виходить за межі кола асоціацій зі світом померлих: «Щоб, поглянувши сам на творіння своє, / Він побожжно сказав: «Відкіля нам сіє?!» [9, с. 40]. Посиленню цього враження сприяє підвищення експресивності: історію-притчу передано рівним оповідним тоном, проте у ході її розкодування настає момент емоційного підйому, починаючи з рядків «І на злість ворогам засіяла вона, / Як алмаз дорогий, як та зоря ясна» [9, с. 40] і завершуючи риторичним запитанням, яке автор вкладає в уста Т. Шевченка.

Ідея духовного безсмертя народного поета стає основою твору «На роковини смерті Шевчен-

ка» (1888). Осмислюючи величину втрати такої особистості, В. Самійленко звертається до традиційного трактування образу Т. Шевченка як духовного батька. Н. Гаврилюк слушно відзначає: «Постать Тараса Шевченка у сприйнятті найближчих сучасників пов'язувалася не лише з постаттю пророка (алюзія на Святе Письмо засадничо несе елемент сакралізації), а й з архетипом "батька", наслідування якого закономірне з погляду дітей» [3]. Таку інтерпретацію спостерігаємо вже у поезії О. Навроцького «На смерть Шевченка», створеній у рік смерті Кобзаря та написаній за версифікаційною організацією Шевченкового послання «До Основ'яненка»: «*Наш Кобзар, наш батько щирий, / Тарас нас покинув!*» [6, с. 78]; до неї ж вдаються сучасники В. Самійленка – І. Франко у поезії «В двадцять п'яти роковини смерті Тараса Гр[игоровича] Шевченка» («*Слабі ми, батьку! По Кавказ від Сяну / Слабі, розбиті на атомів дріб!*» [14, с. 400]), Леся Українка у творі «Жалібний марш» («*Та порадь же ти, батьку, нас, / Як без тебе в світі жити Україні / При лихій годині?*» [12, с. 221]). Проте слід зауважити, що В. Самійленко у своєму зверненні до Кобзаря уникає традиційного формулювання: «*Ми стали сиротами, і, сумні, / Ми понесли у серці жаль великий*» [9, с. 48]; (підкреслення наше – О. С.).

Автор розкриває призначення свого твору: «*...І от тепер / Щороку згадуєм сумну пригоду*» [9, с. 48]. Проте вже в наступних рядках поет порушує мінорний тон вступної частини вірша тезою, що, посилена прийомом рефрену, відбиває авторську концепцію: «*Але чи справді вмер він? Ні, не вмер! / Поет живе в серцях свого народу!*» (підкреслення наше – О. С.) [9, с. 48]. Порівняно з поезією «Українська мова» ідея безсмертя Т. Шевченка у цьому творі набуває більшої виразності, втілюючись в образі невмирущої душі поета, що живе «в святих його словах», «в тих благих сльозах, / Що над його піснями пролили ми» [9, с. 49].

Час написання поезії припав на період активної культурно-просвітницької діяльності В. Самійленка у київському «Хрестоматійному товаристві» («Хрестоматії»), що, як зазначив письменник у пізніших спогадах, дозволило «серйозніш дивитися на національні прикмети нашого народу, більше свідомо їх любити» [8, с. 518]. Така діяльність, позначена впливом київської «Старої громади», безумовно, мала вплив на світогляд молодого поета. Відповідно, образ душі Т. Шевченка має виразний народницький акцент, адже вона «любить народ навчає кожен час» [9, с. 49], а Шевченків «заповіт священний» в авторській інтерпретації звучить з апеляцією не до відомої поетичної духівниці Кобзаря, а до поезії-послання «І мертвим, і живим, і ненародженим...»: «*Уччитися кохати край стражденний, / І не цуратись рідного, свого*» [9, с. 49]. Поезію, сповнену життєствердного пафосу, завершують оптимістичні рядки,

наповнені вірою в те, що *«справдімо ми заповіт святий»*[9, с. 49].

Більш чіткий малюнок образу Т. Шевченка репрезентує написаний двома роками пізніше вірш «26 лютого» (1890). Подібно до попереднього твору, В. Самійленко розпочинає з приводу для написання вірша, говорить про важливість відзначення Шевченкових роковин: *«Щоб промінь ще доддає у лютий час нітьми / Поетові до ореола»*[9, с. 68]. Описуючи традиційні події, якими супроводжуються святкування – молитви, пісні, промови, – поет з аллюзією на відомий твір Т. Шевченка «Мені однаково...» моделює умовне звернення Кобзаря до наступних поколінь: *«Мені однаково, що бучно так мені / Ви спомин правите щороку»* [9, с. 68]. Осмислюючи ціннісні орієнтири самого Т. Шевченка, В. Самійленко прагне крізь призму його поглядів визначити найбільш істотне, що можуть зробити його сучасники для гідного вшанування народного поета:

*Однаковісінько було б мені й тоді,  
Якби були мене й забули, –  
Але я радий тим, що у такій біді  
Ви ще душею не послули*[9, с. 68].

Автор знову утверджує власну думку про найважливіший заповіт Т. Шевченка: *«О, бережіть її, ту чисту любов / До бездоленого люду!»*[9, с. 69]. Таке його прочитання В. Самійленкові підказала життєва доля Кобзаря, що впливає з наступних рядків поезії: *«Я задля його жив і кайдани знайшов, / Його й на небі не забуду»*[9, с. 69]. Розповівши у двох рядках про мученицьку долю Т. Шевченка, автор наближається у трактуванні його образу до месіанських мотивів, що остаточно проглядається в заключних словах уявної промови Кобзаря:

*Любіть же ви його, працюйте, бороніть  
Від темряви, що душу в'яже.  
Довічна любов – то мій вам заповіт,  
А та любов вам шлях покаже*[9, с. 69].

У такий спосіб Самійленкова інтерпретація Шевченкового заповіту нащадкам розширюється від народницьких, національних, до загальнолюдських орієнтирів. Ця тенденція знаходить продовження в циклі «Вінок Тарасові Шевченку в день 26 лютого» (1906). «Вінок» складено з 5 «квітів»-віршів, які значною мірою перегукуються з попередніми творами В. Самійленка, присвяченими пам'яті Кобзаря. Традиційно розпочинаючи із «ювілейного» прологу, автор прославляє Т. Шевченка як духовного світоча свого народу (*«Твій дух світив йому промінням сонця»* [9, с. 89]), як мученика, що своїми вилитими у віршах стражданнями зумів відкрити народові очі на власну сутність:

*І в час, як ним, мов крамом, торгували,  
Ти показав його високу душу.  
Ти в серці ніс тягар його великий,  
Святий тягар народної скорботи* [9, с. 89].

Звертаючись до Т. Шевченка як до духовно-батька наступних поколінь митців,

В. Самійленко осмислює поетичний геній Кобзаря як невичерпне джерело натхнення (*Гучніше інших голосів / Твій голос незабутній*[9, с. 90]) та як про ідеал, якого ніколи й ніким вже не буде досягнуто:

*Багато ми складаєм слів,  
Чимало в їх і змісту,  
Та тільки в нас, твоїх синів,  
Твого немає хисту* [9, с. 90].

Так само, як і в поезії «На роковини смерті Шевченка», В. Самійленко говорить про готовність наступників народного поета сповнити його заповіді. Проте з часу написання вищезгаданого твору минуло майже два десятиліття, сповнених важкої праці на культурній та громадській нивах, відбулася революція 1905 року, що подарувала надії на здобуття Україною політичної свободи та подальше гірке розчарування. Тож не дивно, що цього разу у рядках В. Самійленка цілком відсутній колишній піднесення та оптимізм (*«І справдімо ми заповіт святий!»* [9, с. 48]) поступаються місцем утомі й зневірі: *«Немає в серці сили, / Бо ми з душі скарби свої / Потроху роззубили»*[9, с. 90].

Саме в образі Т. Шевченка поет бачить той взірець, на який варто орієнтуватись його сучасникам у непрості часи:

*Твоє життя, коли його згадати,  
Наводить сум,  
Та не могло від тебе одібрати  
Високих дум* [9, с. 91].

Я. Потапенко слушно наголошує, що «важливе символічне значення постаті Т. Шевченка – високий гуманізм, позначений виразними прометеївськими рисами» [7, с. 32]. Така тенденція простежувалась у попередніх розглянутих творах В. Самійленка, а найбільш виразного звучання вона набуває в останній поезії циклу «Вінок Тарасові Шевченку...»: *«Гарячим серцем ти кохав / Усіх, забувши власні рани»*[9, с. 91]. Подібному трактуванню творчості Т. Шевченка могли б суперечити гнівні виступи Кобзаря проти людської несправедливості, що подекуди набували загрозливого тону («Заповіт», «Я не нездужаю нівроку...» та ін.). Проте В. Самійленко відстоює думку, що в якості засобу боротьби за права знедолених треба розглядати саму творчість Т. Шевченка, не сприймаючи її як заклик до насильницької боротьби, оскільки великий Кобзар *«в слові тільки тих карав, / Хто на людей кує кайдани»*[9, с. 91].

Таке тлумачення діяльності Т. Шевченка має суб'єктивне забарвлення, адже автор циклу у своїх творах відстоював ідею просвітницької боротьби, що мала призвести до революційних перетворень в першу чергу у свідомості українців: (*«...не будемо вживать / Ми зброї іншої, крім слова (цикл «Ямби»)»* [9, с. 64]).

Цикл «Вінок Тарасові Шевченку...» завершується філософським узагальненням роздумів автора про долю народного поета, який, відійшовши у вічність, став невмирущим символом для

наступних поколінь: «Але над нами тут горить / Твій дух зорею провідною»[9, с. 91].

Аналізуючи жанрову природу творів «На роковини смерті Шевченка», «26 лютого», «Вінок Тарасові Шевченку в день 26 лютого», О. Ткаченко ідентифікує їх як елегії на смерть [11, с. 163–166]. Проте, на наш погляд, через наявні у них емоційний перепад (перехід від елегійного, сумного настрою до піднесено-натхненного, життєствердного у поезії «На роковини смерті Шевченка»), розвиток незалежних (в першу чергу просвітницьких та патріотичних) мотивів і, відповідно, відсутність сконцентрованості авторської думки на мотивах суму, оплакування померлого, ці твори доцільно віднести до жанру, який М. Бондар позначає терміном «вірш-присвята» [1, с. 138]. Такий підхід дозволяє В. Самійленку більш глибоко осмислити особистість Т. Шевченка, її значення для пошевченківської епохи, розробити самотвірний художній образ Кобзаря, позначений авторською інтенцією.

Постать Т. Шевченка становила фундаментальне значення в оцінці В. Самійленком долі українського народу та кола його інтелектуальної еліти, до якого належав сам письменник. Т. Шевченко у його сприйнятті постає певним орієнтиром, що постійно має бути у полі зору

провідних українських діячів, і саме до цього апелює В. Самійленко як у своєму ліричному доробку («Українська мова (Пам'яті Т. Шевченка)», «На роковини смерті Шевченка». «26 лютого», «Вінок Тарасові Шевченку в день 26 лютого»), так і в сатиричних випадках в адресу сучасників, що відступились від служіння народним інтересам («Якби тепер устав Тарас...», «По Шевченку»).

Художня інтерпретація образу Кобзаря у громадянській та філософській ліриці В. Самійленка дає змогу говорити про розширення його сприйняття від «батька» Тараса, співця поневоленого люду, до проповідника найвищих загальнолюдських цінностей, гуманності та духовної чистоти. Саме таке осмислення, на наш погляд, є кінцевою точкою мистецьких пошуків В. Самійленка у розробці образу Т. Шевченка, оскільки саме в ньому найповніше відображено ті світоглядні концепти антропокозмизму (цикли «Елегії», «Весна», вірш «Дві планети», диптих «Думи буття»), високого гуманізму («Найдорожча перлина», «Людськість») та послідовного пацифізму (цикл «Ямби», вірші «Поет, Греція і Держави», «Як ми ждали її, віковічні раби...»), що становили філософське підґрунтя творчості письменника.

### Література

1. Бондар М. Поезія пошевченківської епохи. Система жанрів / М. Бондар. – К. : Наукова думка, 1986. – 327 с.
2. Бондар М. Творчість Володимира Самійленка / М. Бондар // Самійленко В. Твори / Упоряд., авт. передм. і приміт. М. Бондар / В. Самійленко. – К. : Дніпро, 1989. – С. 5-46.
3. Гаврилюк Н. Тарас Шевченко крізь призму поетичної інтерпретації [Електронний ресурс] / Н. Гаврилюк // Шевченкознавчі студії. – 2008. – Вип. 11. – С. 122-128. – Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Shs\\_2008\\_11\\_23](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Shs_2008_11_23).
4. Гнатюк М. Поетична шевченкіана Володимира Самійленка [Електронний ресурс] / М. Гнатюк // Шевченкознавчі студії. – 2014. – Вип. 17. – С. 178-188. – Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Shs\\_2014\\_17\\_25.pdf](http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Shs_2014_17_25.pdf).
5. Історія української літератури XIX ст. (70-90-ті роки): У 2 кн.: Підручник / За ред. М. Г. Жулинського. – К. : Либідь, 2006. – Кн. 2. – 712 с.
6. Поети пошевченківської доби: Збірник / Упорядкування, вступна стаття та коментарі А. І. Костенка. – К. : Радянський письменник, 1961.-479 с.
7. Потапенко Я. Тарас Шевченко як символ українського соціокультурного простору [Електронний ресурс] / Я. Потапенко // Шевченкознавчі студії. – 2012. – Вип. 15. – С. 29-37. – Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Shs\\_2012\\_15\\_7](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Shs_2012_15_7).
8. Самійленко В. З українського життя в Києві в 80-х роках XIX ст. // Поетичні твори. Прозові твори. Драматичні твори. Переспіви та переклади. Статті та спогади / Вступ. ст., упоряд. і приміт. М. Г. Чернопиского / Ред. тому П. І. Орлик / В. Самійленко. – К. : Наукова думка, 1990. – С. 516-531.
9. Самійленко В. Поетичні твори. Прозові твори. Драматичні твори. Переспіви та переклади. Статті та спогади / Вступ. ст., упоряд. і приміт. М. Г. Чернопиского / Ред. тому П. І. Орлик / В. Самійленко. – К. : Наукова думка, 1990. – 608 с.
10. Самійленко В. Notice // Поетичні твори. Прозові твори. Драматичні твори. Переспіви та переклади. Статті та спогади / Вступ. ст., упоряд. і приміт. М. Г. Чернопиского / Ред. тому П. І. Орлик / В. Самійленко. – К. : Наукова думка, 1990. – С. 515-516.
11. Ткаченко О. Українська класична елегія: Монографія / Олена Ткаченко. – Суми : Видавництво СумДУ, 2004. – 256 с.
12. Українка Леся Зібрання творів: У 12 т. / Леся Українка. – К. : Наукова думка, 1975. – Т. 1. – 447 с.



13. Франко І. Володимир Самійленко. Проба характеристики // Зібрання творів: У 50 т. / І. Я. Франко. – К. : Наукова думка, 1982. – Т.37. – С. 193-204.
14. Франко І. Зібрання творів: У 50 т. / І. Франко. – К. : Наукова думка, 1982. – Т.2. – 543 с.

*Александр Староста*

**ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ОБРАЗА Т. ШЕВЧЕНКО В ЛИРИКЕ В. САМИЙЛЕНКО**

**Аннотация.** В статье анализируются особенности интерпретации образа Т. Шевченко в лирике В. Самийленко, прослеживается влияние авторских мировоззренческих, философских, эстетических поисков на его формирование. Обращается внимание на новаторские средства создания образа Кобзаря, которые выделяются сквозь призму взглядов В. Самийленко на задания национальной элиты. Собственный взгляд на жанровую природу произведений В. Самийленко, посвященных Т. Шевченко, на функции жанра в разработке художественного образа подается с учетом достижений современного литературоведения. Также делается акцент на эволюционном характере создания образа Т. Шевченко в лирике писателя, определяется его вклад в развитие поэтической шевченкианы на фоне художественных достижений других украинских мастеров конца XIX – начала XX века.

**Ключевые слова:** интерпретация, художественный образ, поэтическая шевченкиана, стих-посвящение.

*Oleksandr Starosta*

**INTERPRETATION OF T. SHEVCHENKO'S IMAGE IN THE POETRY OF V. SAMIILENKO**

**Summary.** The article is focused on special aspects of T. Shevchenko's image in the poetry of V. Samiilenko and the influence of author's worldview, philosophical and aesthetic seeking on its formation is traced. Special attention is payed to innovative ways of creating Kobzar's image which are determined by the artist's view on tasks of national elite.

The peculiarities of genre and its functions in the development of artistic image in Samiilenko's poems dedicated to T. Shevchenko is elucidated with respect to achievements of modern literary studies. The article also emphasizes the evolutionary nature of Shevchenko's image in Samiilenko's poetic heritage, writer's contribution to development of poetic Shevchenkiana, taking into consideration other artistic achievements of Ukrainian artists in the late XIX – early XX century is defined.

**Key words:** interpretation, image, poetic Shevchenkiana, dedication poem.

*Стаття надійшла до редакції 25.10.2016 р.*

© *Староста Александр Иванович* – магістрант 2 року навчання філологічного факультету ДВНЗ «Ужгородський національний університет».

Оксана ТИХОВСЬКА

## ПСИХОЛОГІЧНЕ ПІДГРУНТЯ ОБРАЗУ ДВОДУШНИКА В УКРАЇНСЬКІЙ МІФОЛОГІЇ

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.

Випуск 2 (36) 2016

УДК 398.3 (477.87) Потушняк

Тиховська О. Психологічне підгрунття образу дводушника в українській міфології; 18 стор.; бібліографічних джерел – 7, мова – українська.

**Анотація:** У статті розглянуто уявлення українців Закарпаття про дводушників на основі праці Ф. Потушняка «Душа в народному віруванні с. Осій»; обґрунтовано психологічні передумови появи таких демонічних образів як наслідок сублімації страхів та неприйнятних для суспільства бажань та потягів, що населяють несвідоме людини/людства. Акцентовано на специфіці образів босоркани (відьми), босоркуна, лісового та водяного упира, вовкуна, вітряника, шаркани, «того, що зміям наказує», в яких персоніфікуються зло, темне alter-ego (Тінь), яке існує в середині людини та лякає можливістю свого неконтрольованого прояву.

**Ключові слова:** фольклор, психоаналіз, вірування, легенда, дводушник, душа, босорканя, босоркун, страх, упир.

Українська демонологія метафорично відображає різноманітні страхи та фобії людства, надаючи їм зримої, часто антропологічної форми. Страх перед невідомістю, смертю, темрявою, самотністю і под. став передумовою появи образів демонологічних істот у різноманітних легендах, бувальщинах, повір'ях. На думку К.-Г. Юнга та його послідовників, джерелом дивовижних образів і сюжетів у міфології, є кошмарні сновидіння та породжені несвідомим страхи та фобії, котрі згодом переказувалися, вражаючи уяву чергового реципієнта, і в такий спосіб, зазнавши певного шліфування, міцно укоренилися в народній свідомості.

Відтак персоніфіковане в міфології народів світу зло є об'єктивациєю архетипу Тіні, але не просто Тіні, а колективної Тіні людства – це такі собі узагальнені образи страхів, фобій, неврозів, які потенційно присутні у психіці всіх людей Землі. Як слушно відзначила М.-Л. Фон Франц, «Тінь – це просто «міфологічна» назва для всього, що існує всередині нас і не доступне нашому прямому усвідомленню» [5, с. 9]. А, як відомо з праці К.-Г. Юнга, Тінь – це друге «Я» людини, її alter-ego, котре може бути проявом її світлої або темної сутності (позитивна і негативна Тінь) [7].

Дієвим способом перебороти страх є визнання людиною його існування й персоніфікація того, що лякає. Неусвідомлений страх позбавляється рис абстрактного жахиття, коли постає в зримій оболонці. Адже найбільше людей лякає невідоме, те, що не може бути описане, відтворене, побачене, через що йому приписуються надзвичайні властивості. Таким чином, поява демонологічних образів – це така собі сублімації страхів та неприйнятних для суспільства бажань та потягів, що населяють несвідоме людини/людства.

Цікавими з точки зору психоаналізу є образи дводушників, вже сама назва натякає на існування певного дуалізму, поєднання двох душ,

двох начал: людського й демонічного, доброго й злого. У слов'янській міфології чітко простежується сприйняття людини як духовної та матеріальної субстанції водночас. Однак, якщо тілесність усвідомлюється однаковою для всіх людей, то уявлення про душу є ширшим – у народних віруваннях побутує думка про можливість співіснування двох (або більше) душ в одному тілі. В образах більшості дводушників (за винятком чорнокнижника) персоніфікується темний негативний, аспект архетипу Тіні.

Народні оповіді про дводушників були записані на Закарпатті Ф. Потушняком, який зауважив: «Крім тієї душі, яка відлучається від тіла тільки через смерть, є ще душі, котрі перебувають у тілі, але можуть відділитися від нього і в якийсь час вільно перебувати окремо. Таке під силу лише деяким індивідуумам, т. зв. «дводушникам». Дводушники це ті люди, що мають ще одну або й дві душі, крім нормальної. Є їх кілька видів. Кожен виконує якусь особливу функцію» [2, с.37]. Такі уявлення нагадують випадки психічних захворювань (наприклад, шизофренію), пов'язаних з роздвоєнням особистості, коли в одній людині співіснують дві автономні персони, котрі не знають одна про одну.

Найвідомішою з «дводушників», за спостереженням Ф.Потушняка, є відьма («босорканя») – абстрактний образ жінки, нібито наділеної магічними здібностями, котрі об'єктивують темний аспект фемінності (демонічну сутність жінки), а тому лякають людей з християнським світоглядом. М.-Л. Фон Франц пропонує цікаву версію появи уявлень про відьом: «у відьомстві звинувачували головним чином жінок, котрі відрізнялися індивідуальними рисами. Деякі з цих нещасних були просто божевільними. Наприклад, останні відьми в Швейцарії були однозначно хворі на шизофренію – смішні старі жінки, котрі щось бурмотіли на своїй мові і різко виділялися своєю ексцентричністю серед інших жінок, а то-

му стали мішенню для проекцій образу відьми.» [4, с. 70]. Отже, божевілля та шизофренія сприймалися як одержимість злим духом, котрий нібито повністю підпорядковував собі волю й особистість жінки, в тіло якої вселявся. Відповідно, така жінка викликала страх, і їй приписувалися різноманітні демонічні здібності.

У Карпатах старожили кажуть, що відьма «має два духи. Коли засне, то «нечистий» дух може відлучитися від тіла і йти своєю дорогою. При цьому тіло глибоко спить і його не можна розбудити. Тіло залишиться, наприклад, в ліжку, а блукає тільки той нечистий дух. Звичайно, не бере на себе чужої подоби, але коли їй заманеться, то може перетворитися, у що захоче. Найчастіше перетворюється в демонічних звірят, таких як: кішка, собака, змія, миша, і в такі предмети, як: колесо, кочерга, пральник і т. Д.» [2, с.37]. Цікавим є вірування, що кішка, котра згорнулася в клубок, наділена дев'ятьма життями, тобто вона, як відьма, має змогу апробувати декілька сценаріїв поведінки, кожного разу її душа отримує новий вияв. «У негативному значенні згорнута в клубок кішка вважалася «гріховним колом» [4, с. 65]. О.Афанасьєв згадує про вірування російських селян у те, що відуди та відьми здатні перетворюватися у «клубок пряжі і в такому вигляді з дивовижною швидкістю котитися по подвір'ях та дорогах» [1, с. 221]. Такий клубок несподівано з'являється і таксамо несподівано зникає. Він має форму кулі, а, як відомо з історичних джерел, «куля є символом душі, починаючи з атомістичної моделі Демокріта, котрий припустив, що душа складається з круглих вогняних кульок – атомів. Оскільки ці вогняні кульки душі дуже маленькі й гладкі, то вони можуть котитися в різні боки. Саме так, згідно з Демокрітом, душа поширюється по тілу, адже вона складається з таких кульок» [3, с.46]. Тому перетворення відьми чи іншого демонічного персонажа в клубок пряжі зримо відображає уявлення людей про існування у дворушника другої, злої, душі, котра не піддається раціональному сприйняттю. Образ невольної кулі асоціюється з непізнаною вибуховою енергією людини, внутрішнім прихованим потенціалом, котрий властивий не всім і тому лякає інших індивідів.

Такі уявлення про здатність відьом до різних метаморфоз відомі в міфології багатьох європейських народів. Згідно з давніми віруваннями, «тіло є одягом, котрим обволікається безсмертний дух у певний час; це – та життєва сорочка, виготовлена дівами долі, в котрій з'являється на світ новонароджене дитя. Звідси виникло повір'я, що душа може змінювати своє тілесне вбрання, втілюватися то в одну, то в іншу форму» [1, с.327]. Відтак, саме уявлення про дводушників умотивоване вірою в можливість відлучення від тіла демонічної сутності й тимчасове втілення її в певні предмети чи тварин. Знову ж таки маємо

справу з психічним «розщепленням» особистості, тільки злий дух у таких переказах відокремлюється від тіла людини і набуває зримого, але не антропоморфного вияву. Людина (добра душа) спить і не здатна до активних дій, а її одержимість злом та інстинктами проектується на інші предмети чи істот і так реалізує свій демонічний потенціал.

Часто в європейській міфології відьма асоціюється з кішкою. «Кішка – це одне з найулюбленіших втілень відьми, однаково відоме у слов'ян і німців; у Німеччині відьом називають *wetterkatze*, *donnerkatze*, і там існують повір'я, що кішка, котра прожила двадцять років, стає відьмою [...] Чехи переконані, що чорна кішка через сім років стає відьмою, а чорний кіт – чортом...» [1, с.309]. В епоху Середньовіччя вважалося, що відьма може набувати вигляду чорної кішки. А, на думку М.-Л. Фон Франц, виникнення таких асоціацій було зумовлене відкиданням офіційним католицизмом сексуальних інстинктів, одного з важливих аспектів фемінності. І саме це справило значний вплив на розвиток образу кішки як символу згубної, інстинктивної фемінності. «Насправді, чорну кішку можна вважати тінню стороною Діви Марії, спроектовану несвідомим бажанням помститися католицькій церкві» [4, с. 64]. Згідно з християнським вченням, втіленням ідеальної жінки є Діва Марія, саме на неї проектується образ позитивної Аніми, вона залишається недосяжною й прекрасною. Згодом в Середньовічній Європі заради неї, а не задля дами серця, лицарі здійснюють свої подвиги. Відповідно колишня пристрасна любов до реальної жінки набуває відтінку гріховності, табу, а колишній об'єкт куртуазної любові – жінка, наділена вродою та яскравою індивідуальністю, – оголошується відьмою, оскільки може відволікати чоловіків від платонічної любові до божества. З історії відомо про переслідування жінок, котрі привертати увагу людей своєю красою та харизмою. «Жінки, котрі мали яскраву індивідуальність і хоч трохи відрізнялися від «звичайної» жінки, як правило, перетворювалися в мішень для проекції відьми» [4, с. 70].

Перевтілення жінки в кішку метафорично означало здатність цієї жінки прислухатися до своєї внутрішньої природи, своїх інстинктів, її вміння втілювати в життя власне бачення індивідуального розвитку, тобто бути «цілісною особистістю» [4, с. 72]. У світлі психоаналізу, образ відьми-кішки «тісно пов'язаний з несвідомим і зі всіма творчими процесами» [4, с. 64]. Творчість, вихід за межі буденності та усталених уявлень сприймалися у середні віки в Європі як прояв демонічного духа, що опанував людиною. «З появою християнства всі диявольські риси кішки і її подібність з відьмою вийшли на перший план. Це було пов'язано з патріархальним гонінням на тіньову сторону фемінності» [4, с. 67]. Саме тоді,

очевидно, відбувається трансформація уявлень про відьму, тепер вона починає уявлятися вже не як приваблива жінка, а зовсім навпаки – «в неї нема грудей, має порослі ноги і має в собі, взагалі, щось незвичайне, навіть хвіст» [2, с.38]. Крім цього, в закарпатських бувальщинах та легендах вона зображується з трансформованим материнським інстинктом, котрий виявляється зримо ушкодженим, оскільки вона нібито «народжує дітей, які відрізняються від нормальних: завжди плачуть, жовті, горбаті і т. Д. Живуть переважно до 7 років, а потім помирають. Тому босорканя замінює свою дитину на чужу здорову. Такого «обмінника» легко впізнати. Його б'ють мітлюю і кладуть під корито. Це примушує відьму взяти свою дитину і повернути чужу здорову» [2, с.38]. Подібні оповіді поглибили діапазон негативних аспектів тіньової фемінності – образ Аніми, раніше пов'язаний із сексуальністю, загадковістю, непередбачуваністю, змінює свою семантику. Відьма вже не красуня – звабниця чужих чоловіків, а уособлення представника потойбіччя, демона, тварини, живого мерця, які лякають і внутрішньою сутністю, і зовнішнім виявом. Народна уява яскраво моделює сценарії боротьби з нею: коли відьма постає в зооморфному вигляді, її «можна схопити і цвяхом з підкови прибити до стіни й затримати до ранку. Звичайно той, до кого вона прийде, виявляється подряпанним і має на тілі сині плями від зубів. Дуже радо страшить уві сні малих дітей. Для захисту від неї кладуть в колицу ніж, виделку, ложку і мак. Відьма після смерті з'являється в своєму будинку і лякає сім'ю. Щоб її позбутися, їй на стіл ставлять їжу і воду. Коли, однак, це її не заспокоює, тоді кидають за нею гарячу смолу, а двері перев'язують ниткою, спряденою лівою рукою» [2, с.38]

На Закарпатті існують містичні розповіді про появу босоркані у снах: вона «може ввижатися людям як тінь, як мара (мареву), як жінка в білому платті, дуже худа, з тонкими ногами, на вигляд курячими, з довгими тонкими й сухими руками, гарячими злими очима» [2, с.38]. Можливо, саме на основі кошмарних сновидінь виникло уявлень про відьму як блукаючий нечистий дух, котрий здатен проникати в підсвідомість, паралізувати людину й робити її легкою здобиччю нестримного страху. Сценарій зустрічі з відьмою уявлявся таким: спочатку вона «наганяє на людину важкий і глибокий сон, потім душить, кусає і напускає на неї страшні сни. Коли хтось із того сну прокинеться, то бачить її як тінь (мару)» [2, с.38]. У такому контексті відьма уподібнюється до нічника («нучника»), який, згідно з віруваннями закарпатців, теж паралізує страхом сплячу людину.

Водночас Ф. Потушняком зафіксовані повір'я, згідно з якими дух відьми не покидає сонне тіло, а навпаки отримує повну владу над ним. Поки добра (християнська) душа спить, злий дух

підпорядковує собі тіло і здійснює різноманітні магичні ритуали: «Зараз в хаті намаже жиром (звичайним коров'ячим) волосся і розпустить його по плечах. Потім сяде на мітлу і вилетить через димар. Може піднятися на мітлі високо в повітря і летіти зі швидкістю вітру. Зображують її також, як летить на терлиці, на бочці і як іде на возику, котрий тягнуть чорні кішки. Може підняти своїм летом такий вітер, що дерева вирве» [2, с.37]. Демонічна внутрішня сутність відьми, за народними переказами, трансформує її зовнішність – під час одержимості злим духом, «вигляд вона має дуже поганий, хоч вдень може бути й гарною. Зморщене обличчя, червоні страшні очі, викривлені вуста» [2, с.37]. Магічна діяльність відьми тісно пов'язана з водною стихією: вона відбирає в корів молоко, краде дощ – метафорично доїть хмари (небесні корови), також вміє літати й «зурочувати» малих дітей.

Злий дух наділяє відьму (босорканю) великою силою, і вона здатна зробити з людиною, що захоче, «їздити на ній, як на коні» [2, с.37], може замучити до смерті того, хто образив її.

На Закарпатті існує уявлення про відьом, котрі мають потужні сили завдяки поєднанню в їх тілі кількох злих духів, чим їх більше, тим відьма сильніша. Ф.Потушняк виокремив три різновиди босоркань: «1. Одні мають три духи і можуть спричинити людям велику шкоду 2. Деякі мають лише 2 нечисті духи і є менш сильними; вони звичайно діють за межами села 3. Ті, що мають одного духа, зосереджуються в основному в селі та на роздоріжжях і там роблять людям різні збитки» [2, с.38]. Очевидно, такий багатогранний («кількадушний») образ відьми виник внаслідок нашарування вірувань про різних демонічних істот. Таким чином в образі босоркані поєдналися риси чаклунки, перевертня та упири. Подібні вірування не зафіксовані поза межами Закарпаття.

Згідно з народними повір'ями, дводушники в момент вияву їх демонічної сутності концентруються поза зримим для людей світом, в іншій часо-просторовій площині. Так, відьми нібито «збираються часто за межами села, під час нового або спадаючого місяця, а деколи йдуть до покинутих, самотніх будинків і тут влаштовують різні оргії» [2, с.37-38]. У слов'янському фольклорі зустрічаються легенди та бувальщини про зустріч мандрівника з відьмами. «Коли зустрічають подорожнього, то беруть його з собою на пирування, де він бачить різного виду привидів. Але після перших півнів (тоді закінчується час сили духів, який почався в 9 год. вечора) він звичайно бачить, що перебуває десь у недоступнім місці, у терновім куші, а замість склянки має в руці кістки або щось подібне» [2, с.38]. Така пригода набуває ознак галюцинації, марення, людина ніби прокидається зі сну у невідомій місцевості, і те, що було з нею напередодні, видається малоімовірним та бездоказовим.

Ще одним різновидом дводушника є босоркун, котрий «ходить вночі в такій подобі, в якій йому заманеться, і ходить лише його нечистий дух, а не тіло» [2, с.39]. Так само, як відьма, у день він є звичайним чоловіком, не відрізняється від інших. «Працює й живе нормально. Лише вночі нагло засинає глибоким сном, з якого його звичайним способом розбудити не можна. Того вечора іде скоріше спати, бо вже наперед знає, що має виконати свою повинність. Уночі він ходить або у своєму образі, або в образі якогось звіра: собаки, зайця, коня і т. д. Коли його хтось затримає під час цього, то він або замордує, або уб'є вітром, від удару якого не можна врятуватися. Людям може шкодити різними способами. До відьми (босоркани) він ставиться негативно, є дуже злий, жорстокий і владний. Коли його розбудити таким способом, що головою обернути туди, де мають бути ноги, він захворіє і буде хворим близько 2 тижнів, бо товариші його карають за те, що не прийшов на позначене місце» [2, с.39]. Таким чином, в образі босоркуна втілюється уявлення про демонічну маскуліність, про темну сторону душі чоловіка, котра іноді змушує його до девіантної поведінки. Народна уява здійснила умовний поділ душі чоловіка на дві частини, відокремивши від його особистості зло, як уособлення антилюдського, демонічного, і це темне alter-ego постало в образі босоркуна. Поява такого демонічного образу зумовлена, очевидно, прагненням людей перебороти страх перед негативним аспектом архетипу Тіні, яка за певних умов може підпорядковувати собі волю чоловіка й спонукати його до злочинних дій. З одного боку, це – спосіб позбутися одержимості страхом (оскільки усвідомлена, конкретна загроза позбується неусвідомленої демонічності), з іншого, – вмотивування агресії, злочинної поведінки втручанням зовнішньої абстрактної сили, котра діє без відома свідомості чоловіка, а, отже, він не несе відповідальності за здійснені аморальні вчинки.

Згідно з віруваннями українців Закарпаття, босоркуни теж влаштовують зустрічі за межею села, метафорично – за межами реальності та суспільства. «У селі їм не дозволено довго затримуватися, а тільки на межах та потічках. Багато в чому босоркун подібний до відьми. Як вона, так і він, підпорядковуються своїм наставникам, які часто їм наказують зробити те чи інше. Вдень він поводить себе нормально, тільки очі потуплені в землю. Має хвіст. Вдень проводить різні чари: казить і відбирає коровам молоко. Коли сила відьми після смерті незначна, то він, навпаки, набуває великої сили» [2, с.39].

Прикметно, що задля викрадення молока відьми та босоркуни (відуни) перетворювалися в різних тварин: відьма – в кішку, босоркун – в собаку, «оскільки в образах гончих псів уявлялися буйні вихори, а в образах кішок – сяючі блискавками хмари; огортаючись у вбрання із хмар, віду-

ни і відьми приймали на себе тваринні подобі і ставали перевертнями (вовкулаками)» [1, с.248]. В індоєвропейській міфології перевертнями вважалися люди, здатні перетворюватися на вовків. Згідно з записами Ф.Потушняка, перевертень «перевтілюється у вовка і втікає. В іншу тварину не може перевтілитися. Зміниться не добровільно (а коли наставник цього захоче) і то лише у вовка, і то в певний час. Темними ночами біжить селом і виє. Худоба рветься з ланцюгів і ричить. Його виття є страшне і жалібне. На пустирях, в лісах і толоках часто нападає на стадо, яке настрашене тікає. Інколи зустрине людину і почне боротьбу. Сильний чоловік може перемогти або навіть і вбити перевертня, бо він іншої сили крім вовчої не має. Після півночі знову набуває людської подобі, але відчуває втому. Цю прикмету і здатність перетворюватися у вовка має і босоркун, але це щось зовсім інше» [2, с.40]. Варто погодитися з думкою Ф.Потушняка, що причиною виникнення повір'я про вовкуна було спостереження за поведінкою психічно хворої людини, котра ідентифікувала себе з твариною: «хвора особа почуває себе як вовк або інший звір, гавкає і при цьому поводить, як те звіря» [2, с.40].

У міфології знаходимо уявлення про зримий, матеріальний вияв зв'язку між душею й тілом. Так, душа нібито може бути прив'язана до тіла шнурком, ланцюгом або перснем. Згідно з давніми віруваннями, «душа, одягаючись в одяг тілесності, з'єднується з нею таємничим зв'язком; але тільки-но цей зв'язок буде розірвано, душа покидає тіло і залишається на волі до нового втілення у ту чи іншу матеріальну форму. Ось чому будь-яка метаморфоза людини (втілення її душі у тіло звіра або птаха) обумовлюється накладанням чарівної наузи, а відновлення людського образу вимагає її зняття» [1, с.336].

В уявленнях українців Закарпаття смерть дводушника відрізняється від смерті звичайної людини: «Коли помре дводушник, його чиста душа йде «там, де собі заслужить». Душа нечиста стає «упирем». Затримується подекуди в гробі, інколи в різних недоступних місцях, над водами, в хащах, пустинях і т. д. Є дуже злим. Кого зловить – виссе кров, уб'є, втопить. Має велику силу робити людям шкоду, в основному під час слабкого і нового місяця, від 9 години до першого співу півнів. Інколи нападає зараз після смерті на людину і худобу, а передовсім на малих дітей. Тоді починається сильне вимирання людей і худоби. Робить це тоді, коли йому після смерті не «баяли». Вривається до будинків і поволі висмоктує кров з людини, яка внаслідок цього помирає» [2, с.40]. Отже, упир уявляється на Закарпатті як блукаюча демонічна душа дводушника, котра не може подолати межі між світом живих і мертвих. Як давнє язичницьке божество, упир вимагає шанування з боку людей (щоб йому «баяли»), не отримує бажаного і жорстоко мстить. Відтак, ви-

никає повір'я, що, втративши зв'язок з «чистою» душею, демонічні сили дводушника зростають, він стає уособленням персоніфікованої смерті.

Народна уява малює широкий діапазон злодіянь упиря – він прагне позбавити життя не тільки людей, але й тварин. Кров є ознакою життя, а оскільки дводушник, втративши чисту душу, позбувся життя, він прагне своєрідної «компенсації», прилучення до життя через висмоктування крові з живих організмів. Згідно з записами Ф.Потушняка, «деякі «упирі» вибирають собі для поживи певних звірят, напр. Рогату худобу, свиней і т. д., які внаслідок цього вмирають в цілому селі» [2, с.40]. Прагнення упиря прилучитися до життя проявляється не тільки через висмоктування крові з людей і тварин, але й через періодичні зустрічі зі своєю колишньою жінкою: «він часто приходив і до своєї живої жінки, говорить з нею, вона вважається у нас відьмою» [2, с.40].

На Закарпатті існують уявлення про декілька різновидів упирів, залежно від того, де який з них перебуває. Наприклад, лісовий упир «живе в лісі й тут нападає на людей вночі і в полудень. Уявляють його, як високого, сухого чоловіка, з червоними злими очима. У руках має кістку з людського стегна, яку гризе, аж лісом йде гомін. Вночі приходив до людських будинків і ту кістку кидає у вогонь, який розлітається на всі боки. Курить люльку, в якій світиться велика розжарена вуглина. Завдяки цьому вночі його можуть помітити мандрівники далеко в лісі. Хто його побачить, звичайно німіє» [2, с.41]. Лісовий упир асоціюється з вогнем (оскільки кидає кістки жертв у полум'я, курить люльку з великою вуглиною...). А одним із символічних значень вогню в міфологіїє трансформація, переродження, тому кістку, кинуту упирем в полум'я, можна інтерпретувати як метафоричне прагнення подолати межу життя і смерті, як персоніфіковану мрію потрапити в потойбіччя. Відтак, кістка, кинута у вогонь, є проекцією самого упиря, символізує його бажання покинути світ людей – бути спаленим (адже в перекладі з індоєвропейської мови упир означає «неспалений»). Однак можливою є й інша інтерпретація. За спостереженням К.-П. Естес, кістки в «міфах та казках символізують незнищенну душу-дух» [6, с.44]. У такому контексті кістка, кинута упирем у вогнище, може асоціюватися з прагненням демонічної сутності в людині (негативної Тіні) зруйнувати душу, яка вже не пов'язана з нею після фізичної смерті людського тіла.

Ф. Потушняк окреслює ще декілька рис, притаманних образу лісового упиря: парування з босорканями, прагнення налякати людей своїми діями: вони «виють, кидають кістками, або несуть разом із відьмами над будинком колоди і погрожують кинути їх в долину» [2, с.41].

Згідно з народними віруваннями, якщо тіло упиря «в гробі розрубати, воно буде свіже і з нього бризне кров. Та нечиста душа за допомогою випитої крові, немовби зматеріалізувалася» [2,

с.41]. Тому способом боротьби з цим демоном вважався не тільки осиковий кілок, забитий у серце, чи срібна куля, але й випускання крові. Втративши кров своїх жертв, упир нібито позбувається своєї надприродної сили, і його можна «перемогти в боротьбі, якщо хоч трішечки випустити з нього крові» [2, с.41].

На Закарпатті існують перекази про водяних упирів, котрі вважаються найстрашнішими. Ними стають ті «дводушники, що утопилися» [2, с.41]. Водяний упир подібний своєю семантикою до русалок: «Він тільки і чекає на людей, щоби їх схопити і зтягнути до води. Навіть в самий полудень інколи пливе як труп вниз по воді. У темні ночі сидить над берегом річки або бігає берегом і вистрашним голосом. Його найбільше бояться, бо його сила незвичайна і проти нього нема, звичайно, допомоги, коли він хоче когось згубити. Потім, протягом кількох днів жертву з'їдає» [2, с.41]. Але якщо русалками стають звичайні утоплені дівчата, то водяними упирями – чоловіки-дводушники. На відміну від упиря лісового, водяний з'їдає труп людини, а не її кров. Метафорично – він не прагне увібрати у себе чуже життя через випиту кров, а навпаки – через поїдання мертвого тіла умовно прилучається до потойбіччя.

Отже, образ упиря асоціюється зі смертю та диференціацією змісту несвідомого – відокремлення добра та зла, праведної та демонічної душі. У такий спосіб метафорично утверджується ідея спасіння навіть великого злочинця, оскільки за заподіяне ним зло відповідатиме його темне ество – Тінь (демонічна душа дводушника), залишившись на межі світів або ж потрапивши у світ грішників, тоді як інша (власне людська) душа має шанс опинитися після смерті тіла туди, «де собі заслужила». З іншого боку, уявлення про упиря могло виникнути внаслідок страху перед можливою безконечністю зла, котре нібито не зникало навіть після смерті дводушника і продовжувало втручатися в життя людей. Щоб асимілювати такий страх, народна уява створила антропоморфний образ упиря, а тоді окреслила способи його знищення. Бо, на відміну від абстрактного ворога, жахіття, видиме, персоніфіковане зло можна перемогти.

Поширеним на Закарпатті є також уявлення про дводушників, в яких поостійно співіснують добра та зла душа: «друга нечиста душа не покидає тіла, але з її допомогою він може виконувати різні дивні речі – нагнати бурю, керувати звірятами, робити різні чари і т. д. І до того ж він робить це у своєму тілі, яке може стати невидимим, але другий дух при цьому не відпускає його. Він також може шкодити людям, але вже не прямо» [2, с.41].

Ф. Потушняк до таких дводушників відносить вітряника, шарканя, «того, що зміям наказує». Кожен з них наділений народною уявою певними специфічними ознаками. Напри-

клад, «вітряник» живе як звичайний чоловік. Може мати і якісь тілесні прикмети, які роблять його в дечому відмінним. Свої функції виконує як вдень, так і вночі. Захоче підняти вітер, то підійме вітер. Тоді він летить у вітрі або з повітрулями і є невидимим. Робить це тоді, коли отримає наказ від «старшого», але може зробити це і з власної ініціативи. Їх є 12. Раз в місяць йдуть радитися за межі села» [2, с.41].

Але сильнішим за нього уявляється селянам зооморфний дводушник жіночого роду – шаркань, яка здатна створювати великі бурі з градом. «Шаркань – це велика змія з 12 головами, з вуст яких іде полум'я. Вона виростає зі змії, яка живе десь у великій пустелі, де її ніщо «зустріти» не може. Протягом семи років в неї виростає 12 голів» [2, с.41]. Шаркань має дві тваринні іпостасі: одну – звичайну, іншу – демонічну, людська свідомість не притаманна їй. Цей дводушник є персоніфікацією негативної Тіні, її страшний зооморфний дванадцятиголовий образ метафорично відображає загрозливу сутність тваринних інстинктів, які за певних психологічних станів лякають людину можливістю їх неконтрольованого прояву.

Водночас шаркань не здатна діяти самостійно, їй допомагає вітряник, скеровуючи її силу в потрібному напрямку. «Шаркань – сліпа і через те не знає, куди вести бурю і град. Її веде вітряник. Він веде її, а вона пускає бурю з градом на землю, летючи високо у хмарах. Коли летять над пустелею, то він їй каже, що там село ображається і порадило його знищити» [2, с.42]. Така ознака, як сліпота, увиразнює доцільність інтерпретації шаркані як уособлення руйнівної сили інстинктів, котрі, як правило, «сліпо», хаотично, несподівано руйнують звичний для свідомості сценарій життя. Вітряник стосовно шаркані виконує стримуючу, контролюючу функцію свідомості, обмежуючи масштаби можливого зла (град падає на пустелю, а не на будинки людей).

Вітряник, як і вище згадані дводушники, згідно з народними уявленнями, стає сильнішим після смерті. Тому на Закарпатті ще в 20 столітті уважно приглядалися до незвичайних односельчан, прагнучи розпізнати дводушника. Хоча вітряник перед смертю нібито сам викриває таємницю свого життя, прагнучи належного поховального обряду: «коли помирає, розповідає часто все про себе. Відбуваються різні таємні обряди, щоби знищити його силу, бо після смерті він може спричинити неприємності. Тоді він стає звичайно сильнішим та більш злим. Може нагнати на 7 кордонах села дощ і цим спричинити страшну посуху, а звідти і неврожай, або прикликати безпервну бурі та дощі» [2, с.42].

Ф. Потушняк наводить цікавий випадок, який стався в с. Осій в 40-х роках 20 ст.: «На початку літа помер один дід, який був старий, мав 108 років. Після його смерті настала страшна посуха. І ціле село вирішило, що він був вітряник.

Були різні таємні наради старших людей біля церкви стосовно того, як цьому зарадити. Деякі казали, що слід носити воду на його гріб і «баяти». Коли священникна це не погодився, пішла депутація навіть на дільничний уряд. Їхня віра була така глибока, що ніяк не вдалося їх переконати, що це неправда. У сусідніх селах почали також шукати подібні причини таких випадків» [2, с.42].

Ще один дводушник – «Той, що зміям наказує» – нібито має другу душу, котра дає йому можливість керувати зміями. Щоб оволодіти такою магичною майстерністю досконало, він повинен вчитися, проводити певні ритуали. Коли отримає потрібну науку від свого попередника, «тоді мають через його оголене тіло переповзти всі змії, яких він буде мати під своєю рукою. Вже потім вони всі відкликаються на його свист і опиняються поруч з ним. Він все добре знає про кожну змію. Коли якась з них вкусить людину, він накаже їй вночі таємно витягти отруту з тіла. Якщо б якась не виконала його наказу, загинула б наглою смертю. Двічі на рік він скликає всіх змій на нараду з їхнім королем, який є більшим за всіх і на голові має корону. Він звичайно знається на ліках проти укусу змії (також інших земноводних і плазунів). До нього приходять люди, яких вкусила змія, поцілувала жаба, часомз далеких сіл, які твердо вірять у його силу. Восени, у день святого Іллі, посилає всіх змій під землю, де мають перебувати аж до Благовіщення. Лише грішні змії залишаються на землі, щоб загинути за кару. Подібно існують й інші володарі звірят» [2, с.42-43]. Таким чином, сформоване уявлення про існування людини, що здатна підпорядковувати собі змій, психологічно послаблює страх перед цими плазунами. Через образ «того, що зміям наказує» народна уява сублимувала страх перед смертю від укусу змії. Змії перестають сприйматися як неконтрольоване фатальне зло, оскільки змушені коритися наказам людини, друга душа якої володіє магичними знаннями та здібностями завдяки цьому отримує беззаперечну владу над ними.

Отже, дводушники в міфології Закарпаття бувають трьох типів: 1) ті, в яких співіснують дві (три) душі, котрі одна про одну не знають. Зла душа може діяти окремо від тіла, набуваючи різної форми. Це – відьма, босоркун, вовкун; 2) Мертві дводушники, в яких залишилась лише демонічна душа після смерті тіла, – лісовий та водяний упир; 3) дводушники, в тілі яких постійно співіснують добра та зла душа, не покидаючи його, – вітряник, шаркань, «той, що зміям наказує». Вони відрізняються від нечистих духів тим, що мають тіло, а від чародіїв, чорнокнижників, які отримали магичні знання навчаючись магії, – тим, що мають другу душу. Всі дводушники є персоніфікованими образами архетипу колективної Тіні людства, багатогранними уособленнями її негативного аспекту, породженими прагненням сублимації різноманітних страхів.

**Література**

1. Афанасьев А.Н. Ведуны, ведьмы, упыри и оборотни / Афанасьев А.Н. Славянские колдуны и их свита / А.Н. Афанасьев. – М.: РИПОЛ классик, 2009. – С.159-390.
2. Потушняк Ф. Душа в народнім повір'ю села Осій / Федір Потушняк // Науковий збірник товариства «Просвіта» за 1937-1938р. – Річник XIII- XIV. – Друкарня оо. Василян в Ужгороді, 1938. – С.33-44.
3. Франц М.-Л. Фон. Архетипические паттерны в волшебных сказках / М.-Л. Фон Франц ; [перевод с англ. В.Мершавки]. – М. : Независимая фирма «Класс», 2007. – 256 с.
4. Франц М.-Л. Фон. Кошка : сказка об освобождении феминности / М.-Л. Фон Франц ; [перевод с англ. В.Мершавки]. – М. : «Класс», 2007. – 144 с.
5. Франц М.-Л. Фон. Феномены Тени и зла в волшебных сказках / М.-Л. Фон Франц ; [перевод с англ. В.Мершавки]. – М. : Независимая фирма «Класс», 2010. – 360 с.
6. Эстес К.-П. Бегущая с волками. Женский архетип в мифах и сказаниях / Кларисса Пинкола Эстес ; [пер. с англ. Т.Науменко]. – М. : ИД «София», 2006. – 496 с.
7. Юнг К.-Г. Архетипы коллективного бессознательного / Карл Густав Юнг // Структура психики и архетипы. – М. : Академический Проект, 2007. – С. 217-242.

*Оксана Тиховська*

**ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ОСНОВА ОБРАЗА ДВОЕДУШНИКА В УКРАИНСКОЙ МИФОЛОГИИ**

**Аннотация:** В статье рассмотрены представления украинцев Закарпатья о двоедушниках на основе труда Ф. Потушняка «Душа в народном веровании с. Осій»; обоснованно психологические предпосылки появления таких демонических образов как следствие сублимации страхов и неприемлемых для общества желаний и влечений, существующих в бессознательном человека / человечества. Акцентировано на специфике образов босоркани (ведьмы), босоркуна, лесного и водного упыря, вовкуна, ветряника, шаркани, «того, что змеям приказывает», в которых персонифицируются зло, темное alter-ego (Тень), которое существует внутри человека и пугает возможностью своего неконтролируемого проявления.

**Ключевые слова:** фольклор, психоанализ, верования, легенда, двоедушник, душа, босоркани, босоркун, страх, упырь.

*Oksana Tykhovska*

**PSYCHOLOGICAL BASIS OF THE IMAGE OF TWO-SOUL PERSON IN UKRAINIAN MYTHOLOGY**

**Annotation:** In this article the notion of Ukrainians of Transcarpathia about two-soul persons is considered on the basis of F. Potushniak's work «The Soul in the folk beliefs of Osii village». The psychological prerequisites of the appearance of these demonical images are grounded here. Their appearance was a result of sublimation of fears, inadmissible for the society desires and inclinations which are in unconscious of individual/mankind. The accent is made on the images of bosorkania (witch), bosorkun (wizard), forest and water vampire, werewolf, vitrianyk (wind-man), sharkan (snake with many heads), "one who orders to snakes". These personages personify the evil, dark alter-ego (Shadow) which is in the individual inside and frighten everyone with the possibility of its uncontrolled manifestation.

**Key words:** folklore, psychoanalysis, beliefs, legend, two-soul person, soul, bosorkania, bosorkun, fear, vampire.

*Стаття надійшла до редакції 21.10.2016 р.*

© *Тиховська Оксана Михайлівна* – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури ДВНЗ «Ужгородський національний університет».



## КОНЦЕПЦІЯ ГЕРОЯ У ДРАМІ М. КОСТОМАРОВА «КРЕМУЦІЙ КОРД»

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.

Випуск 2 (36) 2016

УДК 821.161.2-2.09 Костомаров

Товт О. Концепція героя у драмі М. Костомарова «Кремуцій Корд»; 8 стор.; бібліографічних джерел – 11, мова – українська.

**Анотація.** Творча спадщина М. Костомарова виявляє широке авторське зацікавлення античним матеріалом. Яскравим свідченням вдалого опрацювання такого матеріалу є п'єса «Кремуцій Корд». Вдаючись до змалювання історичної епохи, митець використав давноминулі події не тільки як сюжетну основу твору, але й задля актуалізації та алегоричної інтерпретації сучасного світу, зокрема життя українського народу.

У статті досліджується рецепція постаті римського історика Кремуція Корда в однойменній драмі М. Костомарова. Осмислюються особливості трактування автором античного образу, який драматург виписав ніби зсередины, виокремивши такі риси героя, як мужність, терплячість, порядність, честь, громадянську відповідальність. У творі органічно поєднуються риси поетики класицизму та романтизму, що зумовили оригінальне трактування античного сюжетно-образного матеріалу.

**Ключові слова:** античність, історична постать, Кремуцій Корд, художній образ, алегорія.

Драматичні твори М. Костомарова відзначаються зверненням до героїчних сторінок минулого українського народу. Серед них «Сава Чалий», «Переяславська ніч», «Украинские сцены из 1649 года», у яких автор обстоював самотність і життєздатність української мови і літератури, доводив право українського народу на свою історію. Осмислюючи національну історію, драматург неодноразово апелював до античного матеріалу. «Уява моя постійно зверталась до Греції та Риму, до їхніх богів, героїв, до їхньої літератури та пам'ятників мистецтва» [5, с. 319], – писав в «Автобіографії» М. Костомаров. Яскравим зразком таких зацікавлень митця є п'єса «Кремуцій Корд», написана 1849 року під впливом арешту у зв'язку зі справою Кирило-Мефодіївського товариства, а відтак і розлуки з коханою, якій присвячено твір («незабвенной А. Л. К. на память 14 июня 1847» – Аліні Леонтіївні Крагельській). Не випадково драму було опубліковано в 1862 році з двома контрастними епіграфами: перший – рядки з «Анналів» римського історика Тацита, другий – з поеми Адама Міцкевича «Конрад Валленрод» про зворушливе почуття.

Один із перших рецензентів, М. Салтиков-Щедрін, назвав твір історичним дослідженням у драматичній формі. В. Івашків у розвідці «Українська романтична драма 30-80-х років XIX століття» визначив жанр «Кремуція Корда» як політичну драму-памфлет [1, с. 61]. Я. Козачок вважає, що твір «можна назвати політичною трагедією» [4, с. 237].

Сюжет трагедії базується на реальному історичному факті – суді римського сенату часів правління диктатора Тиберія над істориком Кремуцієм Кордом. Цю подію історик Тацит висвітлив у літописі «Анналі», де, характеризуючи добу, вказав на занепад суспільства, у якому панують зрадництво, пристосуванство, у якому порушують моральні принципи. Уся влада належала імператору,

котрий послуговувався підтримкою свого улюбленця Сеяна та сенаторів. Усі повстання в такому суспільстві легко і швидко придушувались, адже існував «закон об оскорбленні величества» [10, с. 41]. Кремуція Корда притягують до відповідальності за те, що він у своїх «Анналах» виявив прихильність до Брута і назвав вбивцю Юлія Цезаря – Кассія останнім із римлян. Обвинувачами у цій справі стали поет Сатрій Секонд, історик Пінарій Натта та сенатор Фірмій. За дорученням Сеяна вони готові згубити чесного громадянина, аби тільки догодити імператорові і заслужити його прихильність.

Саме ця подія становить фабульну основу трагедії М. Костомарова. Сюжет, запозичений із давньоримської історії, не вирізнявся особливою складністю. У п'єсі «Кремуцій Корд» М. Костомаров використав такий прийом, як «композиційний контраст», завдяки якому автор зумів пов'язати всі складові змістоформи твору в один подієвий вузол. При цьому зміст кожної з дій п'єси подається у формі діалогу героя з групами його прихованих і відвертих противників [3, с. 70].

У часи цензури звернення до античного сюжету сприяло драматургу в алегоричній формі проаналізувати ментальність абсолютного володаря, розкрити сутність необмеженої влади, викрити тогочасне суспільство, у якому, на думку В. Смілянської, «пишним цвітом буяє доносителство всієї кожного одне на одного, культивоване лицемірним і жорстоким самовладдям» [8, с. 18-19]. У таких умовах донос став «средством для достижения почестей, как прежде храбрость и любовь к отечеству...» [7, с. 300]. Так, у подіях, які відбулися на початку нової ери, легко впізнати сучасність, а саме: знищення демократії та встановлення необмеженої влади в Російській імперії. Автор, осмисливши трагічні потрясіння, впевнюється в ідеях Кирило-Мефодіївського братства

щодо деспотії влади та взаємин особистості й самодержавця.

Уже заголовки дій – «Доносчики», «Тиран», «Історик» – прямо вказують на схожі проблеми античного й сучасного авторів світу, зокрема митець і тиран, народ і правитель та інші.

Уся влада в Римі належала імператору. Сенат покірно виконував його вказівки, забуваючи при цьому про всі принципи демократії. «Где форум, комици, где трибуны – охранители слабых?.. Их заменили теперь доносчики! Доносчики! Ничто не может выразить весь ужас этого слова, неизвестного в старом Риме» [7, с. 300]. Сенатори своїми доносами всіляко намагалися догодити Тиберію. Вони зводили наклеп на будь-кого, аби тільки самим залишитись осторонь. Монологи Сатра вказують на опонентів М. Костомарова, які трактували наукові факти відповідно до поглядів і цензури влади. Драматург викриває і зрадника Кирило-Мефодіївського товариства – О. Петрова.

Сам Тиберій усвідомлював нищість римського народу і користувався цим для здійснення власних планів. М. Костомаров викриває згубність необмеженої влади імператора, чому сприяє прийом самохарактеристики: «Я не хочу сразу уничтожить свободы Рима: я люблю – уничтожить ее! Эти проблески сопротивления моей власти, эти порывы пылких душ, легко уничтожаемые доносами и раблепным судом, – как это мне нравятся!» [7, с. 308-309].

Всесильному тиранові Тиберію та його прихильникам у творі протистоїть благородний історик – Кремуцій Корд. Останній становив небезпеку для імператора, адже «его бескорыстие, его видимая неохота пользоваться нашими милостями показывают в нем благородную душу: если таких будет много, наша власть не тверда» [7, с. 316]. Не тільки концепція праці історика, але і його незалежна поведінка обурювали лицемірного Тиберія. Саме чесність, добропорядність та правдивість зробили Кремуція Корда ворогом для імператора та його прихильників, тому він прагнув розправитися з ученим, навіть при відсутності відповідного закону, адже «закон – для слабых..., а для цезаря – нет иного закона, кроме его собственного произвола...» [7, с. 317]. Історик усвідомлював, що причина для його покарання буде знайдена. Та він не відмовився від своїх переконань, бо був упевнений у тому, що «...на свете нет силы, способной поколебать честного человека» [7, с. 299].

Аби все ж «узаконити» покарання для історика, прибічник імператора – Сеян робив усе, щоб «все тайные замыслы неблагонамеренного человека были обнаружены, дабы можно было истребить, так сказать, самый сок зла» [7, с. 295]. Таким чином, донос на Кремуція Корда був справою рук Сеяна, а поет Сатрій Секонд, історик Пінарій Натта та сенатор Фірмій були тільки виконавцями цього задуму. Якщо історик та сенатор виконували

тільки роль свідків у цій справі, то поет брав безпосередню участь у викритті Кремуція Корда. Останній розсудливий і обережний, а тому не піддався на провокаційні нарікання свого друга Сатрія Секонда, котрі стосувалися свавілля, яке панувало у суспільстві, ролі поетів, які змушені були вихвалити очільників влади, скрутного становища істориків, які «...за горсть монет, за ласковый взгляд сильного человека переворачивали бы наизнанку события, даже бесчестно сочиняли небывалое...» [7, с. 317]. Вислухавши поета, Кремуцій зауважив: «Есть одно самое ужасное горе, перед которым бессильны все бедствия: это горе – нечистая совесть и тяжесть чужой крови и чужих слез. Вот истинное горе, любезный Сатрий!» [7, с. 299].

Римський історик зумів вловити нещирість у розмові з поетом. Тому, виявивши зрадників у своєму саду, він чітко усвідомлював причину їхнього візиту. Навіть у такій ситуації Кремуцій Корд залишився шляхетним і не уподібнився до зловмисників – не став донощиком. «Донесите друг на друга и запутайтесь в своих доносах так, чтоб один другому служил палачом» [7, с. 305].

Кремуцій Корд постає перед сенатом. Пофілософськи, глибоко, продумано звучать його слова про вічні життєві цінності: мужність, порядність, честь, громадянську відповідальність. Навіть під загрозою смерті Кремуцій Корд залишається вірним батьківщині: «... Никакое горе, никакая мука не в силах преодолеть той горести, которая терзает мне сердце при мысли о твоём унижении!» [7, с. 306].

Любов до батьківщини, прагнення до свободи й незалежності – ось риси, які вирізняють чесного історика від пристосованців, котрі ладні вихвалити очільників влади, перекручувати історію задля власної вигоди. Кремуцій Корд – це виняткова особистість, яка готова відстоювати правду навіть ціною власного життя.

Спогад Тацита про римського історика дав змогу драматургу створити майже автобіографічний сюжет. Про все, що довелось пережити українському вченому під час допитів у справі Кирило-Мефодіївського товариства, він описав у драмі «Кремуций Корд», а слова «Загинути в розквіті років, не встигнувши отримати насолоду життя...» яскраво характеризують весь відчай, який охоплював його душу [2, с. 75]. Письменник зумів на прикладі подій давнього Риму викрити чимало проблем сучасності. У персонажах драми легко впізнати реальних прототипів. Так, образ Кремуція Корда асоціюється з автором трагедії, керуючий III відділом Л. Дубельт став прототипом лицемірного Сеяна, а в особі Тиберія неможливо не впізнати риси Миколи І. Загалом твір в алегоричній формі відображає реальні події, пов'язані з арештом учасників Кирило-Мефодіївського товариства, а сентенції Кремуція Корда – ідеї таємної організації, зокрема погляди М. Костомарова, викладені

у програмовому документі братства «Книзі буття українського народу», котра прийнята ідеєю національної свободи.

Звернення до античного сюжету, громадянської тематики, поділ персонажів твору на позитивних та негативних є свідченням вияву класицистичних тенденцій у драмі. При цьому твір написаний у період розвитку романтизму, а відтак провідними у ньому стають проблема трагічної долі людини, культ душевного страждання, різке протиставлення мрії, ідеалу й дійсності [11, с. 247].

Автор не ставить перед собою завдання схематично відобразити події минулого, а намагається актуалізувати та вирішити важливі питання, котрі стосуються насамперед життя українців. Незважаючи на те, що драма написана російською

мовою, вона наскрізь перейнята питанням вільного демократичного існування українського народу. М. Костомарова утверджує думку про те, що українцям притаманний протест проти всього, що обмежує свободу особистості. Саме таким постає образ Кремуція Корда – людини, яка виявляє стійкість, непохитність у намірах, поглядах, діях, яка до останнього залишається вірною своїм переконанням. Для драматурга римський історик став ідеалом, якого варто наслідувати, а тому доля головного героя та автора драми ніби зливаються в єдине ціле.

За яскравістю авторського задуму, силою громадянської тематики, викривальним пафосом, виразністю розкриття образів драма «Кремуцій Корд» М. Костомарова займає чільне місце в українській та світовій літературі.

### Література

1. Івашків В. Українська романтична драма 30-80-х років XIX століття / В. Івашків. – Київ: Наукова думка, 1990. – 142 с.
2. Клименко Т. Постать Тараса Шевченка в житті Миколи Костомарова / Т. А. Клименко // Архіви України. – 2014. – № 2. – С. 73-77.
3. Ковпик С. Поетика загального компонування твору української драматургії першої половини XIX ст. / С. Ковпик // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. – № 6 (217). – Ч. I. – 2011. – С. 62-73.
4. Козачок Я. Горизонти українотворення в публіцистиці М. І. Костомарова. Микола Костомаров у контексті сучасності: навч. посіб. [для студ. вищ. навч. закл.] / Я. В. Козачок, В. В. Чекалюк. – К.: НАУ, 2013. – С. 216–245.
5. Костомаров М. Автобіографія / М. Костомаров // Костомаров М. І. Історичні постаті / Перекл. І. С. Голуб. – Дніпропетровськ: Січ, 2008. – С. 301–594.
6. Костомаров М. Закон Божий (Книга буття українського народу). – К.: Либідь, 1991. – 40 с.
7. Костомаров М. Твори: В 2 т. / М. Костомаров. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 1: Поезія; Драми; Оповідання. – 538 с.
8. Смілянська В. Літературна творчість Миколи Костомарова / В. Смілянська // Костомаров М. Твори: В 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 1: Поезія; Драми; Оповідання. – С. 5–37.
9. Смолій В. А. та ін. Микола Костомаров: Віхи життя і творчості: Енцикл. довід. / В. А. Смолій, Ю. А. Пінчук, О. В. Ясь. – К.: Вища шк., 2005. – 543 с.
10. Тацит П. К. Сочинения в двух томах. – Ленинград: Наука, 1969. – Т. 1: Анналы. Малые произведения. – 444 с.
11. Яценко М. Романтизм // Історія української літератури. XIX століття: У 3 кн. Кн. 1: Навч. посібник / За ред. М. Т. Яценка / М. Яценко. – К.: Либідь, 1995. – С. 240-312.

*Ольга Товт*

### КОНЦЕПЦІЯ ГЕРОЯ В ДРАМЕ Н. КОСТОМАРОВА «КРЕМУЦІЙ КОРД»

**Аннотация.** Творческое наследие Н. Костомарова проявляет широкий авторский интерес к античным материалам. Ярким свидетельством удачной обработки такого материала является пьеса «Кремуций Корд». Прибегая к изображению исторической эпохи, художник использовал давно минувшие события не только как сюжетную основу произведения, но и с целью актуализации и аллегорической интерпретации современного мира, в том числе жизни украинского народа.

В статье исследуется фигура римского историка Кремуция Корда в одноименной драме Н. Костомарова. Осмысливаются особенности восприятия и переосмысления автором античного образа, которого драматург выписал словно изнутри, выделив такие черты героя, как мужество, терпение, порядочность, честь, гражданскую ответственность. В произведении органично сочетаются черты поэтики классицизма и романтизма, которые обусловили оригинальную трактовку античного сюжетно-образного материала.

**Ключевые слова:** античность, историческая фигура, Кремуций Корд, художественный образ, аллегория.

*Olha Tovt*

**THE CONCEPT OF THE CHARACTER IN DRAMA «KREMUTSII CORD» BY M. KOSTOMAROV**

**Summary.** Artistic heritage of M. Kostomarov shows widespread interest in ancient materials. A clear evidence of the successful processing of this material is the play «Kremutsii Cord». Depicting historical epoch the artist used ancient events not only as a plot but for updating and allegorical interpretation of the modern world, in particular lives of the Ukrainian people.

The article examines the reception of the figure of Roman historian Kremutsii Kord in the drama with the same title of M. Kostomarov. The peculiarities of the author's perception of ancient character are rethought. The author described him from insight and distinguished such features as *courage, patience, honesty, honor, and civic responsibility*.

The work combines the features of the poetics of classicism and romanticism and this has caused original interpretation of ancient plot and characters.

**Key words:** ancient, historical figure, *Kremutsii Cord*, character, allegory.

*Стаття надійшла до редакції 25.10.2016 р.*

© *Товт Ольга Олександрівна* – аспірантка кафедри української літератури ДВНЗ «Ужгородський національний університет».

## МОТИВ ЯК МАРКЕР МОДУСУ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.

Випуск 2 (36) 2016

УДК 821.161.2.0–1

**Урись Т.** Мотив як маркер модусу національної ідентичності в сучасній українській поезії; 10 стор.; бібліографічних джерел – 6, мова – українська.

**Анотація.** У статті проаналізовано основні мотиви сучасної української поезії як виразники модусу національної ідентичності. Творчість поетів кінця ХХ ст. – початку ХХІ ст. реалізує на основі національної ідеї україноцентричну модель світу, а тому містить надзвичайно важливий для суспільства як нації модус національної ідентичності, що виражається в першу чергу на змістовому рівні через мотиви та національну проблематику.

На прикладі творчості Ігоря Павлюка, Павла Вольвача, Анатолія Дністрового, Богдана-Олега Горобчука, Олександра Ірванця, Олега Коцарева та ін. було визначено такі мотиви, що виражають модус національної ідентичності: мотив роду та дитинства, мотив митця і мистецтва, соціальні та політичні мотиви, урбаністичні з яскраво вираженим національним характером, етноісторичні мотиви.

**Ключові слова:** мотив, поезія, сучасна українська література, модус національної ідентичності.

**Постановка проблеми.** Одним із методів впливу на свідомість суспільства є література. Поезія – особливий рід літератури, оскільки для неї дуже важливою є автобіографічна складова. Поетичні збірки, що побачили світ останнім часом в Україні, засвідчують, що автори продовжують проймаються національною загостреністю почуттів, розширювати національну тематику та збагачувати сферу охоплення проблем українського життя.

Поети кінця ХХ ст. – початку ХХІ ст. презентують національну ідентичність своєю творчістю, яка подібно до дзеркала відображає зміни, що відбуваються з нацією. Соціально значуща література і є важливим фактором у становленні людської свідомості. Художній світ цих письменників структурований національно-екзистенційними категоріями та детермінантами, для їх текстів характерна виразна національна визначеність. Це національно свідомі автори, носії української ментальності, для яких відчуття кровної спорідненості зі своїм народом, його історією, традиціями, звичаями, багатством духовної культури є джерелом написання більшості творів. У цих поетів абсолютно різні моделі сприйняття України, оскільки вони є репрезентантами різних її регіонів. Це письменники, творчість яких у своїх змістових та формальних значеннях глибоко національна, зберігає основи національної духовності, національні архетипи, символи. Їхня творчість реалізує на основі національної ідеї україноцентричну модель світу, а тому містить надзвичайно важливий для суспільства як нації модус національної ідентичності.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** У вітчизняній науці до досліджуваної нами проблеми зверталися вчені з філософії, психології, соціології, етнології, політології, геополітики. Щодо літературознавства, то до її вивчення прямо чи опосередковано зверталися Микола Жулинський, Стефанія Андрусів, Петро та Мирослава Іванишини, Іван Дзюба, Михайло Наєнко, Тарас Салига, Григорій Клочек, Володимир Моренець, Олексій Вергій, Наталія Шумило,

Сергій Квіт, Юрій Мариненко, Любомир Сенік, Григорій Сивокінь та ін. Проте маркери (домінантні риси), через які реалізується цей модус, не було визначено, крім того, не було досліджено сучасну українську поезію в цьому аспекті. Тож метою статті є аналіз основних мотивів сучасної української поезії як виразників модусу національної ідентичності.

**Виклад основного матеріалу.** Модус національної ідентичності у творі на змістовому рівні виражається перш за все в мотивах та проблематиці, через яку автор прагне передати свої думки. Варто відзначити закоріненість сучасних українських поетів попри все інше саме в націоцентричну проблематику, що виразно й послідовно простежується в їхній творчості. Незважаючи на те, що в кожного з них своя форма і стиль подачі, проте через їхню поезію прочитується бажання привернути увагу реципієнтів до національних цінностей, культурної спадщини, історії, сформувати (реставрувати) національну свідомість реципієнтів. У їх творах болючі проблеми сьогодення часто межують з метафізичним простором, іронією чи фарсом, проте під усім цим прочитується страх за націю через тотальну бездуховність та дегуманізацію особистості, формування в сучасній людини космополітичного світогляду, фактичну відсутність національної держави, а відтак відчуття особистої незахищеності й непотрібності у своїй країні, що негативно впливає на національну ідентичність її громадян.

Поети-вісімдесятники з-поміж інших вирізняються своїм саркастично-іронічним поглядом на суспільно-політичні проблеми та на імітацію самого життя. Письменники 90-х років запам'яталися своїм глибоким аналізом духовної атмосфери доби, у якій жили, і переважно песимістичним, апокаліпсисним настроєм. І тих, й інших цікавили проблеми деформації особистості в сучасному суспільстві, проблеми бездуховності, неоколоніалізму та денационалізації. Двотисячники зосереджуються більше на власній особистості, і їх поезія спрямована скоріше у внут-

рішній світ. І через шалений тиск зовнішнього світу, вони активно демонструють марність спроб вирватися за межі ненависного їм простору і часу. У них своє власне відчуття свободи та пульсації світобудови. Проте всі вони не втомлюються нагадувати, що, справді, побудувати демократичну державу в суспільстві рабів неможливо, оскільки незалежна держава починається з незалежної людини. Тому в їхніх творах зустрічаємо подекуди осуд самих українців через їх пасивно-консервативну етнопсихологічну детермінованість, проблеми можливої неокolonізації України з соціальною та психологічною глибиною, політичну незахищеність, маргіналізацію, поступове нівелювання національних ціннісних орієнтирів, втрату національної ідентичності, що врешті може призвести до національної катастрофи. У їхній поезії відчувається постійне намагання ліричного суб'єкта вирішити найважливіші соціальні проблеми життя і смерті, свободи і відповідальності, зрозуміти основоположні категорії щастя і печалі, кохання, самореалізації людини, знаходження власного шляху в житті, знаходження врешті-решт самого себе на своїй землі. Заглибленість цих митців у національне буття базується на національних імперативах нескореності духу Т. Шевченка, «стилета» і «стилосо» Є. Маланюка, націософських імперативах шістдесятників (І. Павлюк, П. Вольвач, П. Гірник, О. Ірванець, В. Герасим'юк). Так, у тематичних циклах «Провінція», «Провінція і колонія», «Степ», «Село ХХІ. Ретромодерн» Ігор Павлюк торкається болючих проблем сучасності: проблем еміграції, батьківщини, цивілізації, стосунків між людьми, проблем душі серед «музейної мертвенності Європи». Гостро постає і проблема протистояння різноманітним антидуховним явищам навколишньої дійсності. У творчості Павла Вольвача вона пов'язана ще й з іншою проблемою реакції митця на ці явища в сучасному світі. Порушуються питання регіональної свідомості суспільства (система поглядів та уявлень, безпосередньо пов'язаних з проживанням на певній території).

У художньому просторі поетичних текстів сучасних українських поетів свідомо локалізується концепт «Україна», відповідно лейтмотивом цих текстів є різноаспектне зображення України, основними серед яких все ж залишаються національний, соціальний та особистісний. Тут знаходимо як мотиви з відчуттям позитиву та надії, зокрема, мотив укоріненості в рідну землю, глибинної любові до «малої» і «великої» Батьківщини, відданості та жертвовності, мотиви свободи, збереження національного духу та ідеї, бунту та боротьби, роду та дитинства, поета та поезії (митця і мистецтва), непроминулості українців як нації через тяглість її національних традицій, так і ті, що викликають негатив та відчуття смутку, – мотив втрати національних ціннісних орієнтирів, звиродніння українців, обездуховлення та знекорінення суспільства як нації, мотив чужості, відчуженості, неприналежності народів їхньої землі (Шевченківський мотив України як «нашої – не своєї землі»), мотив духовної окупованості батьківщини,

розвиток країни в умовах сучасної (новітньої) денационалізації, мотив духовної і фізичної смерті народу в умовах його несвободи та багато інших. У цій поезії знайдемо гнів та злість через страшну дійсність, бажання боротьби заради майбутнього, заперечення комплексу національної неповноцінності, меншовартості, другорядності та маргінальності, пасивності народу.

Поезія представляє як селянсько-органічну специфіку їх проявлення (творчість Ігоря Павлюка, Василя Герасим'юка, Павла Гірника, Петра Мідянки та ін.), так й урбаністичну. Зокрема, урбаністичні мотиви представляють переважно Анатолій Дністровий, Павло Вольвач, Роман Скиба та ін., проте вони також набувають яскраво вираженого національного характеру. У Богдана-Олега Горобчука, поета-двотисячника, у збірці «Місто в Моєму Тілі» образ міста невід'ємно пов'язаний з образом людини, і воно поступово набирає антропоморфічного характеру: «мій район посміхається ранами у своєму порохнявому животі // вибитими зубами парканів // зламаними щелепами бордюрів // зідраною шкірою котельні // мої руки порожні мов вулиця // їхні вени дивовижно безлюдні... [3, 54].

У творах Павла Вольвача образ міста постає промисловим, задимленим, закуреним і абсолютно зрусіфікованим, адже прототипом його є рідне місто Запоріжжя, змаргіналізовані мешканці якого створюють негативний його образ. У пізніших збірках постає й інший образ міста Києва, який він намагається підкорити і який манить своєю красою.

Особливе місце в поезії з модусом національної ідентичності має мотив роду. Міцний рід є основою незнищеності нації, а тому її найбільшою цінністю. Рід як ланцюг поколінь є вмістилищем генетичної пам'яті: саме через предків нащадкам передаються знання про національні цінності, традиції і звичаї. Рід є духовним контекстом будь-якої нації. Оскільки вважається, що українцям притаманна така психологічна риса як інтровертність, а, отже, певна закритість та відстороненість від «великого» світу, то родина і рід для нас є сакральними поняттями. Тому майже вся українська література просякнута темою роду й пов'язаною з нею темою Батьківщини. Логічним продовженням стала й творчість сучасних українських поетів, у яких теж простежуємо мотив роду, що реалізується через відповідні образи-символи та архетипні образи (піч, дерево роду, предки тощо). Помітною з цього приводу є збірка «Бунт свяченої води» Ігоря Павлюка, проілюстрована архівними світлинами його родини. Це дуже символічно, бо витоки роду невіддільні в поета від долі народу. Він певною мірою відчуває причетність до історії України, вважаючи Павла Бута, бунтівника та керівника селянсько-козацького повстання в Україні 1637 р., своїм пращуром.

Одним із домінантних можемо вважати й мотив дитинства. На різних стадіях життя в людини формується ідентичність, а в дитинстві закладаються її основи: розуміння того, що в суспільстві існують

певні цінності й норми. Кожен із сучасників порізного згадує своє дитинство. Наприклад, у Ігоря Павлюка цей мотив прив'язаний до національного самовідчуття митця. Його дитячі спогади міцно сплітаються з відчуттями дому, рідних та близьких людей, що були поруч (поезії «Поліський край придумав мене», «Сни рідної землі», «Піч наша більша була за хату» та ін.). Прочитується в цих рядках сум та певна ностальгія за тим часом. У Анатолія Дністрового дитинство і юність зображено як контраст до дорослості та зрілості. Це ніби погляд з майбутнього (поезії «Зрілий спогад про дитинство», «Маниш місяць рукою...»). Цей мотив є одним із провідних мотивів і у творчості Богдана-Олега Горобчука. Проте образи самих дітей у нього абсолютно далекі від наївності, моральної чистоти, ширості та дитячості й максимально наближені до реальності. Автор часто з чіткою холодністю констатує жахливі факти: «Дітей є за що ненавидіти // Діти жорстокі... // ...аж до видраних пасем волосся // до роздертих нігтями облич // до винахідливих наклепів інтриг істерик істерій» [2, 11]. Жорстокість асоціюється в автора з дитиною, на що вказує рефрен у вірші: «Я був жорстоким я і тепер іноді жорстокий а отже іноді – дитина» [2, 11]. Хоча сам період дитинства автору подобається, про що він стверджує у цьому ж вірші: «я часто пишу про дитинство – це якось особливо нав'язливо для мене // я всіма силами намагаюсь там залишитись чіпляючись за дрібниці й спогади» [2, 11].

Мотив митця і мистецтва, а конкретніше – поета і поезії у літературі є вічним. Сучасні письменники нагадують, що головне для поета розуміння своєї сповненості людським життям, силою, витримкою, бажанням для цього, та, особливо, відповідальністю за це, а не сам професійний аспект покликаності до творчості. Тому досить цікавого і неоднозначного трансформування набув цей мотив і у ліриці поетів-сучасників. В одному із віршів Богдана-Олега Горобчука знаходимо концепцію його творчості і власне ставлення до поезії: «поезія – як ніщо інше – мусять мати в собі буденне... // Як ніщо інше – це – як і життя» [2, 17], а свого ліричного героя він називає «інтуїтивним і самовпевненим» [2, 49].

Ігор Павлюк, реалізуючи цей мотив, намагався передати усю ту глибину усвідомлення відповідальності перед Богом і народом, яку відчують справжні митці. Зокрема, у поезії «Українським поетам не можна вмирати рано» вони зображені як журналісти, що гостро реагують на всі суспільні проблеми. У його поезії «Одкровення» цей мотив обігрується дещо в іншому світлі. Автор зосереджений тут у першу чергу на ставленні до постаті Тараса Шевченка. У поезії «Чарівна ідилія» ліричний герой-поет відчуває міцний зв'язок з українською землею: «Замість серця в мене Україна. // Нею заморожений живу...» [6, 80]. А у його вірші «Мір вірш із вір» сама поезія постає перед нами в образі дикого, неприрученого «душешного звіра», що «любить ласку» [6, 20].

Своєрідним є і погляд на поезію в Олега Козарева, висвітлений у вірші «Навіть якщо це почи-

тають моніторингові організації». Для нього поезія є «найпевнішим способом захисту» в житті, бо «її не розгадає жодна програма, жоден фахівець» [5, 131].

Оскільки модус національної ідентичності є суспільним явищем, окремо варто виділити й соціальні мотиви. Так, одна зі збірок Ігоря Павлюка – «Україна в диму» – має характерний підзаголовок «Послання з резервації: Соціальна лірика». Автор досить критично оцінює новітнє споживачке та продажне суспільство. Цікавою в цьому плані є поетична творчість Олександра Ірванця, який кількома вдалими строфами відгукується на політичні чи суспільні події. Така поезія є своєрідною ілюстрацією життя країни та її люду. Яскравим прикладом цього є збірка «Преамбули і тексти» (2005) – книжка політичних сатир-відгуків на майже всі суспільні події в житті України з листопада 2003 р. по весну 2005 р. Автор іноді в гумористичному, іноді в сатиричному, а подекуди й в іронічному та саркастичному дусі актуалізує болючі для України проблеми. На сторінках цієї збірки О. Ірванець торкається таких питань, як поділ країни «На лівий і правий берег, /Або ж на Донецьк і на Львів» [4, 8], постійних політичних перетасовок у парламенті та ледь нещорічних виборів у країні, надіючись, що всі зміни – це на краще, російсько-українського конфлікту з приводу острова Тузла, питання Євроінтеграції («Ми маримо тим європейським раєм// Прекрасний він і в профіль, і в анфас...// Ми входили не мусим до Європи!// Ми в неї білим в'їдемо конем...» [4, 30], «Синій прапор, жовті зірочки – він такий близький для українця...// Ми вас справді любимо до болю./ Нас не проганяйте від дверей» [4, 825], приватизації «привабливих промислових об'єктів», таких, як «Криворіжсталь», часів «стояння на Майдані», тобто Помаранчевої революції 2004 р., де автор на всі «ехидненькі смішки» відповідає гордо, незважаючи навіть на те, що «Нічого не змінилося в країні...»: «Бодай би вам усім стоялось так, /Як ми в ті дні стояли на морозі!!!» [4, 57], а у вірші «Арія російського гостя» підсилює цю відповідь такими словами: «Ми цю кашу заварили// І самі її с'їдм// Україна – не Курили,// Й ми їю не отдадім!» [4, 58].

Цікавими є і мотиви філософських узагальнень: ліричні герої перебувають у пошуках істини, у пошуках відповіді на запитання «Що для української людини є життя, доля, фатум?». Але всі ці запитання розглядаються в національному аспекті. Поезія наповнена філософськими роздумами про долю нації, її минуле і майбутнє.

Любов Василик, досліджуючи концептуальну публіцистику, стверджує, що публіцисти вважають пам'ять саме тим чинником, який сприятиме поверненню нації своєї гідності [1, 16]. Тому аналізована нами поезія відзначається й наявністю етноісторичної пам'яті. Культивування пам'яті про минуле народу, спогадів про їх героїв, визначні події є справді дієвим засобом формування національної ідентичності реципієнтів. Послідовно реалізується мотив плекання національного героїзму та козаць-

кого духу, що поступово переходить у мотив боротьби, уособлений переважно в образах козаків, гайдамак та опришків. Сучасні українські поети справді черпають натхнення для своєї творчості з історичного минулого своєї країни. Ігор Павлюк, наприклад, звертається до минулого козацької доби. Василь Герасим'юк до опришківського руху, часів оунівської боротьби. У їх поезії зображені не лише окремі герої та визначні події національної історії і їх глорифікація чи осуд, а й цілі історичні періоди та постаті, що втілюють етапи національного розвитку держави. Основною метою таких засобів є пробудження національної історичної пам'яті сучасного суспільства.

**Висновки.** Отже, модус національної ідентичності в поезії кінця XX ст. – початку XXI ст. реалізується в першу чергу на змістовому рівні через мотиви та національну проблематику. Серед мотивів, що виражають цей модус, варто відзначити такі: мотив роду, дитинства, мотив митця і мистецтва, соціальні та політичні мотиви, а також урбаністичні з яскраво вираженим національним характером, етноісторичні мотиви. Нами проаналізована лише окрема складова зазначеної проблеми, тож питання реалізації модусу національної ідентичності потребує подальшого вивчення в інших своїх проявах, зокрема має бути досліджена й образна палітра поезії.

### Література

1. Василик Л. Концептосфера національної ідентичності у публіцистиці сучасних літературно-художніх видань / Л. Василик // Теле- та Радіожурналістика. – 2010. – Вип. 9. – Ч. 2. – С. 16 – 21.
2. Горобчук Б.-О. Немає Жодної Різниці / Б.-О. Горобчук. – К.: Факт, 2007. – 172 с.
3. Горобчук Б.-О. Місто в Моєму Тілі. Серія “Лауреати “Смолоскипа”/ Б.-О. Горобчук; автор передмови – Р. Семків, автор післямови – С. Жадан. – К, 2007. – 160 с.
4. Ірванець О. Прембули і тексти: збірка поезій / О. Ірванець. – К.: Факт, 2005. – 76 с.
5. Коцарев О. Мій перший ніж. – К.: Факт, 2009. – 184 с.
6. Павлюк І. Бунт: Лірика і драматичні поеми / І. Павлюк. – Луцьк: Волинська обласна друкарня, 2006. – 220 с.

*Татьяна Урысь*

### **МОТИВ КАК МАРКЕР МОДУСА НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В СОВРЕМЕННОЙ УКРАИНСКОЙ ПОЭЗИИ**

**Аннотация.** В статье проанализированы основные мотивы современной украинской поэзии как выразители модуса национальной идентичности. Творчество поэтов конца XX в. – начала XXI в. реализуется на основе национальной идеи украинцентричную модель мира, а потому содержит чрезвычайно важный для общества как нации модус национальной идентичности, который выражается в первую очередь на содержательном уровне через мотивы и национальную проблематику. В статье были определены следующие мотивы, выражающие модус национальной идентичности: мотив рода и детства, мотив поэта и его творчества, социальные и политические мотивы, урбанистические с ярко выраженным национальным характером, этноисторические мотивы.

**Ключевые слова:** мотив, поэзия, современная украинская литература, модус национальной идентичности.

*Tetiana Uryś*

### **THE MOTIVE AS A MARKER OF MODUS OF NATIONAL IDENTITY IN MODERN UKRAINIAN POETRY**

**Annotation.** The article analyzes the main motives of modern Ukrainian poetry as an expression of a modus of national identity. Poets' creativity of the end of XX – the beginnings XXI c. realizes on the basis of the national idea Ukrainian centered model of the world, and therefore contains modus of national identity, such extremely important for society as a nation. It is expressed primarily on the semantic level through the motives and national problems.

On the example of creativity of Ihor Pavliuk, Pavlo Volvach, Anatolii Dnistrovskiy, Bohdan-Oleh Horobchuk, Oleksandr Irvanets, Oleh Kotsarev etc. such motives have been defined, which express the modus of national identity: the motif of gender (family) and childhood, the motif of the poet and his creativity, social and political motives, the urban motif with a strong national character, ethnical and historical motives.

**Key words:** motif, poetry, modern Ukrainian literature, modus of national identity.

*Стаття надійшла до редакції 12.10.2016 р.*

© *Урысь Тетяна Юрійвна* – аспірант кафедри української літератури Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова.



## ОБРАЗ ВОРОГА ЯК МОДЕЛЮЮЧОЇ ФІГУРИ СОЦРЕАЛІСТИЧНОГО ТЕКСТУ

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.

Випуск 2 (36) 2016

УДК 821.161.2.02"19":[7.038.5:141.82]-044.357

Федорів У. Образ ворога як моделюючої фігури соцреалістичного тексту; 11 стор.; бібліографічних джерел – 20, мова – українська.

**Анотація.** У статті увагу зосереджено на моделюючій ролі образу ворога в соцреалістичному тексті, що утвердився в масовій свідомості за допомогою пропаганди та агітації. Відтак виділено три основні стратегії влади стосовно моделювання образу ворога: стратегія формування кола «чужих» та «своїх», демонізація ворога, відсутність його персоналізованого образу (процес знеособлення) та актуалізація міфу про фатальну загрозу з боку «чужого».

Простежується роль радянської влади у процесі селекції міфів, відповідно до яких і формувалось стереотипне сприйняття ворога та укладався такий образ, який би підходив до владного пазла «історичної правди». Акцентовано на актуалізації міфу про фатальну загрозу з боку «чужого», на дії владних механізмів у формуванні негативного образу як зовнішнього, так і внутрішнього ворога задля збереження за собою «політичного капіталу».

**Ключові слова:** ворог, фатальна загроза, соцреалістичний текст, «свій», «чужий».

Дослідження особливостей функціонування соцреалістичного канону передбачають погляд на соцреалізм як на міфопроєкт тоталітарного режиму. Міфотворчість стала однією з характерних рис соцреалістичної літератури, офіційним сховищем державних міфів. Міфотворча роль тоталітарної культури беззаперечна. Погоджуючись із думкою Валентини Хархун, яка зазначає, що «на межі між «вигаданою» історією та «історіоризованою» вигадкою витворюється міф як найоптимальніша форма оприявлення тоталітарної свідомості» [18, с. 203], можемо ствердно сказати, що роль міфу виявилась однією з основних у становленні радянської ідеології: «Радянська ідеологія, відзначаючись *релігійно-подібним модусом*, реалізується через *розгортання «живого міфу»* й прогнозує кодифікацію радянської тоталітарної системи як *міфократії»* [18, с. 169–170]. Отож дослідники соцреалізму почали апелювати до теорії архетипів, адже «становлення радянської міфології можна описати як процес актуалізації певних архетипів» [4, с. 743]. Із згаданою теорією перегукується концепція Катеріни Кларк про «велику сім'ю» як засадничий міф сталінської культури та теорія чарівної казки Володимира Проппа, відповідно до яких вибудовувалась парадигма героїв («свій», «добро», «богатыр») та ворогів («чужий», «зло», «нечиста сила») та ієрархічна тріада «Батько» (Сталін, Ленін) – «Мати» (Батьківщина) – «Героїчні сини та доньки» (Герої війни, Герої праці).

Для підтримки становлення нової радянської людини, росту її громадянської активності в ім'я партії обов'язковою умовою є наявність антипода – в о р о г а : «Ворог завжди позначає індивідуальне, окремішне, автономне, те, що резонує в контексті загалу, а тому, звісно, мусить бути нівельоване як «інше», як те, що руйнує тотальну монолітну картину світу» [18, с. 269]. Формування образу ворога відіграє важливу роль у розбудові радянського політичного міфу про СРСР як «вели-

ку сім'ю», що мав беззаперечний вплив на масову свідомість. Міфологізований образ ворога утверджується в масовій свідомості за допомогою пропаганди та агітації. Він функціонує в умовах утвердження іншого образу – образу харизматичного лідера, адже існування пантеону героїв під керівництвом «напівбога», «мудрого батька», «старшого брата» чи «наставника» можливе в постійному взаємозв'язку та протистоянні з ворогом. Культівування топосу ворога як загрози дало можливість розвиватися героєві, бо без ворога герой би не був героєм, тому цей образ став найбільш стійким образом радянської риторики, визначав її внутрішній баланс: «Соцреалізм як глобальний стиль базувався на тотальності архаїчного мислення з його універсальною бінарністю, де структурування реальності будувалось за принципом опозиції: свої – чужі, вороги – друзі, людина – колектив, пропаганда – контрпропаганда та ін.» [1, с. 10]. Апелюючи до праць прихильників психологічного трактування агресії [9; 12; 17; 19; 20], які визначають ворожечу як обов'язкову форму людського співіснування, як феномен, що зв'язує колективи та групи, тим самим забезпечує функціонування певних структур (економічних, політичних, культурних тощо), можемо стверджувати, що наявність ворога допомагає спільноті побороти труднощі, виконувати завдання керівництва задля досягнення мети, удосконалюватися, аби бути кращим, аніж противник, та навіть більше – мати конкретний об'єкт, на який можна покласти усю відповідальність за економічні чи соціальні невдачі, політичні проколи, недовиконання плану тощо. Ісмаїл Гасанов означив образ ворога таким чином: «Ворог зображується: чужинцем, агресором, безликою небезпекою, богоненависником, варваром, ненаситним загарбником, злочинцем, садистом, насильником, втіленням зла і потворності, смертю. При цьому головне в «образі ворога» – це його повна дегуманізація, відсутність у ньому людських рис, людсь-

кого обличчя. Тому «абсолютний ворог» практично безособовий, хоча може персоніфікуватися... «Концепт ворога» примушує до свідомо нерозумних і невиправданих дій, які своєю чергою виправдовують тим, що «ворогові» приписують ще більш злісні наміри, в результаті чого виникає зачароване коло ворожості» [3, с. 23].

Детальний аналіз текстів періоду панування соцреалізму дає можливість говорити про такі основні стратегії влади стосовно моделювання образу ворога: стратегія формування кола «чужих» та «своїх», демонізація ворога, відсутність його персоналізованого образу (процес знеособлення) та актуалізація міфу про фатальну загрозу з боку «чужого».

Відповідно до кожної зі стратегій маємо кілька цікавих особливостей у текстовій репрезентації цього образу. По-перше, варто зауважити, що серед «ч у ж и х» радянська іконографіка вибудувала цілу систему. Так, ворог може бути зовнішнім та внутрішнім, прихованим чи відкритим, особистим чи колективним. До того ж у різні періоди соцреалізму функціонували різні типи ворогів. Наприклад, у фазі протоканону можемо вирізнити такі типи, як «капіталіст», «поміщик», «банкір», «піп», «церковники», «цар», «махновець», «буржуй», «білогвардієць», «пеглорівець» тощо («буржуй» Помикевич – «99%» Ярослава Галана, «церковник» Коваленко – «Хлібна ріка» Олексія Слісаренка, «попівна» Фенька, «піп» Гервасій, «анархісти» Андрій Дудка й Сенька Хапчук – «Президент Кислокапустянської республіки» Олексія Слісаренка тощо). На початку 30-х років з'являється особливий тип ворога – «вороги народу», до когорт яких зараховувані й «колишні свої» – «куркуль», «інтелігент», «спеціаліст-шкідник» (ворогів такого типу бачимо у творах «Перша весна» Григорія Епіка – «зрадник» Литка та його «армія»; «Гриць і Микола» Петра Панча – «куркуль-вбивця» Кендюх; «Металісти» Івана Сенченка – «відступник» Клинець; «Хлібна ріка» Олексія Слісаренка – «куркуль» Бараболя та його син Никодим та ін.). Згодом у часи активної дії соцреалістичного канону (30-50-і рр. ХХ ст.) спостерігаємо зміни в образній системі ворогів. Це передусім «фріц», «німець», «окупант», «загарбник», «есесівець», «зрадник», «поліцай», «полонений», «дезертир». Такий тип ворогів актуалізується передусім у творах мілітарної тематики, зокрема «Таємниця Соколиного бору» та «Лісова красуня» Юрія Збанацького, «Прапороносці» Олеся Гончара, «Чорний хрест» та «Патріот» Петра Панча, «Міцніший за сталь» Вадима Собка, «Дума про невмирущого» Павла Загребельного тощо. У часи трансформації та занепаду соцреалізму справу переважно маємо з внутрішнім ворогом – «кар'єрист», «п'яниця», «нероба», «хулігани». Так, образ «кар'єриста» змальовано в «Соборі» Олеся Гончара (Володька Лобода); образ «шахрая» Семена Магазаніка та «прокурора-донощика» Про-

копа Ступача – у романі «Чотири броди» Михайла Стельмаха; образ «псевдовченого» Кучмієнка – у «Розгоні» Павла Загребельного.

Варто зазначити, що нерідко в соцреалістичних текстах трапляються епізоди, де описані зворотні процеси у формуванні кола «своїх» та «чужих». Так, при підтримці наставника чи партії ворог, пройшовши процес перековки, стає «своїм». Згадаймо історію Івана Гниди із роману «Перша весна», який із затурканого селянина, який виконував завдання куркулів з метою дискредитації колгоспного господарства, під впливом Химочки стає на «шлях істинний», перетворюючись на реального прихильника розкуркулення та колгоспів. Також відбувається і зворотний процес – колишні «свої» стають зрадниками та відступниками. Саме таких негативних конотацій надає Юрій Збанацький «зраднику» Лукану: *«Лукан Хитрий був людиною середніх літ, присадкуватий, кремезний, з очима кольору рудої глини. Він не боявся загарбників. / Ще тоді, коли почалася війна, говорив сусідам: / – Я німців знаю. П'ять років з ними пробув. / Всі знали, що Лукан у дні імперіалістичної війни був у німецькому полоні. / – Добрячий народ, – продовжував Лукан. – Багата країна – там усі пани. Ці наведуть і в нас порядок»* [8, с. 25].

Друга із зазначених стратегій – д е м о н і з а ц і я в о р о г а – знову ж таки відсилає до теорії архетипів та теорії чарівної казки, згідно з якими існує постійна боротьба між добром і злом, та де актуалізується міф про героя, який перемагає ворога. Ворогові приписується стандартний набір негативних характеристик: бридкий, огидний, часто з фізичними чи психічними вадами. Ось як про образ ворога в радянському політичному плакаті пише тогочасна критика: «Малюють ворога у вигляді людини з іклами, з величезною пащею, з довгими кігтями, з величезним пазом. Капіталіст – це допотопна тварина; варто лише показати такий собі його образ, як відразу обуриться весь пролетаріат і, взявши зброю в руки, піде дубасити чудовисько» [2, с. 21].

У художній текстах теж часто маємо подібні характеристики. Так, у романі «Чотири броди» Михайла Стельмаха автор використовує негативну символіку та порівняння у змальованні образу Магазаніка (архетип тіні та темряви, «потойбічні» метафори тощо): «чорт зі свічкою», «дідько», «ворон» [15]. Варто також зазначити, що в тексті змальовано своєрідний ритуал, де Семен, будуючи хату, примушує викласти фундамент із кам'яних ідолів: *«Про таке, звісно, довідались люди, і селом пішли поголоски, що Магазанік знається з нечистою силою»* [15, с. 255]. Доволі часто для підсилення вкрай негативного образу ворога автори використовують «зоологічні» метафори: *«У затінку били й катували людей. Чути було крики і стогін. Постріли, і падіння, і вдари об стіну. Когось виносили і вкидали в яму. Ернст фон Крауз з'явився в дверях. Він був мокрий од збудження і*

*важко дихав. Ніби це не він катував людей, а його самого некли огнем і розтинали до нестями. Очі його горіли, як у хижого звіра і тремтіли білі губи» [5, с. 42].*

Над проектом образу ворога радянська система працювала тривалий час. Щоб закарбувати тавро шкідливого/негативного/небезпечного для не-радянського, а тому і ворожого, влада використовувала різні прийоми. Це і непривабливі портретні замальовки, і вибудовування сюжетів із жорсткими кадрами-епізодами, і використання непристойної лексики тощо. Яскравим прикладом цього може слугувати опис німецького хлопчика Фріца з твору Петра Панча «Червоні галстуки»: *«Хлопець був мідзатий, з червоними цоками, на товстих ногах. Хоч надворі була спека, але Фріц носив важкі черевики, грубі штани на шлейках і великий бант» [11, с. 152]. Його зовнішня убогість обов'язково посилюється морально-етичною обмеженістю. Показовим є епізод із вище згаданого оповідання, коли Фріц відрубав кішці хвоста, а згодом його батько пристрілює її через те, що киця захищаючись, подряпала хлопця: «Кішка лежала в кутку й зализувала обрубок хвоста. Біля неї сидів Олесь і тримав блюдечко з молоком. Фріців батько навів револьвер ... / Гітлерівець вистрелив. Кішка підстрибнула і упала пластом, ніби її розчавив автомобіль. Фріц підбіг і притоптав її ногами» [11, с. 153]. Подібні негативні замальовки зустрічаємо і в повісті Юрія Збанацького «Тасмичня Соколиного бору», де ворогу – генералу фон Фрейліху – автор приписав такі характеристики: *«На закінчення розмови фон Фрейліх поставив вимогу вислати заарештованих в концтабори. / – Тубільців треба знищувати і з найбільшим зиском. Ми повинні залишити лише найбільш покірних, безмовних. / І тому, допитуючи заарештованих, він цідив крізь зуби своє улюблене слово: «Освенцім» [8, с. 188].**

Будь-який ворог прирівнювався до демонізованого образу Зла, якому протистоїть Добро в образі радянського героя. Причетність до кореня зла наділяла ворога нелюдськими надможливостями, що робили ворога вкрай небезпечним. На підтвердження останньої тези можемо навести уривок з роману Григорія Епіка «Перша весна», де автор змальовує «зоологічну ненависть» куркуля Литки до всього не-радянського, озвучує демонське бажання убити Химочку та Логвина: *«– Двісті, дві тисячі, двісті тисяч, мільйон! П'ять мільйонів. Розкласти на дорогах, розвішати на стовпах. Услати ними степ від моря до моря! Винищити від найстаріших аж до тих, як їх... – Литка тупнув ногою і запнувся» [6, с. 131].*

Радянська влада повністю контролювала процес селекції радянських міфів, відповідно до яких і формувала стереотипне сприйняття ворога, укладала такий образ, який би підходив до владного пазла «історичної правди». У цьому випадку

можна погодитись із міркуваннями Романа Сербина, який зазначає: *«Історичні міфи не відтворюють історичну істину – це не їхнє завдання. Міфи дають ідеологічне зображення минувшини, яке є корисним для політичних цілей міфотворців. З історії вибираються такі події і їх інтерпретується в такий спосіб, щоб підтримати заздалегідь вибрані політичні напрями» [14, с. 75].* Причому ворога зображали стереотипно, за єдиним шаблоном. Наприклад, солдатів вермахту показували сліпими виконавцями наказів командування, здатними на успішні дії тільки в умовах чисельної і технічної переваги над противником. Ворога взагалі змальовували, як якусь військову машину, що діє в силу свого призначення, в якій немає місця особистостям і характерам. Згадана модель опису стосується не тільки «нацистів», оскільки вона інтегрується і на інших «ворогів» радянської влади, проте саме при описі «німців» вона набуває виключної смислової ваги. Так, Павло Загребельний знеособлює образи ворогів, які *«здавалися якимись однаковими, дуже схожими один на одного» [7, с. 48],* та навіть більше: ворог не мав «своїх» рис, тільки «загарбані», «украдені», «окуповані»: *«Фашист був живий і здоровий. Він стояв, розставивши ноги в грубих чоботях з куценькими халаявками. На ньому були широкі сіро-зелені штани і такого самого кольору френч з безліччю кишень, великих і одвислих, мов торби. Обличчя німець мав бліде, одутлувате, а під носом, як дві жарини, горіли в нього руді пишні вуса. Такі вуса були колись у сільського крамника Кузьми Кириловича. Виходить, німець не тільки прийшов на його, Андрієву, землю, він ще й присвоїв собі чужі вуса. Бо Андрій же добре знав, що ці вуса належали крамникові Кузьмі Кириловичу» [7, с. 48].*

Стратегія відсутності персоналізованого образу ворога засвідчує зневажливе ставлення до будь-якого «чужого». Рідко автори вдовгають імена ворогів у соціалістичні тексти, тим самим знеособлюють їх, приписують за ними роль нелюдини, не-особи, підкреслюють їхні нелюдські якості: *«На воротах табору красувався латинський напис: «Суум квікве» – «Кожному своє». Фашисти вміли бути цинічними. На пряжках солдатських поясів вони накреслили девіз «Гот міт унс» – «З нами бог» – і наказали цим солдатам вбивати все живе й залишати після себе спалену землю, хоч головною заповіддю того бога, якому вони поклонялися, було «не убий». Центральний орган їхньої партії – газета «Фелькішер беобахтер» виходила під гаслом «Фрайгайт унд брот», тобто «Свобода і хліб», але цей лозунг означав лиш те, що фашисти хотіли б позбавити свободи й хліба всіх людей, які живуть на землі. В отому написі на воротах табору їхній цинізм досяг вершини своєї одвертості. Кожному своє. Одні будуть повільно вмирати від ран – і їх ніхто не спробує навіть лікувати. Інших замучать на каторжних роботах де-небудь на будівництві*

авіаційного заводу. Ще інших сплять в печах крематоріїв, сплять живцем або ж перед цим розстрілявши, вбивши ядом, задушивши отруйним газом. Кожному своє. «Суун квікве» [7, с. 54].

Актуалізація міфу про ф а т а л ь н у з а г р о з у з боку «чужого» сприяла чіткому впровадженню мілітарної стратегії влади, тим самим відчуття «бути на поготові» для боротьби з ворогом постійно підтримувалось на різних рівнях. Владний апарат застосовував усі можливі механізми утримання громадян на короткій вуздечці – громадянин СРСР відчував потребу бути причетним до загальної боротьби із загрозливим «чужим». Для цього використовували різні засоби – викривлення історичних фактів, наведення «правильних» аналогій, пропаганду та агітацію, «роз'яснювальну роботу»; залучали пресу, радіо, мистецтво, літературу тощо. Влада визначала ворогів і визначала ступінь загрози, виходячи виключно зі своїх політичних та економічних пріоритетів, часто «правильно» розставляючи акценти задля хорошої картинки. До прикладу в Андрія Малишка Гітлер порівнюється з царем Миколою I, які обидва «мучили» Тараса Шевченка: «В війни годину, в нічку зловорожу / Побачив я, чого забудь не можу. / В розбитій хаті, у самотині, / Висів портрет Тарасів на стіні, / І рідні очі, і уста закуті, / Порубані шаблями в дикій люті. / Колись царі йому бажали долі – / Труїли душу трутою неволі, / Лишень живим не встигли розіп'яти! /

Тепер же Гітлер порубав для мсти» [10, с. 104]. Тому влада використовує заклики до знищення ворога, що часто виражаються за допомогою мовленнєвих метафор, пов'язаних із ідеєю насильницького знищення ворога: «Шалійте! Землю рвіть отруйними зубами! / Сичіть гадюками і вийте, як вовки! – / Вам не уникнути покарної руки! / Над вами – тьма і кров, а сонця світ – над нами!» [13, с. 10].

Підсумовуючи, зазначимо, що формування образу ворога було одним із пріоритетних завдань у конструюванні радянської картини світу. Тому важливо було застосувати усі можливі механізми у формуванні негативного образу як зовнішнього, так і внутрішнього ворога, утвердити потребу ненавидіти «чужого», щоб зберегти за собою увесь «політичний капітал»: «Для натовпу потреба ненавидіти відповідає потребі діяти. Збудження в ньому ентузіазму не поведе далеко, але дати йому привід і предмет ненависті означає дати поштовх його діяльності» [16, с. 14]. Порівняльний аналіз соцреалістичних текстів показує, що ця ідеологема, зазнавши певних трансформацій та модифікацій у різні періоди дії соцреалістичного канону, зберегла своє основне смислове навантаження – усе не-радянське є ворожим, усе вороже є загрозливим. Так боротьба з ворогом стає консолідуючим чинником радянського суспільства, одним із архіважливих державних завдань.

### Література

1. Арефьева А. А. Эстетика соцреализма: слово в измерении публичности / Альбина Анатолиевна Арефьева. – К. : ГАЛПУ, 1977. – 206 с.
2. Бригада художников: Орган Федерации работников пространственных искусств. – М. : Огиз, 1931. – № 1. – 32 с.
3. Гасанов И. Национальные стереотипы в межнациональном конфликте. Сущность и развитие противоречия : автореф. дисс. (...) канд. политич. наук / И. Б. Гасанов. – М. : Рос. акад. упр-я, 1994. – 40 с.
4. Гюнтер Х. Архетипы советской культуры / Ханс Гюнтер // Соцреалистический канон / [под общ. ред. Х. Гюнтера, Е. Добренко]. – СПб. : Академический проект, 2000. – С. 743–784.
5. Довженко О. Україна в огні: кіноповість, щоденник / Олександр Довженко. – К. : Рад. письменник, 1990. – 416 с.
6. Епик Г. Перша весна / Григорій Епик // Твори / Григорій Епик ; [упоряд. В. М. Омельченко ; вступ. ст. і приміт. О. В. Килимника]. – К. : Держлітвидав, 1958. – С. 25–352.
7. Загребельний П. Дума про невмирущого / Павло Загребельний. – Х. : Фоліо, 2003. – 398 с.
8. Збанацький Ю. Таємниця Соколиного бору / Юрій Збанацький. – К. : Веселка, 1985. – 320 с.
9. Зиммель Г. Избранное : в 2 т. / Георг Зиммель. – М. : Юрист, 2008. – Т. 2 : Созерцание жизни. – 607 с.
10. Малишко А. Прометей : вибрані твори / Андрій Малишко. – К. : Веселка, 1976. – 198 с.
11. Панч П. Червоні галстуки / Петро Панч // Син Тарашанського полку : вибрані твори / Петро Панч. – К. : Веселка, 1980. – С. 149–171.
12. Райх В. Психология масс и фашизм / Вильгельм Райх. – СПб. : Университетская книга, 1997. – 544 с.
13. Рильський М. Зібрання творів : у 20 т. / Максим Рильський ; [ред. Л. М. Новиченко]. – К. : Наук. думка, 1983. – Т. 3 : Поезії 1941 – 1950. – 439 с.
14. Сербин Р. Українці у ворожих арміях у Другій світовій війні / Роман Сербин // Сучасність. – 2006. – № 1. – С. 71–80.
15. Стельмах М. Чотири броди / Михайло Стельмах. – К. : Рад. письменник, 1981. – 527 с.

16. Тард Г. Общественное мнение и толпа / Г. Тард. – М. : Тип. А. И. Мамонтова, 1902. – 201 с.
17. Фрейд З. Недовольство культурой / Зигмунд Фрейд // Психоанализ, религия, культура / Зигмунд Фрейд. – М. : Ренессанс, 1992. – С. 65–134.
18. Хархун В. Соцреалістичний канон в українській літературі: генеза, розвиток, модифікації / Валентина Хархун. – Ніжин : ТОВ «Гідромакс», 2009. – 508 с.
19. Хорни К. Наши внутренние конфликты / Карни Хорен. – СПб. : Лань, 1997. – 224 с.
20. Freud S. Arguments for an Instinct of Aggression and Destruction / Sigmund Freud // National Institute of Mental Health (Rorkville Md.). – 1971. – Vol. XXI. – P. 130–175.

*Ульяна Федорів*

**ОБРАЗ ВРАГА КАК МОДЕЛИРУЮЩЕЙ ФИГУРЫ СОЦРЕАЛИСТИЧЕСКОГО ТЕКСТА**

**Аннотация.** В статье внимание сосредоточено на моделирующей роли образа врага в соцреалистическом тексте, который утвердился в массовом сознании с помощью пропаганды и агитации. Поэтому выделено три основные стратегии власти по моделированию образа врага: стратегия формирования круга «чужих» и «своих», демонизация противника, отсутствие его персонализированного образа (процесс обезличивания) и актуализация мифа о роковой угрозе со стороны «чужого». Прослеживается роль советской власти в процессе селекции мифов, согласно которым и формировалось стереотипное восприятие врага и создавался такой образ, который бы подходил к властному пазлу «исторической правды». Акцентировано на актуализации мифа о роковой угрозе со стороны «чужого», на действии властных механизмов в формировании негативного образа как внешнего, так и внутреннего врага для сохранения за собой «политического капитала».

**Ключевые слова:** враг, роковая угроза, соцреалистический текст, «свой», «чужой».

*Uliana Fedoriv*

**THE IMAGE OF THE ENEMY AS THE MODELING FIGURE OF SOCIAL REALISTIC TEXT**

**Summary.** The article deals with the modeling role of the image of the enemy in the social realistic text. This image was established in the mass consciousness by means of propaganda and agitation. Thus, three main strategies of power in relation to modeling of the image of the enemy are proposed: the strategy of forming of the sphere of “alien” and “own”, demonization of the enemy, the absence of its personalized image (the process of depersonalization) and actualization of the myth about fatal threat from “alien”.

The role of Soviet power in the process of selection of myths which determined the stereotype perception of enemy and caused the forming of the image corresponding to the power puzzle of “historical truth” is observed. The attention is paid to actualization of myth about fatal threat from “alien”, on action of power mechanisms in the forming of the negative image of both external as internal enemy for keeping of “political capital”.

**Key words:** enemy, fatal threat, social realistic text, “own”, “alien”.

*Стаття надійшла до редакції 19.09.2016 р.*

© *Федорів Ульяна Миколаївна* – асистент кафедри теорії літератури та порівняльного літературознавства Львівського національного університету імені Івана Франка.

## АРХЕТИПНА ПРИРОДА ОБРАЗІВ НАРОДНИХ ВАТАЖКІВ У РОМАНАХ Л. ГОРЛАЧА «МАМАЙ» І «СЛОВ'ЯНСЬКИЙ ОСТРІВ»

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.

Вип. 2 (36) 2016

УДК 821.161.2–311.6–1.09Горlach

**Федько О.** Архетипна природа образів народних ватажків у романах Л. Горлача «Мамай» і «Слов'янський острів»; 11 стор.; бібліографічних джерел – 21, мова – українська.

**Анотація.** У статті здійснено спробу проаналізувати моделювання чоловічих образів шляхом переосмислення архетипу Мудрого Старця в історичних романах у віршах Л. Горлача «Мамай», «Слов'янський острів». Простежено специфіку вживання терміну «архетип» у гуманітаристиці, визначено основні атрибути Мудрого Старця (за К. Юнгом), маскулінні соціальні ролі Воїна і Жерця та проаналізовано їх реалізацію в художніх творах письменника.

**Ключові слова:** архетип, архетипний образ, Мудрий Старець, Анімус, історіософія, ретроспекція, соціальна роль.

У сучасній науковій думці спостерігається тенденція до використання міждисциплінарного підходу в дослідженнях художніх текстів. І попри те, що залучення надбань психології, філософії, культурології, соціології – явище у літературознавстві зовсім не нове, і надалі залишається актуальним переосмислення великого масиву літературних творів з урахуванням їх архетипної основи. Як слушно зауважує А. Большакова, «якщо саме архетип є основним хранителем пам'яті літератури (культури), то очевидно, що це не порожня форма, але певна матриця, у якій у «згорнутому» вигляді містяться певні усталені образи, моделі і смисли, котрі індивід, долучений до культурного несвідомого, розгортає по-своєму, в залежності від власного життєвого досвіду і складу особистості» [4, с. 13]. Специфіці архетипу і його реалізації в художньому тексті присвятили свої праці Є. Андрієнко, А. Большакова, І. Іваницький, А. Кушниренко, Е. Мелетинський, В. Міріманов, І. Процик, В. Смирєнський, В. Топоровта багато інших. Романістика ж Л. Горлача стала предметом уваги таких науковців і літературних критиків, як В. Біляцька, Б. Іваненко, І. Кропивко, Л. Миронюк, М. Слабошпицький, О. Шокало та ін., однак серед літературознавчих праць і досі бракує комплексного дослідження функціонування у творах письменника архетипних образів, що і становить мету нашої розвідки (на матеріалі романів «Мамай» і «Слов'янський острів»).

Поняття «архетип» вперше вводить К. Юнг, хоча витоки його слід шукати ще в ідеях Платона. Аналізуючи прояви підсвідомого, зокрема сновидіння, психолог приходив до висновку, що певні інстинкти «проявляють себе у фантазіях, часто виявляючи свою присутність лише у символічно-образній формі. Ці прояви я і називаю архетипами. Як вони вперше виникли, ніхто не знає, а виникнути вони можуть – і виникають – у будь-який час і у будь-якому місці» [20, с. 69]. Ці праобрази належать до сфери колективного підсвідомого і, відповідно, оприявнюються у свідомості окремого

індивіда за допомогою конкретних образів. Тобто однією з властивостей архетипу можна вважати відтворюваність: «праобраз, чи архетип, це фігура – чи то демона, людини чи події, – яка повторюється протягом історії всюди, де вільно діє творча фантазія» [21, с. 229]. Однак недоречним було б вбачати архетипну основу в кожному образі, який народжує людська уява, крім зовнішньої форми, йому має бути притаманний сакральний зміст, тобто природа архетипів дуалістична: «вони водночас образи й емоції... Якщо це просто образ, то перед нами буде лише словесна картина з малими наслідками. Але заряджений емоцією образ набуває сакральності (або психічної енергії), динамізму, значимості» [19, с. 96]. Для архетипів характерна також сталість і незмінність священного смислу. Архетипи – це «не самі образи, а схеми образів, їх психологічні передумови, їх можливість» [1, с. 69], попри те, що вони проявляють себе у конкретних образах, на які впливає специфіка національної культури та особистих переконань носія, і «можуть значно різнитися у деталях, але ідея, яка лежить у їх основі, не змінюється» [20, с. 68]. Відповідно, у процесі своєї реалізації архетип набуває двоплановості: з одного боку, він містить незмінне сакральне семантичне ядро як праобраз зі сфери колективного несвідомого людства, а з іншого – «виявляючись у конкретних образах, має нашарування етнічних рис, ментальності, культури того народу, в надрах якого він виявився специфічно... Архетип, незважаючи на трансформацію під впливом часу й обставин, історичних і культурних умов, має константу – те домінуюче, що є в ньому поза всіма зовнішніми чинниками [16, с. 371]. Втілення архетипу в конкретному образі варто відмежовувати від самої його суті, яка є апіорі трансцендентною. Відповідно, мова йде про конкретний архетипний образ – «прообраз колективного несвідомого, що усвідомлюється людиною, відповідно наповнюється осмисленим досвідом» [15, с. 98]. Суть самого архетипу «являє той несвідомий зміст, який змінюється, коли стає усвідомле-

ним і сприйнятим, і використовує барви індивідуальної свідомості, у якій проявляється» [18, с. 174].

А. Забіяко пропонує розмежовувати універсальні та етнічні (зумовлені національною специфікою) архетипи культури. Універсальні архетипи культури стоять ближче до первинного розуміння цього поняття К. Юнгом, оскільки зрозумілі представникам різних народів, постають із загальнолюдських праобразів, як, наприклад, вогонь, синтез жіночого та чоловічого первнів, зміна покоління, «золотий вік», вони «за суттю є смислообразами, які відображають спільні базисні структури людського існування» [9, с. 126].

Вихід терміну «архетип» далеко за межі аналітичної психології зумовлює неоднозначність його вживання, розмивання меж його семантичного поля, тому необхідно «розрізнати юнгівську психологічну концепцію архетипу як відтворення позасвідомого першообразу індивідуальною свідомістю від власне літературного поняття архетипу, який формується в надрах світової чи національної літератури у формі образу-архетипу, сюжету-архетипу, мотиву-архетипу тощо» [11, с. 3]. В образній системі художнього твору архетип функціонує «як певна комплексна парадигма, для осмислення якої потрібно залучити знання з культурології, історії, психології, навіть етимології, пареміографії та ін., залежно від специфіки предмета дослідження» [16, с. 373]. Контекстуальна зумовленість реалізації архетипу в художньому творі, передавання його метафізичної суті за посередництвом свідомості митця, а згодом – реципієнта, значно ускладнює його тлумачення. «Значення архетипу – явище суперечливе, оскільки архетип становить собою дещо приховане, невиражене, хоча, з іншого боку, він опосередковано маніфестується через мовні репрезентанти. Архетипічна семантика являє собою не просту сукупність ряду семантичних компонентів, а організовану складну смисловою структуру. Для її існування потрібна кореляція зі смисловим цілим художнього тексту» [14, с. 31], тобто значення архетипу в художньому творі «є контекстуально обумовленим. Саме контекст (загальнокультурний і власне літературний) дозволяє домінувати одній або кільком семам архетипу» [14, с. 32].

Аналізуючи прояви підсвідомого, К. Юнг зазначає, що його «... здивував особливий вид батьківського комплексу, що має «духовний» характер: образ батька виникав у зв'язку з твердженнями, діями, тенденціями, духовний характер яких навряд чи можна заперечувати» [18, с. 215]. Ці прадавні уявлення і настанови дослідник розглядає як реалізацію архетипу Духа чи Мудрого Старця «в постаті мага, доктора, священика, вчителя, професора, дідуся чи будь-якої авторитетної людини» [18, с. 216]. Його функція – вказати вихід зі скрутного становища, допомогти у духовних пошуках, він уособлює мудрість пращурів, зв'язок із

якою необхідно віднайти, це психопомп, що «завжди виникає у ситуації, коли необхідні розуміння, самоаналіз, гарна порада, планування і т.д., але людині не вистачає власних ресурсів. Архетип Мудреця компенсує цей стан духовного дефіциту певним змістом, що покликаний заповнити порожнечу» [18, с. 216]. У такій своїй іпостасі Мудрий Старець, окрім «знань, мудрості й інтуїції, ... відзначається своїми моральними якостями» [18, с. 224].

Архетип Мудрого Старця посідає чільне місце у формуванні історіософської парадигми історичних романів у віршах Л. Горлача. Людина поважного віку, письменник глибоко аналізує як героїчні сторінки української історії, так і сучасність, а свої роздуми узагальнює у високохудожніх творах. Аналізуючи специфіку композиції романів митця, В. Біляцька зазначає: «Прикметною ознакою романів у віршах Л. Горлача є подієва ретроспективна насиченість. Подаючи спогади героїв, автор дотримується хронологічної послідовності, їх шлях змальовано поетапно на тлі історичних подій і зустрічей з колоритними постатями, що дає підстави для роздумів про долю України, одвічну боротьбу нашого народу за свою свободу» [3, с. 91]. Письменник спонукає читача разом із персонажами переосмислити минуле, проаналізувати ключові події і «активізувати катарсис історичної пам'яті» [3, с. 93].

Втіленням народної мудрості, його духу є козак Мамай з однойменного роману Л. Горлача, про що свідчать винесені в епіграф слова: «народ наш тому лише вічний, / що Мамай оживля його знову і знов» [5, с. 13]. Вибір саме цієї легендарної постаті на роль народного пророка не випадковий: «образ козака Мамаю як регулятора генетичного коду, національно-культурної ідентичності – спостерігаємо регулярно впродовж трьох останніх століть. Образ козака – своєрідна знакова система нашої культури. Він ретранслює архетипові ознаки української культури і ментальності, репрезентує національно-культурну ідентичність. Мамай постає метасюжетом української культури, втілює національний ідеал...» [13, с. 86]. Ж. Дюмезіль, аналізуючи індоєвропейські пантеони богів, виділяє три основні маскулітні соціальні ролі: Воїн, Жрець і Виробник матеріальних благ (Орач), і завданням перших двох є захист третьої категорії населення. Для українського народу з його давньою хліборобською традицією дуалістична постать козака Мамаю є втіленням архетипних моделей Воїна і Жерця водночас, він «став символом взаємодії двох провідних верств традиційного українського суспільства духовної та військово-адміністративної, символом єдності відунів і воїнів, які забезпечували енергетичний і фізичний захист основної верстви – хліборобів, господарів автохтонів України, підтримували цілісність і життєву волю етнічного єства. Цей синтез бойової активності й мудрості наш народ передав у назві

козак-характерник, а персоніфіковано – в імені Козак-Мамай» [17]. Образ Мамає в романі Л. Горлача виходить поза межі образу живої людини, навіть наділеної неабиякою магичною силою, він вже не належить до світу реального, він передусім дух, безсмертна істота: «Суть не в брентному тілі – в духовній начинці / а її не порушиш, ламай – не ламай, / Тож і ходить за кожним сліпцем наозирці / непокупною совістю вічний Мамай» [5, с. 13]. За словами О. Найдена, це «воїн-сакральний предок», тому в романі Л. Горлача Мамай існує ніби поза часом і поза простором: він згадує, як бував у Єрусалимі за часів Ісуса Христа, розмовляв зі Сквородою, «грав... думу Тарасу» [5, с. 15], бачив двір цариці Катерини, більше того, письменник покладає на козака Мамає відповідальність за найбільші скарги українців, адже саме він просив за свій народ перед Богом: «Тут тримав я для себе і землю, і воду, / мову сонячну теж приберіг про запас. / Забирай їх, Мамаю, своєму народу, / щоб і він поміж іншими задніх не пас» [5, с. 22]. Сакральним є момент зустрічі Мамає з Богом: Всевишній як Творець Всесвіту не може відкинути прохання музики, Творця краси. Як зазначає А. Клос, кобза в руках Мамає – «духовно-чарівний інструмент, символ душі народної, божественного призначення – акцентовано підкреслює високодуховний стан. Козак Мамай – мислитель, який творить думу про Бога, велич військової справи, великих воїнів та мислителів землі рідної, ратні подвиги, перемоги та силу зброї» [10, с. 422]. Не випадковий і епізод мандрів Мамає по пеклу і раю в дусі «Божественної комедії» Данте Аліг'єрі, адже саме поет як народний пророк заслуговує право побачити грішників і праведників, щоб потім передати свій досвід людям. Аналізуючи подорож Данте, О. Доброхотов зазначає, що «це також сходження за допомогою науки і поезії до світу вищих істин. Трьом смислам відповідають три найбільш частотні звернення Данте до Вергілія: «батько», «майстер» («вчитель»), «вождь»...» [7, с. 95].

У романі Мамай – не просто уособлення мудрості й пам'яті, від архетипу Мудрого Старця він успадкував також прагнення підказати шлях іншим, про що свідчить художнє обрамлення роману – розмова з художнім «alterego» письменника (за М. Гірняк, експліцитним автором), запрошення його «у путь крізь часи ще гарячі і давні» [5, с. 24], заповіт «Мамаї і поети – по крові брати. / Тож частіше осідлуй старого Пегаса» [5, с. 142], яким козак спонукає втомленого письменника до плідної праці («Виноград наді мною аж гнувся від плоду» [5, с. 142]). Як зазначає К. Юнг, Мудрий Старець «завжди з'являється, коли герой знаходиться в безнадійній і безвихідній ситуації, з котрої його можуть вивести тільки глибокі роздуми чи щаслива думка – іншими словами, духовна функція чи певна внутрішня свобода» [18, с. 218], з глибин підсвідомості людини «потрібне знання...

з'являється у формі персоніфікованої думки, тобто в образі людини похилого віку, яка володіє знанням і є готовою допомогти» [18, с. 218]. Духовна спорідненість Мамає з Поетом, Творцем – наскрізна лінія твору, адже його покликання як духовного батька народу – передача пам'яті майбутнім поколінням, збереження слави і консолідація нації, і в служінні цій високій меті запорака його слави і безсмертя: «допоки я живу в народі, / я доти вічний, я – Мамай» [18, с. 117]. Митець як людина, що здійснює сакральний акт творіння, вирізняється з-поміж інших «іскрою божественного», тобто виконує у суспільстві функцію, подібну до жерців, «які впорядковували космос шляхом виконання відповідних обрядів, оберігаючи його від хаосу. Насамперед призначення жерців полягало в підтримці зв'язку між богами та людьми, що включало також збереження і передачу інформації – як сакральної, так і світської» [12, с. 500]. Тож образ козака Мамає у народній свідомості сприймається як ідеальний захисник, здатний оборонити як від нападів ворогів, так і від забуття й духовного знищення.

У романі «Слов'янський острів» ролі Жерця і Воїна чітко розмежовані. Проповідник Ян Гус постає перед читачем як духовний провідник нації, праведник і великий мислитель: «Ішов чоловік. Стукотіла у брук патериця. / Він бачив усе, що у серці по світу носив» [6, с. 290]. Його мандрівка на Константинопольський собор є своєрідним сходженням на Голгофу, шляхом, сповненим моральних і душевних страждань від картин смерті і нещастя простого чеського люду. І народ, попри заперечення Яна Гуса, сприймає його як свого пророка: «Глянеш низом – люд іде та йде. / Вгору глянеш – Гус стоїть і сяє, / мов благословляє, позичає / проти лиха опертя тверде» [6, с. 327], поводиря, здатного вказати шлях до порятунку: «Вірити у себе всім нам треба, / а не ждять од інших допомог» [6, с. 326]. Жертовна смерть Яна Гуса прирівнює його до святих, мучеників і водночас перетворює його на символ боротьби: «Але ж стоїть тверда народна рать / і Гусів дух у кожному горить» [6, с. 471]. Так народжується ідея, полум'я боротьби, яке охопить всі соціальні верстви Чехії, і у час рішучих дій пророка заступить воєначальник (Ян Жижка), адже роль Воїна, «керівника, управителя, вождя» [12, с. 498] є природним проявом маскулінності. Прикметним є і те, як у романі відображено цю спадкоємність через один із незмінних атрибутів втілення архетипу Мудрого Старця – його учня. Радимир, який Яна Гуса «в дорозі добре взнав» [6, с. 360], був його втіхою не лише у мандрахах, але і під час страти, що був ладен «... з ним – у вогонь» [6, с. 352], після смерті свого вчителя знаходить прихисток у Яна Жижки, стає його вірним помічником і сподвижником.

Л. Горлач зображує Яна Жижку не просто як сильного бійця, але й шляхетну, чесну, віддану своїй справі і мудру людину. Хоча він і не позбав-



лений власних душевних демонів, сумнівів у правильності своїх рішень, схильний до саморефлексії, це робить його більш людським, ближчим до простих вояків, на відміну від Яна Гуса, він не стає недосяжним у своїй святості пророком, а є «батьком» своєму народові: «Пане Жижко, це ви? – / Аж хитнувся плечистий хлопчина. / Я шукав вас, як батька, я вас...» [6, с. 375]. Соціальна роль батька виходить за межі втілення архетипу Мудрого Старця, оскільки, як стверджує Є. Андриєнко, є проявом Анімусу. При цьому «архетип Батька уособлює владу і владні відносини, що формуються на різних рівнях культури між її носіями. Це пов'язано з багатовіковим процесом зосередження капіталу (в тому числі й символічного) переважно у «руках» чоловіків і широким розповсюдженням образів, пов'язаних з тією відповідальністю, яку батько бере на себе як голова родини (наприклад, образ Мудрого Старця)» [2, с. 249]. При цьому мова може йти про різні рівні суспільства, від родини до цілої держави, адже архетипний «образ Батька не пов'язаний напряму з біологічним батьківством» [2, с. 249]. З огляду на соціальні функції вождів і їх очевидну вищість над іншими членами суспільства, їх сприйняття як «батьківських фігур» є цілком природним, такий «батько» «...любить за те, що дитина виправдовує його сподівання» [2, с. 249]. Так, у романі Л. Горлача духовна спорідненість репрезентується як міцніша і важливіша за

кровну. Недарма Ян Жижка визнає: «Чужинець Корибут мені – як син» [6, с. 466], і цей зв'язок не змогли зруйнувати всі політичні ігри і суперечки. На смертному одрі гетьман прощається з князем, який називає його «великий батьку», словами вдячності за підтримку: «Спасибі, синку вірний мій, що ти / прийшов до мене...» [6, с. 471]. Ян Гус, Ян Жижка і Корибут постають як продовжувачі однієї справи, роду народних лідерів, як «браття вогню, що горить у народі» [6, с. 473], і саме тому навіть після смерті вони не мають спокою, а прагнуть повернутися у полум'я зі священною метою: «Твоє палахтіння собою, як зможу, продовжу, / щоб тільки світання скоріше до чехів прийшло» [6, с. 473]. Такий фінал підкреслює, що після завершення земного шляху національні герої залишаються в народній пам'яті уособленнями сили і мудрості, тобто втіленням архетипу Духа (Мудрого Старця).

Архетип Мудрого Старця активно функціонує в романах Л. Горлача, оскільки для них характерне зображення народних ватажків, ретроспективний характер оповіді, а також рефлексивність і історіософічність, що впливають зі зрілого світосприйняття самого автора. У зв'язку з неможливістю охопити весь доробок письменника у розвідці такого типу моделювання чоловічих образів на архетипній основі в інших романах Л. Горлача залишається перспективним напрямком подальших досліджень.

### Література

1. Аверинцев С. София–Логос: Словарь. Собрание сочинений / С. Аверинцев [Под ред. Н. П. Аверинцевой, К. Б. Сигова]. – К.: Дух і Літера, 2006. – 912 с.
2. Андриєнко Е. Архетип Отца в современной белорусской культуре / Е. Андриєнко // Универсальное и национальное в культуре: сборник научных статей / Белорусский государственный университет, Гуманитарный факультет. – Минск: БГУ, 2012. – С. 246–257.
3. Біляцька В. Ретроспективний саможиттєпис героїв романів у віршах Леоніда Горлача / В. Біляцька // Літературний процес: методологія, імена, тенденції: Збірник наукових праць (філологічні науки). – К., 2015. – №6. – С. 89–94.
4. Большакова А. Ю. Архетип, миф и память литературы / А. Ю. Большакова // Архетипы, мифологемы, символы в художественной картине мира писателя: материалы Междунар. заоч. науч. конф. (г. Астрахань, 19–24 апреля 2010 г.). – Астрахань: Издательский дом «Астраханский университет», 2010. – С. 5–14.
5. Горлач Л. Мамай / Л. Горлач // Горлач Л. Мамай. Мазепа. Історичні романи у віршах. – К.: Ярослав Вал, 2010. – С. 7–142.
6. Горлач Л. Слов'янський острів / Л. Горлач // Горлач Л. Слов'янський острів / Л. Горлач. – К.: Дніпро, 2008. – С. 285–474.
7. Доброхотов А. Данте Алигьери / А. Л. Доброхотов. – Москва: Мысль, 1990. – 208 с.
8. Дюмезиль Ж. Верховные боги индоевропейцев / Ж. Дюмезиль / Пер. с франц. Т. В. Цивьян. – М.: ГРВЛ «Наука», 1986. – 234 с.
9. Забияко А. П. Архетипы культурные / А. П. Забияко // Культурология. Энциклопедия. В 2-х т. Том 1. – М.: РОССПЭН, 2007. – С. 125–126.
10. Клос А. І. Архетипічні образи в системі вітчизняної військової підготовки / А. І. Клос // Наукові праці історичного факультету Запорізького державного університету. – Запоріжжя: Просвіта, 2007. – Вип. XXI. – С. 420–426.
11. Козлов А. Духовність як літературознавча категорія: [монографія] / А. Козлов. – К.: Акцент, 2005. – 272 с.
12. Кочерга С. О. Культурософія Лесі Українки. Семіотичний аналіз текстів: монографія / С. Кочерга. – Луцьк: ПВД «Твердиня», 2010. – 656 с.

13. Куриленко Д. В. Духовні доміанти бароко як конструкт свідомості Козака Мамай у творі О. Є. Ільченка «Козацькому роду нема переводу...» / Д. В. Куриленко // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філологічні науки. – 2015. – Вип. 3. – С. 84–87.
14. Кушниренко А. А. Семантика компонентов архетипического комплекса литературного произведения / А. А. Кушниренко // Архетипы, мифологемы, символы в художественной картине мира писателя: материалы Междунар. заоч. науч. конф. (г. Астрахань, 19–24 апреля 2010 г.). – Астрахань : Издательский дом «Астраханский университет», 2010. – С. 30–32.
15. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / [автор–укладач Ю. І. Ковалів]. – К. : Академія, 2007. – Т. 1. – 608 с.
16. Процик І. В. Архетип і символ: проблеми визначення та взаємодії / І. В. Процик // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія : Лінгвістика і літературознавство. – Бердянськ, 2011. – Вип. 24. Ч. 2. – С. 368–377.
17. Шокало О. Козак Мамай образ українського лицаря / О. Шокало [Електронний ресурс] // Український світ. – 1996. – №№ 1, 3. – Режим доступу: [http://national.org.ua/library/kozak\\_mamaj.html](http://national.org.ua/library/kozak_mamaj.html)
18. Юнг К. Г. Алхимия снов. Четыре архетипа / К. Г. Юнг. – СПб. : Timothy, 1997. – 351 с.
19. Юнг К. Г. Значение символов / К. Г. Юнг // Человек и его символы. – М. : Медков С. Б., «Серебрянные нити», 2006. – С. 92–100.
20. Юнг К. Г. Архетип в символике сновидений / К. Г. Юнг // Человек и его символы. – М. : Медков С. Б., «Серебрянные нити», 2006. – С. 67–83.
21. Юнг К. Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико–художественному творчеству / К. Г. Юнг // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. – М. : Издательство Московского университета, 1987. – С. 214–231.

*Ольга Федько*

**АРХЕТИПНАЯ ПРИРОДА ОБРАЗОВ НАРОДНЫХ ЛИДЕРОВ  
В РОМАНАХ Л. ГОРЛАЧА «МАМАЙ» И «СЛАВЯНСКИЙ ОСТРОВ»**

**Аннотация.** В статье совершена попытка проанализировать моделирование мужских образов путем переосмысливания архетипа Мудрого Старца в исторических романах в стихах Л. Горлача «Мамай», «Славянский остров». Выявлено специфику использования термина «архетип» в гуманитаристике, определены основные атрибуты архетипа Мудрого Старца (по К. Юнгу), маскулинные социальные роли Воина и Жреца и проанализировано их реализацию в художественных произведениях писателя.

**Ключевые слова:** архетип, архетипный образ, Мудрый Старец, Анимус, историософия, ретроспекция, социальная роль.

*Olha Fedko*

**ARCHETYPICAL NATURE OF THE NATIONAL LEADER'S IMAGES  
IN L. HORLACH'S NOVELS "MAMAI" AND "SLAVIC ISLAND"**

**Abstract.** In the article the attempt to analyze the modeling of men's images on the base of the archetype of the Wise Old Man in L. Horlach's historical verse novels "Mamai", "Slavic Island" was made. The specificity of the use of term "archetype" in humanitaristic studies was observed, the main attributes of the Wise Old Man (according to C. Yunh) and the masculine social roles of the Warrior and Priest were established, their realization in writer's fictional works was analyzed.

**Keywords:** archetype, archetypal image, Wise Old Man, Animus, historiosophy, retrospection, social role.

*Стаття надійшла до редакції 30.08.2016 р.*

© *Федько Ольга Юрійвна* – здобувач, ст. лаборант кафедри культурології та українознавства Запорізького державного медичного університету.

## ПОЕТИКА ПЕЙЗАЖНОЇ ЛІРИКИ ЛЮДМИЛИ КУДРЯВСЬКОЇ

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.

Випуск 2 (36) 2016

УДК 821.161.1-1.09(477,87) Кудрявська

Ференц Н. Поетика пейзажної лірики Людмили Кудрявської; 17 стор.; бібліографічних джерел – 23, мова – українська.

**Анотація.** У статті досліджується поетика пейзажної лірики Людмили Кудрявської, особлива увага приділяється мотивам, метафоричній образності, стильовим особливостям поезії. Акцентовано увагу на ролі зорових, слухових, архетипних, символічних образів у відтворенні різних пір року, доби, різних станів природи. Наголошено, що рослинний світ у ліриці Людмили Кудрявської є символом торжества життя. Кожна пора року творить свою неповторну міфологію.

**Ключові слова:** природа, рослинний світ, краса, пейзаж, настрої, поетична міфологія, пори року і доби.

У ліриці Людмили Кудрявської засобом осмислення змісту людського життя і людських взаємин завжди була природа. Її пейзажі здебільшого освітлені радістю, захопленням і любов'ю. До речі, в багатьох віршах поетеса послуговується словом радість: «*Июнь во мне – // всегда хмельная радость*» (12, 13), «*серце радости просит простой: // Пусть сентябрь подольше продлится*» (18, 188). Цю радість Людмила Кудрявська втілює у виразних образах. Всевишній дарував прекрасний день, наповнив його своєю благодаттю. «*Сирени к утру // в ателье своём сишл // Лиловое новое платье, // И небо, как стекла, // От тучек отмыл, // И птицу затеял в полёте*» (15, 115).

Природа спонукає до роздумів про загадковість Всесвіту. Людмила Кудрявська захоплюється, здавалося б, звичайними явищами, це захоплення ідушевною радістю передає відкритим текстом. Прикметний з цього погляду вірш «Абрикос», в якому багато цікавих деталей, що свідчать про спостережливість авторки.

*Как плод висит на ветке –  
Мы забыли,  
Как зреет он под перецёлки птиц.  
Пробился сквозь пушок  
Румянец крепкий...  
Сограждане! Да поглядите ж вверх!  
Не на весах лежит он,  
А на ветке  
Висит  
И робко излучает свет* (6, 26).

Природа – дерева, кущі, квіти, весь рослинний світ є символом торжества життя. Вона заряджає життєвою енергією: «*К дереву тёплому я прислонюсь – // Свежей энергией подзаряжусь! // Полною грудью вдохну я свободу – // Лёгкие вмиг напою кислородом*» (12, 8).

Людмила Кудрявська звертається з проханням до молодого дубочка дати їй сил пережити зиму, навесні почути спів пташок, побачити, як мужнє дерево, як засіває землю жолудями («Дай мне силы, молодой дубок»).

Дуб – символ могутності, сили, здоров'я, енергії, це дерево життя. Жолудь – символ зрілос-

ті, продовження роду, безсмертя, вічний плін буття природи.

Ніжну любов до природи часто передають свіжі порівняння, зменшувальні лексеми, і лагідна інтонація. Природа, яку вона любить і боготворить, відповідає їй взаємністю: «*Машиет осинка мне жёлтой косынкою*» (12, 17).

У Людмили Кудрявської є талант постійно відкривати для себе щось нове, дивуватися і ділитися своїми враженнями із читачем. Не кожен може побачити, як у воді «*Лысая каштана голова // отражается под серым небозводом*» («Осенняя река»), як «*ноябрь повис на паутинке, // Качается туда – сюда*» («Ноябрь повис на паутинке»). Мало у кого бабка (рос. стрекоза) асоціюється з прозорою сльозою («Стрекоза»). Людмила Кудрявська знаходить точний і свіжий образ, який поєднує думку і почуття. Вона бачить природу не лише очима, але й душею. Природа виступає у її віршах як паралель до людських емоцій.

Поезія Людмили Кудрявської насичена цікавою метафоричною образністю, яка передає єдність духовного світу з природним. Так у циклі «Осенние аллеи» яскраві візуальні образи створюють рельєфний портрет осені і передають її дух. Осінь як живий організм переживає певні етапи. Початок осені спокійний, тому ритм вірша без інтонаційних збоїв. Спершу зір поетеси зупиняється на солярному образі

*Месячишко всходит –  
Тонкий ломтик  
Арбузной луны* (15, 49).

Далі погляд переноситься на рослинний світ. Про те, що листя покидають дерева, сказано лаконічно: «*Октябрь осытался, как ясень*» (15, 49).

З листопадом приходять перші морози:

*Ноябрь нацелил око  
На будущий мороз  
И в небесах высоких  
Блестит, как сталь, – до слёз* (15, 51).

Рослинний світ в поезії Людмили Кудрявської вражає багатством, він густо заселений, включає дерева (платан, вербу, іву, березу, дуб, каштан,

сосну, липу, осину, смереку, абрикос, аличу, яблуню); кущі (бузок, шипшину, калину); квіти (хризантему, незабудку, фіалку, ірис, кульбабу, первоцвіт). Потрапляючи у вірші, вони перебирають у людей звички жити за законами любові, без якої світ, певно, загинув би.

Природа в ліриці Людмили Кудрявської прийнята земною й неземною красою. Тут все грає, виблискує, сяє і серце б'ється в унісон з деревами, квітами, усією природою («Солнце бьётся в унисон»). Поетеса жадібним поглядом вбирає небесний міст, що манить синявою, передзвони – переливи саду, запах духмяних трав, лепіт листочків, веселість струмочків. Все це для Людмили Кудрявської – висока нагорода Всевишнього людям. Природа допомагає людині полюбити цей світ. Та коли у душі сум, печаль, біль, природа стає сірою, безколірною, невизначеною, статичною.

*Серая изморозь, серая,  
Контуры, краски – размазаны  
Словно эскиз неумелый  
Или наброски рассказа.*

*Нет в нём идеи пейзажа,  
Нет в нём героев с харизмой,  
Только одни персонажи,  
Серые, словно изморозь (19, 155 – 156).*

Але цей стан як у природі, так і в душі ми нас, все оживає, починає грати звуками, відтінками, кольорами.

До речі, Людмила Кудрявська любить природу у всіх її станах:

*При любых капризах моды,  
При погодах при любых  
Эта выставка природы  
Бьёт меня под самый дых (15, 118).*

В її пейзажній ліриці мирно співіснують радість, надія, смуток і біль. Ці почуття ніби переливаються одне в друге, не конфліктують, а взаємозбагачуються, взаємовідтінюються. Поетеса проймається тривогою лелек, ця тривога в лексиці, інтонації, риторичних питаннях. У синьому небі тужать і плачуть лелеки:

*То ли об утраченном тужили,  
То ль пути домой не находя.  
Где вожак их?  
На закате красном  
Подморозил сильное крыло?  
И в пути, далеко и опасно,  
Он упал на землю тяжело? (19, 11).*

Лелеки – символ рідного дому, рідної землі, поетеса сподівається, що птахи дістануться свого дому, виведуть пташенят, поставлять їх на крило, почують голос вожака і знайдуть спокій у рідному краю.

У пейзажній ліриці Людмили Кудрявської полонить близькість душевного світу людини до світу природи. Поетеса відчуває себе частиною природи:

*Я – улитка. Муравей. Пернатый.  
Я лечу. Ползу. И трепещу.  
И о прежней жизни забываю (17, 101).*

Входження в природу є умовою її поетичного світоосмислення.

Провідним концептом пейзажної лірики Людмили Кудрявської є сонце – символ світла, тепла і добра. Сонце найчастіше атрибут весни і літа. Сонце вривається в ліс, і він спалахує пожежею. Затремтіли перелякані листочки, дерева збігли з гір в поле «*И, как олени, ввали на колени, // Ища защиты и о ней моля*» (19, 55). Так образ сонця передає стан тривоги за землю, можливо, ця асоціація виникла у поетеси в зв'язку з лісовими пожежами.

Людмила Кудрявська створила ліричні портрети різних «представників» природи, у кожному з них відчувається вміння знайти колоритні деталі. Рослинний світ «перебирає» у людей звички, риси жити за законами совісті, добра і любові. Молоді дерева, як і молоді люди, сповнені радістю, оптимізмом. Юна тополя браво дивиться в небесну голубизну («Тополь»). Жовтневий каштан як символ натхнення «*среди травы угасших островов... вдруг вспыхнул // Крупным белым цветом // В преддверии / Ноябрьских снегов*» (15, 90). Від цвіту каштана Людмила Кудрявська переходить до узагальненого побажання:

*Вовеки будьте вы  
Благословенны,  
Цветущие в преддверии зимы (15, 90).*

Звичайно, вірш не просто про каштан, а про тих, хто вступив у «зимову» пору життя – за межу молодості й зрілості.

Ліричні портрети Людмили Кудрявської з рослинного світу сповнені любов'ю, яку передає лексика, зменшувальні слова, ліричні звертання. Ось портрет гербери:

*Три солнышка в вазе забытой горят –  
Оранжевых сочных гербер.*

*Вы воздух тепла в мою душу внесли  
И веру в такое... В святое! (19, 76).*

Автор вважає, що у природи, як і в людей, своя доля, яка нагадує людську. Каштан сумує, проводжаючи літо, він знесилився, згорбився, зняв коричневий кашкет. Його темними блискучими великими сльозами всіяна вся земля, невдовзі їх замете зима («Снял каштан коричневый кашкет»).

У пейзажах Людмили Кудрявської майже завжди вдало поєднуються зорові і слухові враження. Яскравий приклад синестезії у вірші «Бог подарил мне новый день». Подарунком для ліричної героїні став «*Фиалки кустиком маленький, но звонкий // Горел он фантастическим огнем // Среди бумажек, // Кирпичей, // Щебёнки... // Среди упавших веток, юный весь, // Проснулся он // и в мир ворвался – первым!*» (12, 23). Фіалка тут не лише символ скромності, свіжості, але й мужності.

Автор відчуває природу, любить і заражає цією любов'ю нас. У неї витончене сприйняття й уява. Ось відображення раки у воді

*Прибрежных раки головастые глыбы  
Темно отражались на глади реки,  
Плескалась в ракетах какая-то рыба –  
По кронам густым расходились круги*  
(12,89).

В одухотвореній споглядальності поетеси радісне зачудування. Вона милується кущем бузку, шукаючи щастя в його квітах, азартними маками, золотистими очима ромашки («Люблю цветы, заблудшие в садах»).

Людмила Кудрявська любить поетизувати дощ, в образі якого архетип води постає в різних іпостасях. Під зітхання вітру дощ крокує по дахах. Іноді він навіть сонливий настрій, заспокоює. У сонній уяві все розпливається, розмите, позбавлене конкретних контурів («Под тихие шаги дождя»). Архетипний образ сну допомагає пізнати особливості власного я. Ф. Ніцше вважав сон особливим атрибутом поезії, І. Кант називав його мимовільною творчістю. У художній літературі зустрічаємо різні стани сну: сон як видіння, марення, забуття, смерть. Сон – засіб психологічного аналізу. Сон у Людмили Кудрявської – мимовільне бажане заспокоєння під час спокійного дощу. Іноді дощ спонукає замислитися над життям, оцінити зроблене. Під стукіт дощу з'являються докори сумління:

*Сделала я в жизни очень мало –  
Как бы и не дышала на земле  
.....  
Другой-то жизни у меня не будет,  
А коль не будет –  
Завершу ль дела? (19, 233).*

У вірші «Причудилось: ручей журчит» дощ затіяв розмову про свою долю. Зізнається, що проливав себе, не шкодуючи сил, щоб зволожити землю, а через день про нього забули. Після короткого монолога дощу йде монолог поетеси про плинність життя і невідворотність смерті:

*И я уйду, как этот дождь  
Или каскад ручья (17, 96).*

Людмила Кудрявська не драматизує ситуацію, вона змиралась з цією вічною закономірністю. До речі, споглядання природи дуже часто стає мотивом до міркування над сенсом життя.

Дощ – дійова особа здебільшого весняних і осінніх пейзажів. Він може бути ніжним і красивим («На нитях серебряных бусы дождя»). Восени він сірий («Уходит осень»). А ще дощ справжній музикант:

*Он молоточками стучит:  
То веселится, то застонет,  
А то вдруг длинно загрузит (17, 31).*

А ось мальовнича поезія зливи зі шмаганням листя, перехльостом вітру, рудими струмками. Від страху зіщулився будинок, застигла від чекання на погоду простоволоса верба, запахла гострим

кропом і м'ятою грядка, зляканий огірок заховався за листок («В ливень»).

Тривалий, затяжний дощ спонукає до самоіронії, осмислюються думки, з'являється відчуття, що від життя не варто чекати чогось доброго:

*Вышел, видно, порох весь,  
Износилась ветошь.  
И уже в благу весть  
Скоро не поверишь (12, 105).*

Міфологія води в поезії Людмили Кудрявської представлена рікою дитинства Тисою. Поетеса звертається до неї як до близького друга: «Здравствуй, Тиса! // Тебе поклониться // Я вот из-за границы пришла» (17, 92). Зустріч з Тисою навіює спогади про батьків і дитинство.

Природа в ліриці поетеси – невтомний трудівник. Земля «покою ни малейшего не знает», «ручей бельё осеннее стирает», «земля метёт и чистит своей огромный дом» («Лес рассылает письма на Земле»).

Світ природи сповнений добротою, теплом і любов'ю. Вона підтримує людину, заспокоює і захищає, допомагає зберегти душевну рівновагу, не втратити віру в добро. Серед вмираючої листви Людмила Кудрявська побачила синьоокий цикорій, який дивився в небо, випромінюючи радість. Поетеса запитує: чи уміємо ми бачити небо, коли в душу закрадається туга?

*Чуть что –  
Душа тоской увита  
И чёрен мир, и нехорош...  
А нужно только – небо видит!  
И ты от тьмы себя спасешь (17, 63).*

До речі, образ неба часто фігурує в останніх збірках Людмили Кудрявської. Небо у неї – високе, духовність, щось таємниче, загадкове і божественне. Коли йдеться «про трагічну подію – Молчат небеса // и угрюмо на землю глядят» (14,23). Відійшла у вічність близька людина – тоді «печален и бел небосвод» (14, 24), небо – «серо и туманно» (14, 32).

Печальні настрої в світі природи часто стають мотивом до міркування над екзистенційними проблемами людського життя. Людмила Кудрявська уміє передати межові ситуації в природі і в людському житті. Думка про те, що життя в світі природи короточасне, завжди озивається печальним настроєм. Поетеса милується красою снігурів: «Два огонька на белой зимней ветке, // Как дальний отблеск розовой зари // Ушедшего и сгинувшего лета». І раптом з'являється думка: «я знаю, что и эти снегири // Когда-нибудь исчезнут с белых веток» (19, 253). Так настрої радості, замилювання змінюється сумним.

Цікава драматична рефлексія постає у вірші «Постарели тополя и ивы». Колись тополі і верби були молодими і красивими. З часом їх гілки покрутилися, як суглоби. І тепер «Им не в радость белопенность снега, // Первых птиц весенних хлопотанье. // В серых лужах обмороки неба, // Когда

тают облачные стаи. // Смотрят в землю, // Наклонившись низко, // Или никуда не смотрят вовсе...» (15, 29). Після тієї живописної печальної картини мововолі з'являється позиція авторки, активна, емоційно-мудра: «не хочу такой пропащей жизни» (15, 29).

Як і людина, кожна рослина з часом старіє, стає немічною, змінюються її зовнішність. Ось елегантний портрет мертвого дерева.

*Дерево, похожее на птицу,  
Замерло засохшее крыло.  
Дерево –  
орлом или синицей  
По ночам легко летать могло.*

*Взмахивало крыльями  
и – в дали,  
Корни изжмая под себя...  
Листья, словно перья, трепетали,  
Звёзды в пыль небесную дробя.*

*Дерево, похожее на птицу,  
Словно злой колдун заколдовал:  
Ему небо даже в снах  
не снится... (15, 12).*

Людина і природа в поезії Людмили Кудрявської – діалектична єдність. Природа дає поживу для роздумів про закономірності і випадковості у житті, про плинність часу, загадковість світу. Автор опоетизувала дивосвіт природи в усі пори року і дня. Літні і весняні пейзажі здебільшого радісні, оптимістичні. Світобудова літа вражає багатством барв, звуків і запахів. Це пора цвітіння. Цвітуть «кусты калины ало», «Серёжки берёза развесила». «Запах сена небывалый // С ног валит узницу квартир» (19, 90).

Є у Людмили Кудрявської картина спекотливого літа: «Зной сжигает и леса, и мысли, // Каждый день подобен янтарию» (19, 73). Осіння природа «в мінорі»: мокрі гнізда, сире повітря, мокрий шнурок для білизни, з якого звисають «тяжелые капли, // Как будто их сушат, не сняли домой» (19, 154).

Людмила Кудрявська як художник намалювала портрет листопада. Є в картині похмурого листопадового дня несподівані порівняння: «горизонт уже от стужи сиз, // Как чьи-то губы // от мороза сизы. // Тяжёлый лист // летит, как сердце вниз, // Между зимы преодолев без визы» (19, 155). На цій картині листопада є лише сірий колір. «Серая изморозь, серая. // Контуры, краски размазаны, // Словно эскиз неумельный // Или наброски расказа». Персонажі цього пізньоосіннього пейзажу «серые, словно изморозь». Цей пейзаж доповнює дотиковий образ: холодне небо. Психологічний стан картини розкриває розгублена сосна, що застигає в здивуванні.

В ліриці Людмили Кудрявської є листопади сяючі, золотисті, які ллються «как дождь золотой на Данаю». Поетеса любить спостерігати, як «сле-

тает с ивы узкий лист», // Как теряют изумрудность травы» (15, 11). Як під вітром танцюють дерева і «монетками падают листья», як гойдаються на гілках срібні бусинки дощу («На нитях серебряных»). Осінь в поезії Людмили Кудрявської має смак, вона медова і «чуть-чуть горчит» // Как очень крепкий чай» (15, 59).

З осінніх місяців Людмила Кудрявська найбільше любить вересень, це місяць її народження.

*Мой сентябрь,  
я твоя навсегда.  
Свежесть чувств несмотря и на осень...  
Хоть за мною обозом года –  
Сердце радости просит (19, 188).*

У вересні до неї часто приходять Муза, іноді їй доводиться відганяти слова, що в'ються, як оси, намагаючись боляче вкусити. Тут, на лоні осінньої природи, «и от мушурья очищается стих».

Але часто осінні пейзажі супроводжуються мотивами смутку, роздумами про тимчасовість людського життя. Жовте листя покидає дерева, створюючи враження золотого дощу, падають яблука в саду і мимоволі з'являється думка про кінченість життя, приходять у спомини ті, що покинули цей світ.

У природі відсутнє почуття страху, вона оновлюється, відроджується. У людському житті нічого не повторюється, думка про те навіть є мінорний настрій. Осінь – це внутрішній стан людини. Вслухаймося в звучання вірша «Листопад».

*Осыпается лес.  
Осыпается сад.  
И завесою листьев –  
с небес до земли.  
Я стою на ветру.  
Листопад, листопад.  
И как листья, осыпались  
Чувства мои.  
Ничего не вернуть  
Никого не вернуть (17, 48).*

Вірш заворожує мелодійністю, філігранним звукописом з ненав'язливими повторами слова «листопад» і приголосного «с». Наспівність, музичність Людмила Кудрявська вдало поєднує з елегійністю. Це прикмета тих творів, які представляють її сугестивну лірику. Насиченість поезії музикою проявляється на тематичному, ритмомелодійному рівні і на рівні символіки. Поетеса майстерно послуговується анафорою, ритмом, римою, алітерацією і асонансом. Музичність мислення позначається і на структурі речень: речення короткі, уривчасті, здається, що осипаються, мов осінні листя. Пейзажі пізньої осені пронизують екзистенційні мотиви.

В поетичну міфологію осені часто входить дощ, він «пригоршнями сыплет», земля п'є вологу «похрюкивая сыто, // начинает лето забывать» (19, 172).

Осінь поезія Людмили Кудрявської живиться живописом і музикою. У вірші «Опала» відчуваемо органічну єдність змісту і звучання. Звук тут набуває зображальної сили.

*Опаише листьа в опале  
У ливней, что их затоптали,  
У скудных ноябрьских небес,  
У веток на перевес.  
Опали,  
увяли,  
пропали (15, 59).*

Поетеса вдало послуговується градацією, наспівність, музичність поєднує з елегійністю. Носіями мелодії є насамперед голосні звуки. Звуковий образ виникає завдяки повторенням слів.

Предметом натхнення для Людмили Кудрявської є осінній ліс – справжній органіст, який грає фугу. Стрункі стоволи грабів нагадують поетесі труби органа. Вона чує музику осіннього листя: «Лес осыпает осенние листья – // Желтые ноты клавиров своих» (17, 10). Настрій радості в осінніх пейзажах передає танець. «Танцуют листья, опадая, // Последний танец и – прощай... // Танцуют листья странный танец – // Таинственный и золотой. // Они с прошедшим уж растались – // Теперь прощаются с собой» (17, 55).

Метафорика Людмили Кудрявської вражає образною свіжістю та емоційною чистотою. Вона уміє зробити ліричне переживання наочним. Поетеса любить малювати ранок. В її поезії він здебільшого радісний, сповнений сподіваннями, це символ пробудження природи, перемоги над темрявою. Людмила Кудрявська знаходить яскраві деталі для створення ранкового пейзажу, добирає свіжі персоніфікації. Ранок проганяє сірість.

*С колочей тени мрака  
Луна, как слеза, скатилась...*

### Література

1. Волкова Татьяна. Сентябрьская птица. Поетический мир Людмилы Кудрявской. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2002. – 124 с.
2. Кудрявская Людмила. Баллада о ромашке: Стихи. – Ужгород: Карпаты, 1964. – 63 с.
3. Кудрявская Людмила. Пробуждение: Стихи. – Ужгород: Карпаты, 1962. – 21 с.
4. Кудрявская Людмила. Лучи сквозь ладони: Лирика. – Ужгород: Карпаты, 1972. – 60 с.
5. Кудрявская Людмила. Летала птица: Стихи. – Ужгород: Карпаты, 1981. – 88 с.
6. Кудрявская Людмила. Забытое слово: Стихи. – Москва: Советский писатель, 1984. – 96 с.
7. Кудрявская Людмила. Улица в аэропорт: Стихи. – Ужгород: Карпаты, 1986. – 116 с.
8. Кудрявская Людмила. Круг: Лирика. – Ужгород: Поличка «Карпатського краю», 1994. – 30 с.
9. Кудрявская Людмила. Покуда жизни длится жить: Избранная лирика. – Ужгород: Хозрасчётный редакционно-издательский отдел комитета информации, 1999. – 224 с.
10. Кудрявская Людмила. Книги любви: Стихи и поэма. – Ужгород: Мистецька лінія, 2002. – 156 с.
11. Кудрявская Людмила. Возраста нет у души. – Ужгород: «Карпати», 2003. – 254 с.
12. Кудрявская Людмила. Вдох и выдох: Лирические миниатюры. – Ужгород: «Карпатська вежа», 2004. – 144 с.
13. Кудрявская Людмила. Будет лето: Лирика. – Ужгород: Видавництво Олександри Гаркуші, 2006. – 130 с.

.....  
*Земля посмотрела в небо,  
Вдохнула легко –  
простилась,*

*И вновь  
воссияло солнце,  
И родился рассвет (15, 109).*

Слово «воссияло» сповнює вірш особливою радістю і урочистістю. Ранок починає день божественною музикою. Високий звук тиші «под куполом предутреннего неба» порушує пташиний голосок. Демінутив «голосок» підкреслює не стільки слабкість, скільки ніжність і замилюваність автора пташиною піснею. Музика ранкових вулиць включає чіткий ритм кроків, шепіт листя, «сонный вздох домов» («Музыка рассветных улиц»).

Ніч у ліриці Людмили Кудрявської чи не найзагадковіша пора. Кольоровими домінантами ночі є чорнило і маренго. Чорнилом залиті двори, провулки і навіть душі. Ніч тривожна, вночі приходять спогади, «иголкой стальной // В сердце боль воздается обид. // Камнем тяжким, плотной стеною // Давит, давит память // и болит» (19, 100). Ніч – час самоаналізу і мрій. Атрибут ночі – місяць, він «Смотрит оком совиным, // Иногда половинным, // Иногда и с прищуром – // Время меряет хмуру» (19, 151).

Бувають ночі з агресивним місяцем, який ковтає зорі, як мурена («Ночь агрессивная цвета маренго»). Агресивну картину ночі Людмила Кудрявська завершує філософською кінцівкою:

*Как мы зависим от мыслей напрасных,  
Мнений чужих, посторонних идей! –  
Будто не верим себе и не властны  
Над интуицией чуткой своей (19, 163).*

Кожна пора року, доби в поезії Людмили Кудрявської творить свою міфологію, свою систему образів. У природі, вважає поетеса, все доречно і вчасно, нічого випадкового. Людина і природа з її флорою і фауною в поезії Людмили Кудрявської повноправні, а світ постає як цілісний організм.

14. Кудрявская Людмила. За радугой. – Ужгород: Видавництво Олександри Гаркуші, 2007. – 82 с.
15. Кудрявская Людмила. Природы вернисаж. Новые стихи. – Ужгород: Видавництво Олександри Гаркуші, 2008. – 123 с.
16. Кудрявская Людмила. Между небом и землёй: Избранная лирика. – Ужгород: Карпати, 2009. – 186 с.
17. Кудрявская Людмила. Анданте или Солотвинская осень: Поэзия. – Ужгород: Видавництво Олександри Гаркуші, 2009. – 108 с.
18. Кудрявская Людмила. Бродячие артисты: Поэзия. – Ужгород: Видавництво Олександри Гаркуші, 2011. – 108 с.
19. Кудрявская Людмила. Снегири: Лирика. – Ужгород: Видавництво Олександри Гаркуші, 2015. – 264 с.
20. Ференц Надія. Незвичайне в звичайному // Закарпатська правда. – 1984. – 19 лютого.
21. Ференц Надія. Здивовано слово бачу // Закарпатська правда. – 1985. – 11 серпня.
22. Ференц Надія. Шість силуетів поетес: жіночі постаті у літературі Закарпаття // Крайнка: Незалежний часопис. – Ужгород. – 1995. – № 1. – С. 19 – 23.
23. Ференц Надія. Поезія Людмили Кудрявської : Огляд творчості // Науковий вісник ужгородського університету. – 2002. – № 4. – С. 123 – 128.

*Надежда Ференц*

**ПОЭТИКА ПЕЙЗАЖНОЙ ЛИРИКИ ЛЮДМИЛЫ КУДРЯВСКОЙ**

**Аннотация.** В статье исследуется поэтика пейзажной лирики Людмилы Кудрявской, особое внимание уделяется мотивам, метафорической образности, стилевым особенностям поэзии. В поле зрения роль зрительных, слуховых, архетипных образов в создании разных времён года, разных состояний природы. Акцентировано, что растительный мир лирике Людмилы Кудрявской является символом торжества жизни. Каждое время года и суток творят свою неповторимую мифологию.

**Ключевые слова:** природа, растительный мир, красота, пейзаж, настроение, поэтическая мифология, времена года и суток.

*Nadiia Ferents*

**POETICS OF LANDSCAPE LYRICS OF LIUDMYLA KUDRIAVSKA**

**Abstract.** This article deals with the poetics of landscape lyrics of Liudmyla Kudriavska, special attention is paid to motives, metaphorical imagery, stylistic peculiarities of the poetry. The attention is focused on visual, acoustic, archetype, symbolic images in representation of the seasons of the year, parts of the day and different states of nature. It is underlined that the fauna world in L. Kudriavska's lyrics is the symbol of the triumph of life. Every season creates its unforgettable mythology.

**Key words:** nature, fauna, beauty, landscapes, spirits, poetical mythology, seasons of the year, parts of the day.

*Стаття надійшла до редакції 18.10.2016 р.*

© *Ференц Надія Станіславівна* – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури ДВНЗ «Ужгородський національний університет».



## ПЕРВИННИЙ ТА ВТОРИННИЙ МІФ УКРАЇНИ ЗА «ІСТОРІЄЮ РУСІВ»

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.

Випуск 2 (36) 2016

УДК 821.161.2-94 «18»

Хававчак О. Первинний та вторинний міф України за «Історією Русів»; 15 стор., бібліографічних джерел – 16, мова – українська.

**Анотація.** У пропонованій статті викладена концепція творення первинного та вторинного міфу України крізь призму «Історії Русів» та біблійного топосу. Автор розглядає українську історію у світлі українського козацького літописання, зокрема твору, що лежить на межі української історіографії та художньої літератури «Історії Русів».

У статті акцентовано на тому, що біблійний топос є першоосновою українського літописання. Подібно до семи головних його фаз: творення, бунту або виходу (ізраїльтян із Єгипту), закону, мудрості, пророцтва, євангелія та апокаліпсису проведено паралель із творенням української державності. Обґрунтовано місце та роль «Історії Русів» у європейській літературі та світовій історії.

**Ключові слова:** бароковий дискурс, первинний міф, вторинний міф, архетипна критика, біблійний топос, літопис.

Літописання в Україні вважається традиційним жанром, започаткованим у XI-XII ст. Його безпосереднє відношення до Біблії вважалося незаперечним [15, с.163-178].

Семен Абрамович, простежуючи літературознавчу еволюцію жанру історичної прози, твердить: «У зв'язку зі встановленням національної самосвідомості в Європі на рубежі XVIII-XIX ст. й зверненням до національних джерел літературівромантиків та науковців міфологічної школи історична проза перестає бути орієнтована на «всесвітню історію». Якщо в «Повісті врем'яних літ» концепція Нестора полягала в тому, щоб визначити місце слов'янства серед інших християнських народів світу. Знайти місце серед нащадків Йафета тощо, то тепер самотність й власні корені починають цікавити авторів в першу чергу» [8, с.239-240].

На підтвердження запропонованого дискурсу дослідник називає прізвиська видатних світових, в т.ч. українських учених: Й.Лелевеля, В.Ключевського, М.Костомарова, «почасти М.Грушевського та ін.» [8, с.240]. Водночас не оминає увагою пізніших науковців із царини історичної прози. Він пише: «Логіку історії досліджують чисті науковці на зразок А.Тойнбі, а белетристичний елемент і тяжіння до міфологізації спостерігаємо в трактуванні історії у таких авторів, як О.Шпенглер або Ф.Ніцше» [8, с.240].

Погоджуючись в основному із процитованим вище, все-таки вважаємо категоричними наступні міркування С.Абрамовича: «На Заході спостерігається виразна орієнтація на розмежування «історичного» та «художнього», – і, по-друге: «Сказане (тобто неоміфологічний підхід до історичної прози) не означає, боцімто саме цей шлях має якісь вагомні переваги» [8, с.240]. Чи не вперше у світовій науці Г.-Н.Фрай довів протилежне. Вважаючи біблійний топос ключовим для літератури, історичної прози бароково-преромантичного

стилю, Нортроп Фрай відкрив дефініцію «вторинний міф». Герман Нортроп Фрай (1912-1991) – канадський мислитель, освітянин, знавець і теоретик літератури, історик ідей, соціальний критик, пастор, професор коледжу Вікторія університету Торонто, один із найвпливовіших інтелектуалів минулого століття, автор понад 30-ти наукових книг запровадив названий термін також і стосовно літературознавства.

Українська дослідниця Тамара Денисова пише: «у сучасному літературознавстві виник окремий напрям, так звана архетипна критика – засновник якої літературознавець Н.Фрай. В її основі ідея літератури як «перетвореної міфології», тому історія літератури розглядається не у загальноісторичному контексті, а як форма внутрішнього саморуку – «тотальної історії літератури» – особливостей видозміни міфологічних начал на різних етапах розвитку літератури» [4, с.463-464]. Ми погоджуємося із Т.Денисовою в тому, що «є два креативних моменти, завдяки яким можна вважати теорію Фрая однією із найвпливовіших у ХХ сторіччі. Своєрідне потрактування міфу – один із них. Спосіб застосування цієї категорії, тобто методика літературознавчого аналізу – другий [3, с.10]. Осмисливши працю Н.Фрая «Анатомія критики» (1957), українська дослідниця обґрунтовує тезу про те, що «фактично, Фрай, який вважається одним із засновників сучасної компаративістики, чи не ототожнює критицизм з компаративістикою [3, с.10].

Так, асоціюючи поняття «міф» із певним «обмеженим значенням», Н.Фрай у праці «Великий код: Біблія і література» (1982) пише: «Словесна культура до дискурсивних суспільств великою мірою складається з оповідей, але серед цих оповідей виникає спеціалізація за суспільною функцією, котра на якісь оповіді впливає більше, а на якісь – менше. Деякі оповіді справляють враження особливо значущих, а саме ті, що передають сус-

пільству надзвичайно істотне для нього знання: про його богів, про історію, про його права та класову структуру. Ці оповіді можна назвати вторинними міфами – у значенні, що відрізняє їх від народних оповідок, які розказують для розваги чи іншої не дуже важливої мети. Саме такі міфи, на відміну від «профаних» оповідок, згодом стають «святими» і творять частину того, що біблійна традиція називає об'явленням. Таке розрізнення не конче існує у «примітивних» суспільствах, але раніше чи пізніше воно завжди виникає, а раз усталившись, може перетривати віки... Отож «вторинний» міф означає протилежність до чогось, що «не зовсім істинне», він викликає неабияку повагу і має спеціальний статус. Священні історії ілюструють особливий суспільний інтерес; профанні – навпаки пов'язані з суспільними проблемами значно менше, принаймні їхнє виникнення не пов'язане з цим узагалі» [1, с.67].

Неоміфологічний науковий метод чи архетипна критика, які на новому етапі наукового розвитку є принципово новими порівняно з міфологічною школою XIX ст. методами, вивчає значення міфів для культури назагал, фольклору та літератури зокрема [2, с.371], уможливило використання нами ще однієї методологічної настанови Н.Фрая, який у статті «Міф та література»(1961) учив, що «міфи», «архетипи» живуть у літературі протягом всієї її історії. Фрай шукав вихід за рамки вузького міфокритичного детермінізму» [цит. за: 2, с.371].

Обґрунтовуючи своє відкриття «вторинного міфу» в літературі, канадський дослідник виділяє дві риси, яких, на його думку, немає у народних оповідках, – риси, що впливають радше з суспільної функції тої влади, ніж з їхньої структури. По перше, їх об'єднує певний канон: міф посідає своє місце в міфології – зібранні взаємопов'язаних міфів, тоді як народні оповідки лишаются мандрівними і блукають по цілому світу, обмінюючись темами і мотивами» [1, с.69]. І далі: «Для зручності, наполягає Н.Фрай, я веду мову про міфи, які творять міфологію, хоча, ймовірно, це неправильний порядок: можливо, якраз міфологія первинна стосовно поодиноких міфів, що оповідають її епізоди. По-друге, міфи окреслюють особливий обшар людської культури і вирізняють її з-поміж інших... Закорінена у конкретному суспільстві, міфологія передає у часі спадок спільних спогадів і словесного досвіду, тим самим допомагаючи творити культурну історію» [1, с.69].

Глибинною методологічною настановою Н.Фрая, який «препарував міф» (Джеремі Хоторн), Т.Денисова називає те, що Н.Фрай «уточнює взаємини міфу з думкою». «Кожна доба, – цитує дослідниця одну з англомовних праць «великого канадца» 1967-го року, – структурує ідеї, образи вірування, припущення, тривоги і надії, які виражають людську ситуацію і долю, узагальнені в цьому часі. Я називаю цю структуру міфологією, і це об'єднує міфи. Міф, в такому випадку, стає вираз-

ником людської зосередженості на собі, на своєму місці у схемі речей, у відношенні до суспільства та Бога, на власній генезі, на своєму призначенні, чи то персональному, чи то загально людському. Отже, міфологія – продукт людської занепокоєності, наших роздумів про себе, і вона завжди є поглядом на світ з людської точки зору» [3, с.11].

Типологічним «аналогом» до цитованих вище за Т.Денисовою відкриттів Н.Фрая, можна вважати головну думку блискучого есе «Кілька слів перекладача» Івана Драча. «Дуже тяжко читати цю книжку, – пише поет, перекладач «Історії Русів». – Адже вона про тебе, про мене, про нас. У багатьох випадках, на багатьох сторінках хотілося б її переписати, зробити іншою, щось усправедливити, щось відкинути. Та неможливо переписати разом з вами минуле життя. Та ще й лиха логіка майбутнього виростає теж з цієї книжки, в якій уяскравлено проступає наше минуле, коригуючи наш поступ. «Історія Русів» – це первісна частина ракети, яка запустила нас з вами в космічний безмір історії народів і держав. Як би ми з вами не намагалися щось змінити і переінакшити, все це можливо в міру нашого розуму і потуги, але нездоланна сила інерції тисячолітнього буття, нашого генотипу і нашого характеру присутня буде в наших найсміливіших дерзаннях... Ця книжка для того, щоб ми стрепенулись. Вона приходить до українців завжди у вирішальні часи. Зайве твердити, що зараз саме така пора.

Чому у нас відступників так багато

І чом для них відступство не страшне, –

колись скрушно і трагічно брав голову у руки Іван Франко. Тому, хто намагатиметься зчитувати рентгенограму сучасних вчинків нашого народу, знадобляться ці гарячі сторінки про минуле [5, с.29].

Сповнений поетичної філософії та сугестії Драчів «заспів» до «Історії Русів» творився немовби-то за Фраєм, який писав: «Отже, міфологія – продукт людської занепокоєності, наших роздумів про себе, і вона завжди є поглядом на світ з людської точки зору» [3, с.11], – а також: «Оскільки в міфологіях зберігається шмат легендарної і традиційної історії, вони теж допомагають плекати розвиток того, що ми називаємо історією. Ось чому історичні наративи були найранішими формами описових технік письма. Однак, ...література, а особливо поезія, здійснює функцію відтворення метафоричного мововжитку. Отож, література є прямим нащадком міфології (якщо, звичайно, можна говорити про неї як про нащадка)» [1, с.69].

Нортроп Фрай заперечував можливість розтлумачити міфи раціонально, як взаємопов'язані взірці оповіді. На його думку «міф – це форма творчого і образного мислення і саме тому він автономний» [1, с.70]. Заперечуючи Джеймсу Фрейзеру, який прибирав легенди про потоп з цілого світу, він все-таки не зміг відповісти на питання «...чому людина відповідає на такі події міфом?

Існують легші способи розказати про рік великої води, ніж придумання оповідей про Ноя, про Девкаліона чи про Утнапігітима. І якщо дійсно повинь у Шумерії сформувала міф про потоп, який помандрував у найдальні закутки землі завдяки культурній дифузії, то чому саме цей міф так добре «пішов»?...».

Сучасне українське літературознавство доступніше трактує проблему: «К.-Г.Юнг розглядає архетипи як образи колективного несвідомого, що передаються генетично, ніби інформація ластівці, коли їй повертатись із виру, і як ліпити гніздо. Це спресований у погребі підсвідомого здобутий предками досвід, який виринає з глибин пам'яті, наче велика загадкова риба, і тоді письменник переносить підказаний із безодні генетичної пам'яті образ як витвір своєї уяви» [7, с.137].

Зберігаючи «шмат легендарної і традиційної історії, міфи як відомо, плекають розвиток історії», однак «література, а особливо поезія здійснює функцію відтворення метафоричного мововжитку». Тому «відповідь на питання, що значить міф для дослідника літератури, приховує в собі всі ті значення, яких міф набув у пізнішій літературі» [1, с.69].

У зазначеному контексті визначальною стає також порівняльна типологія. За Н.Фрасем, Біблія як великий міф, а водночас і код літератури вабила і вабить митців Заходу [1, с.168]. Маючи на увазі нашу медієвістичну традицію, не можемо не твердити цього також і про українське відродження старокиївської літератури, коли на Заході поглиблюється інтерес до хронік, а в нас – до літописів. «За століття вималювалася основна тема європейської історичної літератури: герой та суспільство. Ця тема, а також величезна кількість традиційних сюжетів і образів переходять в творчість майстрів Нового часу...» [8, с.239].

Увагу канадського вченого привертають ті «елементи біблійної традиції», які «відповідають образнішому й конкретнішому східному розумінню просвітлення» [1, с.168]. Оскільки зміст Святого Письма становить об'явлення, і «християнська Біблія простежує його історію від початку до кінця», то, на думку Н.Фрая, «можна говорити про послідовність семи головних фаз: творення, бунту або виходу (ізраїльтян із Єгипту), закону, мудрості, пророцтва, евангелія та апокаліпсису. Центром тяжіння для п'яти з них є Старий Заповіт, для двох інших – Новий. Кожна наступна фаза – це не вдосконалення попередньої, а розширення її бачення. Тобто такий порядок фаз є ще одним аспектом біблійної типології, де кожна фаза виступає типом наступної та антиподом попередньої» [1, с.168].

Біблійний топос, який, як уже зазначалося, являє собою першооснову руського літописання, парадигмований на своєземне буття послідовно типологізується у верхинному його витворі «малому міфі», «Історії Русів», де початок теж стано-

вить собою творення, але не світу, а вже української державності.

Вагома роль тут належить «Передмові» до твору, власне референтної концепції твору, у якій найголовніше для автора, як на мою думку, дотриматись послідовності фаз Великого Міфу, та пам'ятати (і це ставить його превалуючу думку), що «кожна фаза виступає типом наступної та антиподом (підкреслення моє – О.Х.) попередньої».

У наведеній вище «Передмові» знаковими для усього тексту «Історії Русів» визначено два образи. Перший з них сформульований таким чином: «...відомо, що початок сеї історії, разом з початком правління Російського<sup>1</sup>, береться од Князів і Князівств Київських, з прилученням до них лише одного Новгородського князя Рюрика, і триває до навали Татар безперервно, а від сього часу буття Малої Росії в Загальній Російській Імперії ледве згадується; по визволенню ж її від Татар Князем Литовським Гедиміном, і зовсім вона в Російській Історії замовчана» [9, с.33].

Другим із названих вище барокових кодів твору є авторський риторизм: «Істориків та Літописців сеї доби було в Малій Росії задосить. Але як ця країна, начеб створена або приречена на руйну од частих навал чужинців, а ще частіших наскоків та січей од народів сусідніх і, зрештою, од ненастанних міжусобиць і побоїщ зазнала всіляких пљондрувань згуби та всеспалення, і, так би мовити, залита і напоена кров'ю людською і посипана попелом, то в такій нещасній землі чи можливо було зберегти будь-що цілим?» [9, с.33].

Усвідомлюючи підцензурну сутність свого епохального творіння, автор-анонім попри те, що майстерно володіє мистецтвом підтексту [див.:10], послідовно відмежовується від ворожих українству концепцій, бо, на його думку «історія, пройшовши стільки умів видатних, здається, мусить бути достовірною [9, с.34]. Натомість «історики Польські та Литовські, справедливо запідозрювані у вигадках та самохвальстві, описуючи діяння народу Руського, що начебто у підданстві польському пробував, затьмарювали всіляко великі подвиги його, вчинювані на користь спільної вітчизни своєї Польської. Навіть самі постанови та привілеї їхні у сій вітчизні затаювали, наближаючи якомога народ сей до рабського стану й нікчемства» [9, с.34].

Як для першоміфу походження людства, так і для вторинних міфів «фазі творення» необхідним залишається світовий інтертекст. «Історія Русів» із цього погляду не становить собою винятку. Її автор пише: «Про мужність і заповзятливість народу Руського даємо пораду творцям байок та критикам заглянути в Історії Грецькі, Римські та інші іноземні; і вони їм покажуть Кагана, Кия, Ярослава та інших великих Володарів, або Князів Руських, що воювали славно з війнством Руським в Європі,

<sup>1</sup>Збережено написання великої літери за україномовним виданням 1991 року (О.Х.)

Азії, Греції і на самі столиці їхні Константинополь і Рим нападали» [9,с.35].

«Фаза творення» виходить за межі «Передмови» «Історії Русів» у обраному автором «екстрактному» ключі, коли необхідно було висвітлити, так би мовити, передісторію історії. «Вторинний міф» знову ж таки, як і в Біблії, не здатен оминати поезії. Нортроп Фрай з цього приводу творить теоретичні дефініції, суть яких зводиться до наступного: «... поезія як вторинне словесне наслідування дії: застосовує конкретні твердження й підлягає критерієві відповідності до правди» [1,с.109].

Анонім «Історії Русів» творить власний текст, немовби за Фраєм. Володіючи академічним досвідом як метафоричного, так і історичного письма, він змушений відступити від вищенаведених аксіом у «фазі творення» власного міфу України. Тут немислимо дотриматися достовірності, бо вся її історія – війна, а «лише воєнні дії видадуться, можливо, декому сумнівними, бо ж занадто численні» [9,с.34].

Будучи об'єктом численних наукових зусиль дослідників довести історичність «Історії Русів» впродовж попередніх століть її так би мовити «неісторичність» стала очевиднішою внаслідок студій сучасних дослідників твору Валерія Шевчука [11,с.36], Івана Дзира та інших.

У праці «Козацьке літописання 30х-80х рр. XVIII ст.: джерелознавчий та історіографічний аспекти» Іван Дзира, простежуючи типологію всеєвропейського модного на кін. XVIII – поч. XIX ст. жанру «історії» виділяє твір Жана Бенуа (Йогана Бенедикта) Шерера «Літопис Малоросії, або історія козаків-запорожців та козаків України або Малоросії» (Париж, 1788), конкретизує проблему «позитивного характеру впливу французьких просвітителів на невідомого українського патріота (автора «Історії Русів» – О.Х.) [12,с.389], зокрема простежує наявність кількох запозичень т.зв. «неісторичних» фактів українського автора із твору французького та німецького історика, географа, економіста. Мова йде про спільноєвропейську типологію. Як пише І.Дзира, «ельзасець за походженням, Шерер прекрасно орієнтувався в тих політичних суспільно-економічних і культурних процесах, що відбувалися на теренах Гетьманщини у другій половині XVIII ст. Адже і його батьківщина – Ельзас – також перебувала під постійним тиском французького абсолютизму» [12,с.389].

Таким чином, виходячи із висновку 1948 року Олександра Оглоблина, що праця Шерера, написана із засад наративної школи історіографії, була створена раніше «Історії Русів», стала відомою українському авторові-аноніму і привернула його увагу формою «безпосередності, дріб'язкової та наївної оповіді, тобто сценами мученицької смерті гетьмана Косинського, замордованих поляками Острияниці і Гуні, текстом промови Павла Полуботка тощо, Іван Дзира висновковує значно вищий рівень поетичності тексту «Історії Русів».

Ми погоджуємося із його думкою, що значно розширивши запозичений у Шерера уривок про загибель названих вище гетьманів та сотника Кизима із сином, український письменник перетворив його «в цілком самостійне розгорнуте оповідання», домисливши прибуття на їх жахливу страту їхніх жінок та дітей. «Розказавши про доставку підступно схоплених козацьких старшин до Варшави та прибуття туди ж їхніх жінок і дітей, невідомий автор («Історії Русів» – О.Х.) робить спробу досягнути трагізм історії свого багатостраждального народу, оповісти факти, в які, на його думку, важко повірити тогочасним читачам. Не заперечуючи в принципі Шерерових думок стосовно жорстокості «відсталіх» азіатів і цивілізованих поляків, наш анонім уважав важливим критерієм моральної оцінки також і міру вияву цієї жорстокості» [12,с.395]. У «Історії Русів», зокрема, читаємо: «Тая страта була ще першою в світі і в своєму роді нечувана серед людей за лютістю своєю і варварством, і нащадки навряд чи повірять такій події, бо жодному дикому й найлютішому японцеві не спаде на думку винахід її, а переведення його в дію настрахало б самих звірів та чудищ» [9,с.96].

Фаза бунту або виходу у «вторинному міфі України, в «Історії Русів», як на нашу думку, звернена до безнастанних пошуків її вищими урядовцями шляхів до волі, «численними» воєнними діями, які «видадуться, можливо, декому сумнівними, бо ж занадто численні» [9,с.34]. При цьому письменнику тут блискуче слугує метафора – вже цитований вище образ народу, який «завжди майже був» у вогні і «плавав у крові».

У «фазі Виходу» для митця-аноніма барокової школи письма не менш вагомою залишається справа подолання наклепників ворогів національної незалежності України. Абсцента лексика, іронія та сарказм на цьому етапі «бунту або виходу» визначена автором як прихована парадигма словесно-образного мовлення; адже «історики Польські та Литовські, справедливо запідозрювані у вигадках та самохвальстві, описуючи діяння народу Руського, що начебто у підданстві польському пробував, затьмарювали всіляко великі подвиги його, вчинювані на користь спільної вітчизни своєї і Польської. Навіть самі постанови та привілеї їхні у сій вітчизні затаювали, наближаючи якомога народ сей до рабського стану й нікчемства» [9,с.34].

Публіцистичний запал та полемічність переростає у трагічний пафос, коли «автор осмислює становище рідної землі, її природне право та колишнє народоправство – Гетьманщину і особливо Запорізьку Січ. Барокова антитеза та іронія [ширше про це див.: 13] в українського автора послідовно доведена до кульмінації відповідного почуття, коли справа доходила «до визволення народу свого з кормиги Польської власною його мужністю і майже безприкладною хоробрістю» [9,с.35]. Саме за цієї ситуації «виригнули письменники ті всі свої лайки і всілякого роду неправди і наклепи на

сей народ і на його вождів та начальників, називаючи їх непостійним і бунтівним хлопством, що по сваволі і буйнощам своїх бунти і заколоти вчиняло» [9, с.35].

Автор «Історії Русів» дає гідну відсіч подібним нісенітницям: «Про мужність і заповзятливість народу Руського даємо пораду творцям байок та критикам заглянути в Історії Грецькі, Римські та інші іноземні; і вони їм покажуть Кагана, Кия, Аскольда, Святослава, Володимира, Ярослава та інших великих Володарів або князів Руських, що воювали славно з війнством Руським в Європі, Азії, Греції і на самі столиці їхні Константинополь і Рим нападали. І хіба такий народ. Який пожив дещо в поєднанні з Поляками і Литовцями у повсякчасних майже війнах за свою вітчизну, чи ж міг він загубити природну свою хоробрість, яка згодом і над самими Поляками і Литовцями зрештою доволі себе показала?» [9, с.35]. Ясна річ, тут йдеться про архетипи, які, як відомо, К.-Г. Юнг розглядав як образи колективного несвідомого, що передаються генетично, ніби і інформація ластівці, коли їй повертатись із вирію і як ліпити гніздо. «Це спресований у погребі підсвідомого здобутий предками досвід, який вириває з глибин пам'яті, наче велика загадкова риба, і тоді письменник переносить підказаний із безодні генетичної пам'яті образ як витвір своєї справи» [15, с.137]. Жан-Бенуа Шерер творець, можливо, «вторинного міфу» своєї країни, конкретизуючи особливості праці літописця, признавався: «Я виступаю тут лише редактором літописів, написаних місцевими людьми руською мовою... У цих літописах нічого не змінено, бо спосіб, у який народ розповідає свою історію, виявляє його характер, що конче треба було зберегти» [цит. за: 12, с.393].

«Людина не живе як тварина, безпосередньо і голясом на природі, людина живе всередині міфологічного універсалу, – розмірковує Н.Фрай, – створеного з припущень і вірувань, що розвинулися на підставі екзистенційних стосунків. Більшості з них ми дотримуємося несвідомо, а значить наша уява може розпізнавати їх елементи, відтворені у мистецтві й літературі, без усвідомлення того, що ж саме ми розпізнаємо. Майже все, що ми усвідомлюємо з цих стосунків, є соціально зумовленим або культурно успадкованим. На споді культурної спадщини має бути якась колективна психологічна спадщина, інакше прояви культури й уяви поза нашою власною традицією були б для нас недоступні. Втім, я маю сумніви, чи можемо ми напряму черпати з цього колективного спадку, оминаючи особливості нашої індивідуальної культури. Мабуть, одна з практичних функцій літературознавства, під чим я розумію свідоме формування культурної традиції, – дати нам краще уявлення про межі нашої міфології» [1, с.18-19].

Біблійна міфологія руськості, започаткована Нестором-літописцем у фазі Виходу на кін світової історії, повниться самозреченістю міфіч-

них героїв уже княжої доби. Архетип героя в Україні, як відомо, зведено або до надзвичайної фізичної сили і сміливості, або наділено незвичайним розумом. «Котигорошко, який перемагає сильного і злого ворога, зовні непоказний і не схожий на суперника, він не велетень, у нього немає рельєфних м'язів і гордовитого погляду, а поєдинки для нього – буденна справа. У цій неясності Котигорошка, – слушно твердить В.Даниленко, – найбільша загадка, що розкриває суть нації і війна не її покликання, та коли вона приходить на поріг, тоді героєм може стати кожен» [18, с.164]. У глибинах української душі, схильної до волі, до непокори, сховані гайдамаки, опришки, запорожці, благородні розбійники. Обраний нею проводир потребує експансії, його «гнітить герметизм української нації та її невідомість світу» [18, с.164].

Фазу мудрості, закону та пророцтва український міфотворець пов'язує із державотворчою діяльністю Богдана Хмельницького та його послідовників – Івана Мазепи, полковника Полуботка... Це носії відверто просвіропейської, західної концепції української долі. Автор-патріот переконує нас у цьому кілька разів, в т.ч. даючи оцінку шведському війську Карла XII. Барокова структуро творча антитеза, сповнена риторичної формули «неясного, утаємниченого висловлювання», вияскравлює образ воюючої України напередодні поразки під Полтавою: «Вступ Шведів у Малоросію зовсім не схожий був на навалу неприятельську, і нічого він в собі ворожого не мав, а переходили вони села обивательські і ниви їхні, як друзі та скромні мандрівники, не займаючи нічиєї власності і не чинячи усіх тих бешкетів, свавільств та всякого роду безчинств, що свої війська (підкреслення моє – О.Х.) звичайно по селах чинять під титолом: «Я – слуга Царський! Я служу Богові і Государеві за весь мир Християнський! Кури і гуси, молодіці й дівки нам належать по праву воїна і по наказу його Благородія!» Шведи, навпаки, нічого в обивателів не вимагали і гвалтом не брали, але де їх знаходили, купували в них добровільним торгом і за готівку» [9, с.264].

Фазу апокаліпсису анонім підготував логікою виписаної ним історії та силою барокового риторизму. Його час пов'язаний із «молодими національними державами», коли «виникає потреба в політичному і судовому красномовстві саме античного типу. Це пов'язано з боротьбою проти тоталітаристського типу психології, виникненням інакодумства й боротьби з інакодумством, піднесенням та кризою гуманізму» [16, с.479].

Хронологічний аспект «Історії Русів» завершується 1767 роком, коли до Малоросії «прибув» ще один «благодійник» граф Рум'янцев. Він «усунув зло» нерівних податків, які «руйнували народ вкрай», запровадив «однаковий податок грошовий з усіх обивателів Малоросійських, поминаючи лише урядників та службових Козаків, і звелів

платити з кожного диму, себто з кожної хати по карбованцю і дві копійки на рік, що становить з душі чоловічої статі 35 копійок... Народ Малоросійський такими установами будши доволі улегшений і ушасливлений, прославляв за те нове своє начальство» [9,с.317].

«Історію Русів» неможливо осмислити до кінця без барокового прийому «збіжності супротивного». Автор-філософ мислить антитетично і універсально, бо «як щастя людське невідомими планетами майже завжди переслідуються будьяким злом», «то й народ Малоросійський в добробуті своєму зазнав того спільного жеребу лихої долі» [9,с.317]. Сповненими виразом великої сили болю та громадянського пафосу, автор «Історії Русів» виявляє дар блискучого наратора. Він оповідає: «Граф Рум'янцев року 1767 звелів учинити всьому народові і його майнові Генеральний опис, що, як у своєму роді, так і в способі його проведення, був новиною незвичайною» [9,с.317].

За виконавців, комісіонерів такої місії було призначено в кожному повіті штаб-, обер- і унтер-офіцерів з численними писарями та рядовими із Великоросійських консистуючих полків і залоги, які, знаючи тільки муштрувати солдатів, чинили за тими правилами і з селянами. В кожному селі виганяли народ з хат його на вулиці, не минаючи нікого і навіть грудних немовлят, шикували їх шеренгами і тримали так на всякій погоді, чекаючи,

аж доки перейдуть вулицями головні Комісіонери, які, роблячи їм перекличку, значили кожного на грудях крейдою та вуглям, щоб з іншими не змішався» [9,с.317].

Досконало володіючи бароковим прийомом «збіжності супротивного» письменник доводить, що імперіальна влада прирівняла дітей до тварин. Не оминула чужоземна кривда також і українські суспільні верхи. Анонім настільки увиразне словом факти, що картина, зображена ним, вражає пластикою і сердечно ширим авторським чуттям: «Худобу обивательську тримали разом з її господарями і також оглядали й переписували, як маєток господарів. Ревіща худоби і плач дітей здалеку сповіщали, що зближаються до них Комісіонери з численними асистентами. Після людей і скотини бралися до поміщиків і власників...» [9,с.317].

Отже, бароковий біблійний топос ставив «Історію Русів» у власне європейський ряд як літератури, так і світової історії, яка виявляється, є не що інше, як Теодицея, виправдання Божих шляхів до людини. Водночас «історія світу є не що інше як прогрес свідомості свободи» [17,с.501]. Фаза апокаліпсису українського «вторинного міфа», як і передуючі їй, не тільки дає змогу «закільцювати» одну із великих тем твору – українське життя межі XVII-XVIII ст., а й поетапно простежити «прогрес свідомості свободи» в рідному народові.

### Література

1. Фрай Нортроп. Великий код: Біблія і література (з англійської переклала Ірина Старовойт/ Нортроп Фрай. — Львів: Літопис, 2010. — 360 с.
2. Нефьодов М. Неоміфологічна (ритуально-міфологічна) школа// Лексикон загального та порівняльного літературознавства/ За ред.: Анатолія Волкова (голова), Олександра Бойченка, Ігоря Зварича, Бориса Іванюка, Петра Рихла/ Микола Нефьодов.— Чернівці: Золоті литаври, 2001. — С.371.
3. Денисова Т. Нортроп Фрай і дискурс міфокритики/ Тамара Денисова// Біблія і культура: Зб.-к наук. Статей. — 10/ За ред. А.С.Нямцу. — Чернівці: Рута, 2008. — С.5-14.
4. Літературознавчий словник-довідник/ Р.Т.Гром'як, Ю.І.Ковалів та ін.— К.: ВЦ «Академія», 1997. — С.463-464.
5. Драч І. Кілька слів перекладача/ Іван Драч// Історія Русів: Український переклад Івана Драча.— К.: РП, 1991. — С.29-31.
6. Дзюба Іван. Бог, релігія, церква в житті і творчості Шевченка/ Іван Дзюба// Сучасність.— 2004— Ч.7-8. — С.52-68.
7. Даниленко Володимир. Лісоруб у пустелі/ Письменник і літературний процес.— К.: «Академвидав», 2008.— 364с.
8. Абрамович Семен. Історична проза// Лексикон загального та порівняльного літературознавства/ За ред.: Анатолія Волкова (голова), Олександра Бойченка, Ігоря Зварича, Бориса Іванюка, Петра Рихла/ Микола Нефьодов.— Чернівці: Золоті литаври, 2001.—С.240.
9. Історія Русів/ Український переклад Івана Драча.— К.: РП, 1991.—318с.
10. Хававчак Олег. Наративний дискурс «Історії Русів» з точки зору комунікативної схеми: автор-текст-читач//
11. Шевчук Валерій. Нерозгадані таємниці «Історії Русів»// Історія Русів/ Український переклад Івана Драча.— К.: РП, 1991.—С.5-28.
12. Дзира Іван. Козацьке літописання 30х-80х рр. XVIII ст.: джерелознавчий та історіографічний аспекти.— Київ, 2006.— 566с.
13. Хававчак Олег. Барокова поетика «Історії Русів» // Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. — 2011. — Випуск 26. — С.144-149.

14. Дівович С. Разговора Малоросии с Великороссиею. – Українська література XVIII ст. – К., 1983.
15. Чижевський Дмитро. Історія української літератури від початків до доби реалізму.— Нью-Йорк, 1956.— 377 с.
16. Абрамович Семен. Риторика // Лексикон загального та порівняльного літературознавства / За ред.: Анатолія Волкова (голова), Олександра Бойченка, Ігоря Зварича, Бориса Іванюка, Петра Рихла / Микола Нефьодов.— Чернівці: Золоті литаври, 2001.— С. 477-480.
17. Грабович Григорій. Ще про «неісторичні» нації і «неповні» літератури // До історії української літератури (Дослідження, есеї, полеміка): Наукове видання.— К.: Вид.-во «Критика».— 2003.— С.407-521.
18. Даниленко В.Г. Лісоруб у пустелі: Письменник і літературний процес.— К.: Академвидав, 2008.— 352 с.

*Олег Хававчак*

**ПЕРВИЧНИЙ И ВТОРИЧНИЙ МИФ УКРАИНЫ В «ИСТОРИИ РУСОВ»**

**Аннотация.** В предлагаемой статье изложена концепция создания первичного и вторичного мифа Украины сквозь призму «Истории Русов» и библейского топоса. Автор рассматривает украинскую историю в свете украинского казацкого летописания, в частности данного произведения, которое лежит на границе украинской историографии и художественной литературы.

В статье акцентировано на том, что библейский топос является первоосновой украинского летописания. Подобно семи главных его фаз: создание, бунта или выхода (израильтян из Египта), закона, мудрости, пророчества, Евангелия и апокалипсиса проведена параллель с созданием украинской государственности. Обосновано место и роль «Истории Русов» в европейской литературе и мировой истории.

**Ключевые слова:** барочный дискурс, первичный миф, вторичный миф, архетипическая критика, библейский топос, летопись.

*Oleh Khavavchak*

**PRIMARY AND SECONDARY MYTH FOR UKRAINE IN "HISTORY OF RUSES"**

**Annotation.** This article described the concept of creation of primary and secondary myth of Ukraine through the prism of "History of the Ruses" and the biblical topos. The author considers Ukrainian history in the light of the Ukrainian Cossack chronicles, including the work that lies on the border of Ukrainian historiography and fiction "History of Ruses".

In article it is accented that biblical topos is a fundamental principle of Ukrainian chronicles. Like its seven major phases: creation, rebellion or exit (the Israelites from Egypt), law, wisdom, prophecy, gospel and apocalypse the parallel with creation of the Ukrainian statehood is drawn. Grounded place and role of "History of Ruses" in European literature and world history.

**Key words:** Baroque discourse, primary myth, secondary myth, archetypal criticism, biblical topos, chronicle.

*Стаття надійшла до редакції 18.10.2016 р.*

© *Хававчак Олег Анатолійович* – старший викладач кафедри української літератури ДВНЗ «Ужгородський національний університет».

Ольга ХАМЕДОВА

## КОМУНІКАТИВНІ СТРАТЕГІЇ НАРАТИВУ ХУДОЖНЬОЇ ПРОЗИ ОЛЕНИ ПЧІЛКИ

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.

Вип. 2 (36) 2016

УДК 82-32: Олена Пчілка

Хамедова О. Комунікативні стратегії нарративу художньої прози Олени Пчілки; 10 стор.; бібліографічних джерел – 11, мова – українська.

**Анотація.** У статті досліджено парадигму «автор-наратор-читач» у художній прозі Олени Пчілки. Комунікативні стратегії авторки враховували гендерну ідентичність свогонаратора і читача.

Створено власну модель гіпотетичної читачки («любої читальниці») й оповідачки як прогресивних жінок, які прагнуть до освіти і професійної самореалізації. Іронічний нарратив визначив близькість світоглядних орієнтирів авторки та її читачок, які розвінчували міфи патріархального суспільства.

**Ключові слова:** гендер, наратив, наратор, читачка.

Український літературний дискурс ХІХ століття все більше привертає увагу сучасних дослідників (Н. Вишневської, А. Гуляк, Л. Дрофань, О. Камінчук, Ю. Хорунжого та ін.), а новітня методологія дозволяє реінтерпретувати літературну класику. Дослідники 1990-х років (Н. Вишневська, Л. Дрофань, О. Камінчук та ін.) відкрили для українського читача замовчувані твори Олени Пчілки й аналізували їх переважно у руслі народницької традиції. Сучасні літературознавці (М. Москальчук, О. Тетеріна) наголошують на «європейськості» письменниці, посилаючись, зокрема, на «вектор її перекладознавчих поглядів» [10, с. 604]. Ці твердження здаються слушними, оскільки учасники Олени Пчілки (М. Драгоманов, Б. Грінченко, І. Франко) називали її «аристократкою нашої літератури», відзначали її прагнення зобразити життя вищих верств і відтворити «розмову освіченого товариства» [10, с. 605].

Якщо українська художня проза першої половини ХІХ століття була переважно оповідною, наслідуючи фольклорні зразки, то українське письменництво другої половини ХІХ століття послідовно шукало нових форм вираження, експериментувало з нарративними формами. Питання про нарративні стратегії Олени Пчілки, про комунікативну природу її творів було порушено ще наприкінці ХІХ століття. Проте реалізація парадигми «автор-наратор-реципієнт» у контексті творчості письменниці залишається поза увагою сучасних дослідників. Тому мета нашої статті – виявити специфіку моделювання образів автора, наратора і читача у творах письменниці.

Повість «Товаришки» Олена Пчілка підготувала для першого жіночого альманаху «Перший вінок» (1887). Як відомо, до нього було включено твори Н. Кобринської, Лесі Українки, Дніпрові Чайки, У. Кравченко та інших. У другій половині ХІХ століття в українській та європейській літературах «жінка перестає бути зображуваною, вона зображує себе сама» [9, с. 250]. Проблематика альманаху репрезентативна щодо зацікавлень прогресивних жінок-письменниць – церуїнація патріархального світу, пошуки гендерної ідентичності в нових умовах, питання жіночої самореалізації в суспільстві.

Повість «Товаришки» присвячена феміністичній проблемі – праві жінок на вищу освіту. Двоє дівчат з українських шляхетних родин позбавлені права на вищу освіту в Російській імперії, тому їдуть навчатися до університету в Цюриху. На початку твору можна відзначити класичне «послідовне повісткування», коли наратор розповідає про минулі події: про походження Люби Калиновської і Раїси Брагової, життя їхніх батьків. Таким чином актуалізується дистанція між наратором та персонажами. Наратив у цьому випадку є «естетично нейтральним» [8, с. 200], за його допомогою автор досягає більшої свободи у веденні оповіді.

Третьюособовий тип нарративу на той час вже утвердився в реалістичній прозі І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, І. Франка. О. Сінченко справедливо наголошує: «В міметичних літературних теоріях місце автора було чітко окреслене – він є творцем твору і водночас стратегом читацьких інтенцій. Читач, як правило, був носієм емотивного наповнення твору, який він сприймав як відбиток реального життя» [7, с. 68]. Доволі об'єктивними є портрети персонажів, пейзажі, інтер'єри. Цього наратора можна назвати відавторським, бо його характеристики є найбільш авторитетними. Його портрети розкривають певні риси характеру персонажа: «Правда, блиск очей мав у собі щось холодне, усміх гарних уст був ніби погордливо спокійний; рухи в своїй сміливості були трохи різкі, так само як і в голосі її при всій його свіжій гучності бриніла ніби якась металічна нота» [6, с. 139]. Проте абсолютною не можна назвати дистанцію між персонажами та тим, хто розповідає у цьому творі. Також наратор не володіє даром всезнання, адже його знання певною мірою обмежене, він може висловлювати сумніви і припущення: «Катерина Пантелеймонівна, очевидно, гостя...» [6, с. 127].



Автор поступово скорочує дистанцію між наратором і персонажами, коли зауважує «далі наша пара вступила в широкую вулицю...» (підкреслення наше – О.Х.) [6, с.137]. Третьюособовий нарратив поступово набуває суб'єктивних рис, хоча постать оповідача малопомітна, поки він вголос не заявляє про свою присутність у діалозі з читачем: «Коли ж діється та дія, що почалась оце? – спитаєте мене, мої любі читальниці. Думаю, що до якої міри ви вже й угадали і те, і друге» (підкреслення наше – О.Х.) [6, с.146]. Автор свідомо вплітає цей фрагмент, щоб активізувати увагу читачів, посилити ілюзію достовірності. О.Сінченко так характеризує цю комунікативну ситуацію: «Читач як читачу явний, чи співбесідник, чи зразковий читач стає складовою авторського задуму художнього твору, його конструктиву» [7, с. 69]. Щоб сприйняти авторське послання, закодоване в тексті, потрібно відтворити образ гіпотетичного читача художнього тексту Олени Пчілки. У.Еко стверджував, що «у самому творі лежить ключ до розуміння оточення, в якому він появився, ключ автентичних кодів комунікату, які відтворюються шляхом його контекстуальної інтерпретації» [2, с.542].

Водночас це звернення до «читальниць» засвідчує гендерну ідентифікацію гіпотетичного читача твору – це жінка, причому інтелегентна, освічена, яка обізнана з історичним контекстом оповіді, з авторським задумом щодо часу і місця дії. М.Зубрицька відзначає, що «саме текстуальні стратегії показують наскільки автор передбачає читацьку аудиторію і наскільки встановлює її компетентність» [5, с. 85]. Потенційні читачки, на думку авторки, підтримують усі прогресивні суспільні рухи, тому з розумінням поставляться і до промовистих коментарів наратора: «яким глухим, патріархальним не було наше маленьке місто...» [підкреслення наше – О.Х.] [6, с.150]. Отже, Олена Пчілка в цьому діалозі засвідчила погляд на свого ідеального читача як на інтелектуальну та творчу особистість.

Наративна стратегія авторки зосереджена на зовнішніх подіях, які рухають сюжет. Письменниця прагнула чітко окреслити характер головної героїні, тому вдавалася до розкриття її думок, почуттів і переживань. Оповідь від авторського наратора про дитинство Люби непомітно змінюється монологом маленької героїні, який за формою є «потоком свідомості»: «Малиновка – la fauvette, la fauvette, соловей – le rossignol... Красиве слово rossignol...та тільки якось не підходить!.. Соловей, соловейко!.. У Бакая в садку так гарно співають солов'ї... і у нас у хуторі... Славно теж кує зозуля в ліску за хутором: "Ку-ку, ку-ку!.." Як вона може вгадувати, скільки кому год жить?» [6, с. 148]. Таким чином, Олена Пчілка ще у народницько-реалістичну епоху використовує художній засіб, який уже традиційно вважають ознакою модерністського письма. Відзначимо у цьому фрагменті наявність текстової інтерферен-

ції, що «є гібридним явищем, у якому змішані мімізис і дієгезис..., поєднуються дві функції – передача тексту персонажу і власне оповідь (яка здійснюється у тексті наратора)» [11, с.111]. Специфіка обраної форми викладу полягає в тому, що судження оповідача непомітно перетікають у власне мовлення героя.

Водночас, як стверджує Л.Скорина, «оповідь від першої особи... акцентує увагу на образі оповідача; автор тут майже завжди «ховається», і його нетотожність оповідачеві виявляється найчіткіше» [8, с.200]. Проте в цьому випадку постать наратора наближена до автора, адже він акцентує увагу на певних біографічних збігах: «Діється дія коло половини 60-х років у повітовому, ну, скажу вам, у полтавському місті» [6, с.146]. Це місто за своїм описом нагадує рідний Гадяч письменниці. Оповідач розповідає про життя і побут українського дрібномаєткового дворянства, тобто про те, що було добре відомим самій авторці завдяки її походженню. Слушною є думка В.Ізера про те, що «в процесі розгортання тексту в часовій перспективі кожна історична епоха висуває на передній план якісь естетичні домінанти, що закорінені в культурний контекст тієї чи тієї епохи, контекст, у який однаково занурені і автор, і текст, і читач» [5, с.221].

У повісті «Товаришки» виразною гендерною ідентифікацією наратора – це жінка, яка розуміє прагнення дівчат до професійної самореалізації, розвінчує патріархальні стереотипи мешканців провінційного містечка. Як відзначає Х.Стельмах, «Я» наративне є жіночим, коли виявляє свою стать, внутрішні і конкретні знання про буття жінкою» [9, с. 250].

Фіксуємо також певний автобіографізм у змалюванні Люби Калиновської, яка за віком, за походженням і за світоглядом подібна до Олени Пчілки. Головна героїня максимально близька не тільки до авторки з її прагненням провітити народ, але й до гіпотетичної читацької аудиторії (такіх же небайдужих до національної справи інтелігенток): «Хто сказав би, звідки й як склався гурт любителів, котрий почав грати спектаклі, для того щоб на зібрані гроші завести в місті бібліотеку. Де вона й вродилась, тая бібліотека!» [6, с. 151]. Погоджуємося з О.Сінченком, що «принцип упізнання вираженого у творі й ідентифікації себе з героєм твору приносив читачеві естетичне задоволення» [7, с. 68]. Цей тип читача не потребує від автора зайвих пояснень, оскільки вловлює всі авторські інтенції, може «вгадувати» і домислювати певну інформацію.

Можна стверджувати, що авторка враховувала гендерну ідентичність свого наратора і читача, вибудовуючи комунікативну стратегію в інших прозових творах. В оповіданні «Біла кицька» авторка застосовує дві форми викладу: об'єктивний нарратив із всезнаючим недієгетичним наратором та суб'єктивний нарратив. У формі третьоособового

нарративу розповідається про життя молодого подружжя.

Оповідь чоловіка, пана Миколи, є альтернативною історією одруження та сімейного життя героя. У монологі персонажа перед читачем розкривається традиційний погляд чоловіка на жінку: вона є хитрою спокусницею, у тенета якої потрапив недосвідчений юнак. При цьому пан Микола відчувається обдуреним, адже вагітна дружина здається йому вже не такою привабливою. Микола зображений іронічно, це зокрема відчутно у його монологі, коли він вживає недоречно наукову термінологію: «просто навіть дивно, як природа не видумала чого-небудь іншого для появи на світ нових людських індивідів... За віщо робити особи людських прекрасної половини такими не прекрасними, ще й на такий довгий час?» [6, с.292].

Роздуми героя фіксують суспільні і культурні стереотипи щодо поведінки жінок і чоловіків: «Злегка залицятись до панночки не тільки можливо, а це єсть, можна сказати, обов'язок для всякого знакомого молодого хлопця» [6, с.294]. Жінка в уявленні героя є джерелом спокуси, хаосу, її думки і вчинки – нелогічні і небезпечні. Традиційне прочитання оповідання «Біла кицька» засвідчує стійкість патріархальних стереотипів. Дослідники, зокрема А. Гуляк, інтерпретують «чоловічу» версію подій як авторську точку зору, не фіксуючи при цьому авторської іронії: «Студент університету, пан Микола, піддавшись хвилими чарам панни Марусі, згубив навіки своє життя» [1, с.112].

Авторка за допомогою оповіді відкриває перед читачем найпотемніші почуття персонажа. Герой провинив за своє одруження покладає на кицьку: це через неї він спокусив панночку. Водночас судження оповідача-героя викривають насамперед чоловічі слабкості і вади, таким чином осміюється чоловік. Нарратив дієтичного наратора виявляє визначальні риси характеру героя: егоїзм, самолюбство, безвідповідальність. Н.Зборовська одним із чинників, які впливають на задоволення у жіночій творчості називає «осміювання чоловіка, що стає своєрідним символічним способом повернення жінки у свою власну значущість у негативній ситуації» [4, с. 60]. Відзначимо, що сучасні письменниці (наприклад, Є. Кононенко) часто вдаються до подібного «чоловічого» нарративу, причому він з'являється у тих творах, у яких головним суб'єктом викладу є антигерой, тобто герой з негативними атрибутами.

Біла кицька – це промовиста художня деталь, завдяки якій висміюється слабкий чоловік, не здатний відповідати за власні вчинки. Біла кішка асоціюється у пана Миколи з дружиною («біленька русавочка»). Неодноразово неназваний оповідач коментує події, навіть дискутує з уявними читачами. Авторка надає слово своїм читачам, коли намагається переконати їх у тому, що молодий чоловік відчуває ненависть до кішки: «Ненависть, скажете ви: чого ж уже так, ненависть?! А! Чого?.. Була тому причи-

на...» [6, с. 294]. Таким чином письменниця моделює цей образ відповідно до своїх уявлень про ідеального читача як рівноправного учасника дії, небайдужого до долі героїв, щирого та емоційного співбесідника.

Крім того, зауваження, коментарі оповідача свідчать, що авторка орієнтувалася саме на жіночу аудиторію: «Вам, либонь, цікаво знати, мої любі читательки, про що саме пише пан Микола» [6, с. 289]. Комунікативна стратегія авторки формувала свого імпліцитного читача – жінки, яка співчуватиме героїні і глузуватиме зі «страждань» героя. Оповідачка неодноразово апелює до суто «жіночого» досвіду читачок і виявляє знання психології жінки: «У всій світличці зараз видно отой так званий слід жіночої руки: знаєте, оті серветочки, підкладочки, дрібні оздобы, дрібні жіночі роботки... щось такого... чим жінка зазначає: «Тут я живу, тут моя особа скрасила голу мерзость бурлацької пустки» [6, с. 289].

Відаваторський наратор поділяє сфери інтересів на традиційні жіночі і чоловічі відповідно досупільних гендерних стереотипів. Авторка зафіксувала патріархальний стереотип про те, що жінки менше цікавляться наукою: «Пан Микола був медик, а ми з вами не дуже розуміємось на тих речах, на його науці» [6, с.289]. Проте значущим здається її уточнення щодо причини такого стану: «Як звісно, то не наша вина...» [6, с.289]. Наратор таким чином акцентує увагу на тому, що жінки не мали права на вищу освіту у Російській імперії. Це авторське зауваження («ми з вами») важливим є також і тому, що свідчить про гендерну ідентичність наратора (оповідачки) і читача («читательниці»).

Отже, Олена Пчілка у своїй художній прозі майстерно вибудувала нарратив, поєднуючи суб'єктивну та об'єктивну форми викладу, голоси гомодієгетичного наратора та всезнаючого недієгетичного наратора. Завдяки суб'єктивованій манері розповіді читачі відчувають «емоційну залученість до твору», а авторка досягає «фузії реципієнта з твором» [5, с.325]. Феміністична проблематика повісті «Товаришки» визначала авторські нарративні стратегії: авторка змодельовала образи героїнь та оповідачки відповідно до свого художнього задуму. Очевидно, що альманах «Перший вінок», до якого були включені твори Олени Пчілки, «жіночим» вважався не лише через авторський склад, але й через гіпотетичну читачку аудиторію. В оповіданні «Біла кицька» іронічний нарратив визначає близькість світоглядних орієнтирів авторки та її читачок, які прагнуть розвінчати міфи патріархального суспільства. Своєрідна нарративна форма стала важливим елементом авторської комунікативної стратегії, завдяки якій створено власну модель читача («любої читальниці») як образу прогресивної жінки, яка прагне до освіти і професійної самореалізації. Подальше вивчення проблеми автора і читача у творах українських класиків вважаємо необхідним і перспективним.

### Література

1. Гуляк А.Б. Олена Пчілка: Нарис життя і творчості / А.Б. Гуляк. – К.: Міжнар. фін. агенція, 1996. – 180 с.
2. Еко У. Реторика та ідеологія / Умберто Еко // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької. – Львів: Літопис, 2001. – С. 539-549.
3. Ізер В. Процес читання, феноменологічне наближення / В. Ізер // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької. – Львів: Літопис, 2001. – С. 349-368.
4. Зборовська Н. Феміністичний триптих Євгенії Кононенко в контексті загальноукраїнської проблематики / Ніла Зборовська // Слово і Час. – 2005. – № 6. – С. 57-68.
5. Зубрицька М. Homo legens: читання як соціокультурний феномен / М.Зубрицька. – Львів: Літопис, 2004. – 352 с.
6. Пчілка Олена. Твори / Олена Пчілка. – К.: Дніпро, 1988. – 583 с.
7. Сінченко О.Д. Комунікативні стратегії в теорії літератури: автор, текст, читач: Навчальний посібник /Олексій Дмитрович Сінченко. – К.: Логос, 2015. – 170 с.
8. Скорина Л. Аналіз художнього твору: Навчальний посібник для студентів гуманітарних спеціальностей (філологія, літературна творчість, журналістика) / Л.Скорина. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2013. – 424 с.
9. Стельмах Х. Символіка простору у феміністичній прозі (на матеріалі роману Я.Теманович «Спринт» / Х.Стельмах // Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур. Пам'яті академіка Леоніда Булаховського: зб. наук. пр. – К., 2006. Вип. 5. – С.248-254.
10. Тетеріна О. Загальнолітературний вектор перекладознавчих поглядів Олени Пчілки / О.Тетеріна //Літературознавчі студії. –2012. – Т.35. – С. 604-610.
11. Шмид В. Нарратология / В.Шмид. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.

*Ольга Хамедова*

#### **КОМУНИКАТИВНЫЕ СТРАТЕГИИ НАРРАТИВА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ ОЛЕНА ПЧИЛКИ**

**Аннотация.** В статье проанализирована нарративная специфика прозы Олены Пчилки, определены нарративные модели и типы нарраторов. Исследуется специфика моделирования образов автора, нарратора и читателя в художественной прозе Олены Пчилки, определен гендерный аспект данной проблемы.

Доказывается, что коммуникативные стратегии автора включали гендерную идентичность своего нарратора и читателя. Создана собственная модель читателя («дорогой читательницы») и рассказчицы как прогрессивных женщин, которые стремятся к образованию и профессиональной самореализации. Иронический нарратив определил близость мировоззренческих ориентиров писательницы и ее читательниц, которые развенчивали мифы патриархального общества.

**Ключевые слова:** гендер, нарратив, нарратор, читательница.

*Olha Khamedova*

#### **COMMUNICATIVE STRATEGIES OF A NARRATIVE ART PROSE OF OLENA PCHILKA**

**Summary.** In article are investigated a paradigm "author- narrator-reader" in art prose of Olena Pchilka. The communicative strategy of the author considered gender identity of the narrator and reader.

Own model of the hypothetical reader is created ("dear reader") and narrator as progressive women who seek for education and professional self-realization.

The ironic narrative has defined proximity of world outlook reference points of the author and his readers, which debunked myths of patriarchal society.

**Key words:** gender, narrative, narrator, lady reader.

*Стаття надійшла до редакції 26.10.2016 р.*

© *Хамедова Ольга Анатоліївна* – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури і компаративістики Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка.

Тетяна ЦЕПКАЛО

## МІФОПОЕТИКА ЛУНАРНОГО ОБРАЗУ В ПОЕЗІЇ ЕММИ АНДІЄВСЬКОЇ

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.

Випуск 2 (36) 2016

УДК 821.161.2.0

Цепкало Т. Міфопоетика лунарного образу в поезії Емми Андієвської; 11 стор.; бібліографічних джерел – 7; мова – українська.

**Анотація.** Стаття присвячена дослідженню міфопоетичних особливостей у відображенні лунарного образу в поетичних текстах письменниці українського зарубіжжя Емми Андієвської, оскільки міфоаналіз дає можливість розкодувати авторські інтенції та відтворити художню картину світу митця. У неординарних художніх творах поетеса реалізує власну модель навколишньої дійсності, що піддається інтерпретації тільки на підтекстовому рівні.

У трактуванні міфологеми місяця Емма Андієвська відображує онтологічні концепції світоустрою, кордоцентричні засади української ментальності, конструює алогічну систему світопорядку, що не підлягає раціональному осмисленню, але оприявнює підсвідомі імпульси авторки. Нічне світило в текстах поетеси набуває різноманітних модифікацій, що у взаємодії з іншими образами-символами утворюють нову міфологічну парадигму.

**Ключові слова:** міфопоетика, міфологема, символ, образ місяця, міфотворчість, міфомислення, світобачення.

Художній твір консолідує в собі життєвий досвід письменника, його мрії, фантазії, емоції, а також образи, символи та уявлення, що підіймаються з глибин підсвідомості та притаманні кожному індивіду. Взаємодіючи із навколишньою дійсністю на рівні почуттів та асоціацій, митець здійснює саморефлексію і виявляє своє світовідчуття інстинктивно, інтуїтивно та опосередковано через міфологічні моделі, що розшифровують своєрідний конгломерат численних підтекстів і відтворюють світогляд геноми та архаїчні форми прадавнього світобачення.

Художній доробок Емми Андієвської, однієї з представниць Нью-Йоркської групи еміграційних поетів, широко досліджується в сучасному літературознавстві. С. Водолазька, І. Жодані, О. Смерек робили спроби комплексного вивчення її прозової творчості. О. Шаф детально розглядала особливості сонетів поетеси. Міфоаналізові поетичних текстів письменниці присвячено небагато розвідок, що стосуються лише окремих аспектів авторського художнього міфомислення. Так, Р. Галицька окреслювала релігійно-духовний дискурс поезії Емми Андієвської, Д. Дроздовський вивчав її сонети як вияв катахретичної свідомості, О. Маланій описувала поетичні «натюрморти» як синтезований продукт взаємодії двох видів мистецтва, О. Соловей аналізував еротичні мотиви у поетичних містифікаціях письменниці, Л. Тарнашинська порушувала проблему гіпертексту як індивідуалізованого світовияву поетеси, О. Тищенко визначала домінуючі риси її сюрреалістичної поезії тощо. Як бачимо, досліджень окремих міфологем у творчості української поетеси наразі бракує, що зумовлює актуальність нашої розвідки, адже розгляд міфологічного мислення дає можливість глибше зрозуміти світоглядну позицію авторки і декодувати окремі символічні образи.

**Метою** нашого дослідження є міфоаналіз особливостей інтерпретації лунарного образу в поетичній творчості Емми Андієвської.

**Завдання** перед собою ставимо такі: виявити міфологему місяця в поетичних текстах авторки, за допомогою міфопоетичного аналізу лунарного образу сформулювати уявлення про індивідуальну художню картину світу, розкрити зв'язок авторського міфомислення із архаїчними віруваннями українського народу.

Для художньо-філософської концепції поезії української письменниці притаманне осмислення людського буття і буття взагалі, що має своєрідну структуру. Так, у сонеті «Додаткові ланки» зі збірки «Вілли над морем» Емма Андієвська вибудовує своєрідну картину світу, оприявнюючи онтологічні засади світоустрою:

*Не дирижабль, а сну листок дебелий,  
Який – припливи і відпливи, – місяць,*

*Що на світанку всю скелясту масу –  
На ледь хвилястий – з ніжок – організм,  
Куди буття світи переганя [1, с. 61].*

Оскільки поетичні тексти авторки раціональному осмисленню не підлягають, викликаючи в уяві читача найрізноманітніші і нелогічні асоціації, то ми можемо по-різному уявити космічну ієрархію, подану авторкою в сюрреалістичному ключі. Як справедливо зауважує Л. Тарнашинська, метафорична система поетеси «(...) залишає простір межі нашим бажанням збагнути і нашою здатністю збагнути – і цей незаповнений простір не заповнений у кожного своєю мірою. Він звужується відповідно до нашого наближення до художнього світу Емми Андієвської, «доростання» до окресленого нею обрію, що насправді тієї окресленості й не має, але, звужуючись, навряд чи може зникнути зовсім» [5].

Весь оточуючий світ у наведеному прикладі співвідноситься із живим організмом, персоніфі-

кується. Відповідно читач може відчутти взаємоперетікання живого й неживого, земного і космічного, часткового в ціле і навпаки. Таким чином, створюються алюзивне бачення Всесвіту ззовні, що реалізує закони буття, циклічності, вічності. Так, припливи і відпливи, якими керує нічне світило, настання ранку після ночі також є частиною такого відображення дійсності. Асоціативний ланцюжок *сон – місяць – світанок*, що сприймається як логічна вербалізація онтологічних засад, є частиною сюрреалістичних візій, що виникають під час читання вірша й доповнюються іншими асоціативними компонентами, пояснення яких є недоцільним, оскільки кожному реципієнтові притаманні індивідуально-особистісне сприйняття і розуміння тексту та образів. А тому можемо говорити про герметичність поезії Емми Андієвської, що реалізується через поєднання різномірних виражально-стильових засобів.

Продовжуючи тему буття, у сонеті «Між дахів» зі збірки «Хід конем» авторка по-іншому осмислює цю філософську категорію, описуючи навколишній світ у вигляді земних речей та тварин:

*Усе буття – єдиний фотоспалах.  
Самотня постать, завузький провулок.  
На віслоку – в повітрі – смерть, що – волок.  
Й – ледь мерехтіння – від нових розпилень.*

*Дахи, як механічні сходи. Штулі. –  
Без руху – рух, – антени, сквери, вілли.  
Сум однорукий (спалах) – за штурвалом.  
Шлях – серце, що – до місяця – тополі.*

*У почуттях – крізь біль – кілька проталин,  
Де, – занечулене, – це хлипа тіло,  
І – ані кроку – форми пелехаті. –*

*Аж до води оновлюються сходи,  
Хоч нитку, – дійсність, – лабіринт-фрегат,  
Який – у трюмі – власні береги [2, с. 120].*

Переплетення різномірних явищ в уяві реципієнта створює хаотичну картину, що становить собою своєрідний світопорядок, утілений на рівні біблійних алюзій. Вже з першого катрену виникають асоціації із постаттю Ісуса Христа, Його смертю та воскресінням, що алегорично впливають із рецепції окремих образів: самотня постать, завузький провулок, віслок, смерть, нові розпилення тощо. У другому катрені оприявнюється вертикальний просторовий локус, що підтверджується візіями дахів, антен, скверів та віл одночасно, а також шляхом до місяця, відображаючи космічну суть буття. Образ тополі, на нашу думку, реалізує міфологему світового дерева, верхня частина якого відповідно до праслов'янського світобачення символізує небесне царство, а в часовому вимірі співвідноситься із майбутнім та нащадками [7, с. 27], що знову ж повертає нас до асоціації із християнською концепцією Воскресіння Господнього

заради спасіння людського. Алюзією на продовження життя у майбутньому є зображення сучасного міського краєвиду із антенами та віллами. Таким чином, хронотоп твору характеризується накладанням різних часових та просторових площин. А тому інтенції, що виражають обидва терцети сонету «Між дахів», так само співвідносяться із біблійними оповідями про смерть та воскресіння Ісуса Христа, що сугестивно забезпечуються лексичними одиницями *біль, занечулене тіло, ані кроку, сходи, вода, оновлення* тощо. Відтак, можна вважати, що фотоспалахом поетеса називає саме буття на землі кожної окремої людини, котре відносно вічності триває лише одну мить. Але протягом цього спалаху індивідуум переживає своє неповторне життя зі своїми психологічними особливостями (*власні береги*), особистим внутрішнім світом (*трюм*) тощо.

Еліпсис, що простежується в переважній більшості поезій збірок Емми Андієвської «Вілли над морем», «Хвилі» та «Хід конем», дає можливість передати максимум інформації, використовуючи мінімум слів, а також створює умови для герметичності твору, для редукції смислових зв'язків та деконструкції семантики слова, що призводить до референційного пояснення дійсності і свідчить про парадоксальність світоглядних позицій письменниці. А Біла назвала еліпсис Емми Андієвської грою в «уникання смислу», що завдяки свідомому пропуску предикатів є шляхом до фрагментарності емоційного потоку і подолання слова «мовчанням» еліптичних пауз [3, с. 154]. Таким чином, розкодування авторських інтенцій ускладнюється також синтаксисом.

Перше враження від прочитання поетичного тексту письменниці, як правило, буває хибним. Щоб наблизитися до художнього світу Емми Андієвської, потрібно зважати на інтертекстуальність, алюзії, підтекст тощо. Так, щоб з'ясувати роль міфологеми місяця у сонеті «Полив'яний черепок» зі збірки «Хід конем», потрібно розшифрувати авторські інтенції.

*Оскомою – вздовж пам'яті – туман.  
Стан – вартові, бо зомбі – кожний третій.  
Масив трави – мелодію – кастрати –  
В глобальнім переміщенні племен.*

*Світило, – існування вітамін, –  
На жиравість світів – протиотруту.  
Трельаж нутра – в ворітниці – зустріти,  
Що – метастази схлипів – лиши тому,*

*Що – зі стрепен буття – в блакиті навзах –  
На дотик світла – вся свідомість, – повзик,*

*Із хвиль – силкується – нову спільноту,*

*Що і розвіянь витримала б натиск,  
Де – між тополь, які – осяянь шлях, –  
З-під покришок – півмісяці зійшли» [2, с. 12].*

Кожен образ набуває нових значень та асоціацій, що майже ніколи не повторюються, оскільки потік свідомості, яким характеризується поезія Емми Андієвської, завжди відбувається в новому руслі. Так, у цьому творі, на нашу думку, прочитується аллюзія на історичну пам'ять народу та його генетичні корені, про що свідчить назва сонету – «Полив'яний черепок». Кожне слово в поезії несе особливе семантичне навантаження. Так, імовірно, лексема *оскоюю* – означає наболіле питання, яке давно турбує ліричного героя; *вздовж пам'яті* – це центральна проблема твору, пов'язана із пам'яттю про предковічні цінності своїх пращурів; *туман* – вказує на забуття, на відсторонення сучасного індивіда від минулого рідного краю; *стан – вартіві* – це значить, що потрібно охороняти, зберігати те, що забувається, адже сучасна людина все більше відгороджує себе від давньої культури, традицій: *бо зомбі – кожний третій. Масив трави* можна трактувати як слідування маси людей за сучасними тенденціями та новітніми технологіями, оскільки трава – це уособлення нових ідей та нових починань [4, с. 240]. *Кастратами* ж називають нікчемних, жалюгідних осіб, а тому використання такого найменування у віршованих рядках є вказівкою на духовну деградацію індивідуума без культури.

Однак Емма Андієвська також показує вихід із такого стану. Архетипний образ світла утворює сугестивно-асоціативне уявлення про можливість вирішення вказаної проблеми, про існування надії на відродження історичної пам'яті, на створення *нової спільноти*, якщо *вся свідомість* подібно птахові (*повзикові*) сягне в *блакить* та відчує *дотик світла*. Людство ще намагається, *силкується* перемогти *метастази схлипів, витримати натиск*. Перемогою світла над темрявою можна назвати схід півмісяців з-під покришок цивілізації, а тополі можна трактувати символом осяння у людській свідомості. Багато нічних світил, що мають конотацію зростаючих, а не спадних, також наділені символічним значенням і, ймовірно, співвідносяться із самосвідомістю кожного члена суспільства. Таким чином, українська письменниця використовує позасмислові зіставлення і зв'язки у відтворенні навколишнього світу, що характеризується синтезом макро- і мікркосмосів.

Онтологічні виміри світу в поезії Емми Андієвської характеризуються дисформацією та парадоксальністю, адже в кожному образі закодоване особливе інформаційне навантаження, що може відрізнитися від традиційного його сприйняття та формувати якісно нові асоціації. Так, у сонеті «Перехресні лінії» зі збірки «Вілли над морем» відбувається зміщення, перехрещення та взаємоперетікання просторових площин, які О. Тищенко називає великою космічною грою [6]:

*Ще просвіток, та важчає ладунка.  
Не м'ясо місяця – в пустелі – динго, –  
Упир у закутку гортає атлас.  
Ще спалах, й вутлий світ поглине нетля,  
Що досі – тінь – на щораз довший шлях.  
Мить – цятка, куди все буття ввійшло»*

[1, с. 80].

Відсутність дієслів, що могли б пояснити хід думки митця, та компенсація їх за допомогою тире створюють умови для варіативності інтерпретацій образів та мотивів. Л. Тарнашинська зауважує, що в поезії Емми Андієвської «світ постає гіперсвітом, а не тим лінійноуявним вузьким світцем, який кожен з нас бачить чи уявляє в міру своєї освіченості, вдумливості та гри фантазії» [5]. Лапідарний стиль, до якого вдається поетеса, забезпечує динаміку вірша та дає можливість у рамках сонетної форми розкрити важливі та широкі питання духовності, буття, космосу, Всесвіту тощо. Сюрреалістичні візії, що виникають під час читання твору, асоціюються із картинами таких художників, як Андре Бретон, Сальвадор Далі, Леонора Керрінгтон та ін. Саме так сприймаються «парадоксальні» метафори, які, за висловом А. Білої, «цілком оригінально трансформують оберіутівський мовленнєвий жест» [3, с. 151-152].

На нашу думку, у сонеті «Перехресні лінії» відображено своєрідну систему Всесвіту та її дискретні частини (земля, небесне світило, світ). Міфологему землі оприявлено через топос пустелі, відлюдність якої підкреслює відсутність навіть *м'яса місяця*, тобто його тіла, та образ динго, що співвідноситься із дикістю. Апокаліптичні візії в космічному просторі реалізують поглинення світу нетлею (нічним метеликом), але існування тіні після спалошу засвідчує продовження буття у щораз довшому шляхові. Таким чином, у цій поезії відбувається зміщення координат хронотопу, коли мале й велике міняються місцями, а мить змінює вічність в онтологічному вимірі. Відтак, Емма Андієвська реалізує своє особисте бачення Всесвіту, наділяючи кожен образ у творі неординарними інтенціями.

Важливі принципи світобудови описані поетесою також у поемі «Деякі незначні аспекти світотворення» зі збірки «Хід конем», що складається із 9 лаконічних розділів. У VI розділі цього поетичного твору під назвою «Вмикання вахлярів тиску» лаконічно, але змістовно описується роль нічного світила в людському житті:

*Місяць – мати і батько  
Усіх забудьків,  
Вчить бігати  
На внутрішніх іподромах* [2, с. 159].

Л. Тарнашинська, аналізуючи цю поему, констатує наявність у ній важливої субстанції – свідомості, яку Емма Андієвська «обдаровує цілком несподіваними характеристиками-

порівняннями, що їх не знайдеш у жодного поета, і яка виступає повноцінним персонажем її художнього світу. Ця дивовижна робота свідомості, зафіксована авторкою у русі, плині, в несподіваних ракурсах і образотвірних, і є справжнім «золотим руном» її творчого самовираження» [5]. Назва чотирьохрядкового розділу поеми в буквальному значенні виражає конотацію *вмикати віяла тиску* і, ймовірно, реалізується в значенні навіювати, впливати, а також підкреслює динаміку твору. На нашу думку, тут виражаються концептуальні складові буття, розуміння світу за принципами діалектики, апелювання до генетичної пам'яті та внутрішніх імпульсів тощо. Архетипний образ місяця можна інтерпретувати як центр мікро- і макрокосмосу, як конструктивний компонент світоустрою, як символ консолідації минулого і майбутнього, як вираження ірраціонального виміру існування.

Отже, на основі міфоаналізу лунарного образу в поетичних текстах Емми Андіївської ми довели, що її творчість відзначається сюрре-

алістичними рисами, неординарним трактуванням навколишньої дійсності, зануренням у підсвідомість, алогічністю, ірраціональністю, надметафоричністю, калейдоскопічністю синестезійних вражень, несподіваними порівняннями, вільною асоціативністю тощо. Міфологема місяця в сонетах української поетеси постає частиною Всесвіту і буття, набуваючи різноманітних трансформацій в уяві читача. Водночас у творах письменниці віднаходимо елементи колективного несвідомого, що полягають у використанні окремих образів відповідно до прадавнього світобачення, що піддаються розкодуванню лише на підтекстовому рівні. Герметична поезія Емми Андіївської створює ґло для безлічі домислів у тлумаченні образів та мотивів.

Міфоаналіз лунарного образу в поетичних текстах Емми Андіївської розкриває важливі аспекти художньої манери та світоглядні позиції авторки. Тому вважаємо актуальним та перспективним подальше дослідження окремих міфологем та міфомислення творчого доробку письменниці.

#### Література

1. Андіївська Е. Вілли над морем: Сонети [Текст] / Емма Андіївська. – Львів: НВФ «Українські технології», 2000. – 120 с.
2. Андіївська Е. Хід конем: Поезії [Текст] / Емма Андіївська. – К.: Вид. дім «Всесвіт», 2004. – 168 с.
3. Біла А. Сюрреалізм: Наукове видання / Анна Біла. – К.: Темпора, 2010. – 208 с.
4. О'Коннелл М., Эйри Р. Знаки и символы: иллюстрированная энциклопедия / Марк О'Коннелл, Раджи Эйри: [пер. И. Крупичевой]. – М.: Эксмо, 2009. – 256 с.
5. Тарнашинська Л. Гіпертекст Емми Андіївської як індивідуалізований світовияв [Електронний ресурс] / Людмила Тарнашинська. – Режим доступу: <http://www.vsesvit-journal.com/old/content/view/163/41/>.
6. Тищенко О. Домінантні риси сюрреалістичної поетики Е. Андіївської [Електронний ресурс] / О.О. Тищенко. – Режим доступу: [http://www.vestnik-philology.mgu.od.ua/archive/v17/part\\_1/15.pdf](http://www.vestnik-philology.mgu.od.ua/archive/v17/part_1/15.pdf).
7. Слов'янський світ. Ілюстрований словник-довідник міфологічних уявлень, вірувань, обрядів, легенд та їх відлунь у фольклорі і пізніших звичаях українців, братів-слов'ян та інших народів / Упорядник Кононенко О.А. – К.: Асоціація ділового співробітництва «Український міжнародний культурний центр», 2008. – 784 с.

Татьяна Ценкало

#### МИФОПОЭТИКА ЛУНАРНОГО ОБРАЗОВ ПОЭЗИИ ЭММЫ АНДИЕВСКОЙ

**Аннотация.** Статья посвящена исследованию мифопоэтических особенностей в отражении лунарного образа в поэтических текстах писательницы украинского зарубежья Эммы Андиевской, поскольку мифоанализ дает возможность раскодировать авторские интенции и воссоздать художественную картину мира литератора. В неординарных художественных произведениях поэтесса реализует собственную модель окружающей действительности, которая подвергается интерпретации только на подтекстовом уровне.

В трактовке мифологеми луны Эмма Андиевская отображает онтологические концепции мироустройства, кордоцентрические основы украинской ментальности, конструирует алогическую систему миропорядка, которые не подлежат рациональному осмыслению, но отображают подсознательные импульсы автора. Ночное светило в текстах поэтессы приобретает различные модификации, которые во взаимодействии с другими образами-символами образуют новую мифологическую парадигму.

**Ключевые слова:** мифопоэтика, мифологема, символ, образ луны, мифотворчество, мифомышление, мировидение.

*Tetiana Tsepkało*

**MYTHOPOETIC OF THE MOON'S IMAGE OF EMMA ANDIIEVSKA'S POETRY**

**Summary.** Article is devoted to a research of mythopoetic features in reflection of moon's image in poetic texts of the writer of the Ukrainian abroad Emma Andiiievka as analysis of myth gives the chance to decode author's intensions and to recreate an art picture of the world of the writer. In extraordinary works of art the poetess realizes own model of surrounding reality, which is exposed to interpretation only on subtext level.

In the interpretation of a mythologem of the moon Emma Andiiievka displays ontologic concepts of a world order, kordotsetrical bases of the Ukrainian mentality, designs illogical system of a world order which isn't subject to rational judgment, but will publish subconscious impulses of the author. The night star in the texts of the poetess gets various modifications that in interaction with other types and symbols form a new mythological paradigm.

**Key words:** myth poetics, mythologem, symbol, the image of moon, myth creation, mythic mentality, worldview.

*Стаття надійшла до редакції 25.10.2016 р.*

© *Цепкало Тетяна Олександрівна* – викладач кафедри української літератури Херсонського державного університету.



## СИСТЕМА СИМВОЛІВ У ПОЕЗІЇ ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ ТА ЄВРОПЕЙСЬКИХ СИМВОЛІСТІВ

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.

Випуск 2 (36) 2016

УДК 82-14:Олеся

**Цуркан І.** Система символів у поезії Олександра Олеся та європейських символістів; 11 стор.; бібліографічних джерел – 12, мова – українська.

**Анотація.** У статті розкривається новаторські традиції переломної доби кінця XIX – початку XX століття, висвітлюється ідеальний, таємничий світ людської краси та гармонії за допомогою магічних образів-символів. Окремлено вплив поезики символізму, найважливішою складовою якої стала лірична настроєвість та музичність поетичної фрази, що створювали в уяві індивідуальний образ духовного буття на шляху до найвищої краси і мрії.

Проаналізовано поєднання принципів краси і правди у творчості одного з найяскравіших представників українського символізму Олександра Олеся. З'ясовано, що тріада «правда – воля – краса» розкриває серцевину художнього світу поета, в якому панує «культ краси», звеличення самоцінності людини, рух, поривання до трансцендентності, музика вірша і його неповторний тембр. Виявлено функціонування мотиву сну та дороги як ознаки символістського світу, що поглинає уяву митців.

**Ключові слова:** символізм, образ, природа, символ, знак, мотив, душа.

До знакових постатей раннього українського модернізму належить і Олександр Олеся, у поезії якого символізм поєднувався з імпресіонізмом, елементами неobarоко, віянням декадансу. Митець лірико-елегійного типу виробив свою поетичну філософію життя, центром якої став кордоцентризм. Любов до природи, захоплення віталістичними силами життя, що проходить крізь призму синівської любові до України, визначили настрій тональність самотньої лірики поета.

Олександр Олеся досить швидко, з волі критики і громадськості, піднісся на вершини популярності, досягнувши межі відведеної йому величі, і серед поетів першої половини XX ст. зайняв у пантеоні із своїми «Чарами ночі» та «Живи Україно, живи для Краси» належне, або ж особливе, відведене тільки йому місце. Адже мало кому з митців від першої збірки («З журбою радість обнялась») (1907) вдалось так ототожнитись зі своїм народом і виразити це у поетичних формах стихією радості і трагічної журби, що випали на долю рідного народу та його покоління.

Інтерпретація творчості Олександра Олеся, що репрезентована дослідженнями літературознавців того часу І. Франка, Лесі Українки, О. Білоусенко, С. Єфремова, М. Євшана, О. Гриця, М. Новиченка, Г. Костюка, В. Петрова, – і нині є предметом актуальних наукових обговорень і дискусій. У дослідженнях останніх років Р. Радішевського, Ю. Коваліва, О. Камінчук, П. Ляшкевича та багатьох інших авторів заперечуються спроби примітивізації та спрощеного трактування спадщини Олександра Олеся. Відтак потреба об'єктивного наукового прочитання і осмислення художнього доробку Олександра Олеся – нагальна й очевидна. Саме цим і зумовлена актуальність пропонованого дослідження.

Метою статті є окреслення системи символів у поезії Олександра Олеся та європейських символістів як означення плину життя в усій його

діалектичній складності та внутрішній суперечливості. Процес національної ідентифікації, що значно активізувався на межі століть, викликав потребу відновлення цілісної картини нашої минувшини. Відтак у посттоталітарних умовах з'явилася можливість по-новому оцінити творчість Олександра Олеся, одного з найяскравіших представників українського символізму, напругу, що тривалий час замовчувався в українському літературознавстві.

Олесява філософія життя у її вічному русі, мінливості, перетвореннях, єднанні обумовило завдання нашого дослідження – визначити функціонування системи символів у поезії Олександра Олеся та європейських символістів, що ґрунтуються на вічному пошуку ідеалу краси. Мета і завдання дослідження зумовили використання таких методів: культурно-історичного, біографічного, рецептивної естетики, герменевтичного, інтерпретаційно-текстового аналізу.

Поезія Олександра Олеся концентрується навколо обраного ним мистецького кредо, що передавалось і реалізувалось у двох простих романтично означених поняттях: Краса і Воля, яким поет лишився вірним до останнього вірша. Головним рушієм цих віталістичних понять стала для нього сила кохання, як найвищий вияв життя, чи то до конкретної людини, особливо жінки, чи до вічної страдниці України. Це дало йому можливість у нескінченний спосіб говорити про вічне щастя, вічну радість, вічне прагнення Волі і Краси та знаходить щось протилежне до них, що надавало висловленому елементу трагізму.

У художньому світі Олександра Олеся панує «культ краси», звеличення самоцінності людини, рух, поривання до трансцендентності, музика вірша і його неповторний тембр. Індивідуалізм, на який звертали пильну увагу творці загальноукраїнського журналу «Українська хата» (1909–1914) і гостро засуджувало впродовж десятиліть радянсь-

ке літературознавство, був породжений відчуттям самотності духовно багатой особистості серед "юрби", що оточувала поета.

Тріада «правда – воля – краса» розкриває серцевину художнього мислення Олександра Олеса. У творчій уяві українського митця інтимне звернення в молитві до краси символізувало порив людського серця до світової гармонії та вічного спокою:

Красі молись. Вона одна  
На небі зірка правди!  
За нею йди: не згубиш шлях  
І донесеш свій любий стяг! [9, с. 156]

Леся Українка однією з перших «поставила над зрівноваженою красою мрій і терпіння – красу духовного пориву, красу змагання людської душі, що, прикута до землі, пнеється до неба, що любить блукати над краєм провалля, над краєм незнаного, раю чи пекла – все одно, аби лиш шукати нового» [3, с. 171]:

Як порива мене палке бажання  
піти туди пісками, чагарями,  
послухати гірської пущі гомін,  
заглянути в таємную безодню,  
з потоками прудкими сперечатись,  
поміж льоди дістатись самоцвітні,  
збудити в горах піснею луну! [10, с. 95-96]

Французький поет Ш. Бодлер (1821–1861) у збірці «Квіти зла» (1857) висунув головним критерієм мистецтва Красу, яка інтерпретувалася ним як «дорогоцінне благо, напій, що дарує свіжість і тепло, підтримує і тіло і дух у природній гармонійній рівновазі» [4, с. 518]. Провідний сучасний дослідник Д. Наливайко у статті «Французький символізм як зміна метамови» (1998) підкреслив, що «характеристичною рисою Бодлера було загострене відчуття нового в мистецтві й у житті, спрямованість на пошуки «сучасної краси», які оберталися «видобуванням краси зі зла»... Це краса, що виникає на ґрунті специфічного світосприйняття, в якому протилежні начала не тільки поляризуються, а й амбівалентно переплітаються. Вона породжується буттям, де зло є всепоглинаючим, воно – і в об'єктивному світі, і в самому поетові, в потаємних глибинах його душі, де він знаходить ту ж невідступну амбівалентність» [8, с. 24].

У вірші «Гімн красі» (1860), який став маніфестаційним у французькій поезії кінця ХІХ – початок ХХ століть та знайшов продовження в культурній традиції української, польської та російської літературах, лірик Ш. Бодлер визначив сутність і роль Краси у світі. На його думку, «їй завжди притаманно трохи дивацтва, наївного, ненавмисного, несвідомого» [4, с. 615]. З першого рядка поетичного твору французький поет звертається до Краси, намагаючись з'ясувати її походження. Відсутня чітка межа між диявольським та божественним началом у Красі, ці принципові етичні категорії складно переплетено в художній уяві митця. Ш. Бодлер акцентує на тому, що в

Красі органічно поєднано протилежні якості: Прекрасне (символ неба) та Потворне (символ безодні):

Прийшла чи з неба ти чи з безодні [3, с. 156].

(підрядковий переклад)

Її походження суперечливе, вона поза мораллю, адже Прекрасне може бути і злим. Це підтверджується передусім за допомогою системи виразних антитез («le couchant et l'aurore» – «світання і присмерк», «le ciel profond et l'abîme» – «небо і безодня», «le gouffre noir et l'astre» – «темне провалля і небесне світило», «le ciel et l'enfer» – «рай і пекло», «le bienfait et le crime» – «благодіяння та злочини», «Dieu et Satan» – «Бог і Сатана»), метафор («le monstre effrayant» – «монстр жахливий», «ô mon unique reine» – «моя єдина королева», «ton regard, infernal et divin» – «твій погляд – диявольський і божественний») та епітетів («énorme et ingénu» – «величезна й наївна»). Образ Краси здається рушійною силою саме безладу, а не порядку. В інтерпретації Ш. Бодлера вона перевертає традиційні цінності, впливаючи дивним чином не тільки на «героя боязкого» – «le héros lâche», але й «на дитину сміливу» – «l'enfant courageux». Французький символіст порівнює Красу з величезним («énorme»), жахливим («effrayant»), але, водночас, наївним («ingénu») чудовиськом. На його думку, її призначення полягає в пізнанні світу та у відкритті шляху до осягнення безмежності буття:

Все одно, приходиш ти з небес або з Пекла,  
Красо! Монстр величезний, жахливий, наївний!

Раз твій погляд, твоя усмішка, твоя хода  
мені відкриває двері

У Нескінченність, яку я люблю, але ніколи  
не знав [3, с. 156].

(підрядковий переклад)

Захоплення силою та владою Краси Ш. Бодлер передав за допомогою окличних речень («о beauté!» – «краса!», «ô mon unique reine!» – «моя єдина королева!») та звертань, присвячених їй («ange» – «ангел», «sirène» – «сирена», «fée» – «фея», «reine» – «королева»). Французький поет ототожнює Красу з жінкою, підкреслюючи її диявольський і, водночас, божественний погляд («ton regard, infernal et divin»), порівнюючи її поцілунки («baisers») з любовним напоєм («un philtre»), а уста («bouche») з амforoю («une amphore»). Краса у Ш. Бодлера несе виразний еротико-чуттєвий характер. Подібне ставлення відображено в естетичних роздумах митця. У своїх щоденниках («Феєрверки», 1855–1856) французький поет написав: «Я знайшов визначення свого Прекрасного, мого Прекрасного. Це щось полум'яне й печальне, щось ледь розпливчає, що залишає місце для здогаду. Якщо ви не заперечуєте, я прикладу це своє визначення до відчутного предмета, наприклад, до найцікавішого зі всіх існуючих в людському суспільстві – до обличчя жінки. Спокусливе, прекрасне – я

говорю все про нього, про жіноче обличчя, – воно навіває думки, хай і смутні, але сповнені одночасно меланхолією, стомленістю, навіть пересиченістю, або, навпаки, розпалює полум'я, жагу життя, змішану з такою гіркотою, яку звичайно народжують втрата і відчай. Таємниця, співчуття – також ознаки краси» [4, с. 412].

У Ш. Бодлера Краса перебуває в нерозривному союзі зі смертю, про що свідчить близьке розташування цих категорій в 13 рядку поезії «Гімн красі» («Tu marches sur desmorts, Beauté, dont tu te moques / Ти ступаєш по мертвим, Красо, над якими глузуєш») та наявність алітерацій у сполученні з асонансами («morts» – «мертві» і «se moque» – «глузувати») [3, с. 156].

Поет визначає всеосяжність та всевладність Краси над людьми, підкреслюючи, що потворне також виявляється прекрасним. У книзі «Поезія французького символізму. Лотреамон. Пісні Мальдорора» (1993) Г. Косіков відзначив, що «бодлерівська Краса – це безпристрасна досконалість будь-якого предмета, який може бути досконалим втіленням чистоти і невинності і разом з тим розпусти, нечесті і зла» [7, с. 17]:

А злочин серед твоїх найдорожчих прикрас  
На твоєму гордовитому чолі привабливо  
танцює [3, с. 156].

(підрядковий переклад)

В інтерпретації Ш. Бодлера, Краса покликана слугувати не тільки мистецтву взагалі, але й сприяти духовному перетворенню особистості та світу в цілому. Домінування духовного концепту у визначенні Краси свідчить про її здатність просвітлювати людські душі та вказувати на шлях до пізнання Істини:

Від Бога або Сатани? Ангел або Сирена,  
Чи не все однаково, якщо ти даєш, – фея з  
оксамитовими очима,

Відчуття ритму, запаху, світла, моя єдина  
королева! –

Робиш світ менш потворним, а миті менш  
обтяжливими [3, с. 156]

(підрядковий переклад)

Художні твори Олександра Олесья та польських і російських митців позначені поетикою символізму, філософською основою якого стала наявність двох світів – «спліну та ідеалу», «зла та добра». Митці, як і Ш. Бодлер, визнавали принцип двопланової структури образного світу – матеріальну сферу, для якої характерна тотальна жорстокість та меркантилізм, і сферу духовного, що уособлювало нестримний порив поета до безмежного, небесного простору для досягнення непізнаної тайни світу. Поклоняючись Ідеальній Красі, втіленій в образі жінки, поети відображають у ній «темне», «сатанинське» начало, бо така Краса, на їхню думку, «ближче до реального буття» [5, с. 111]. У символістських творах поети наголошували на значній ролі слова, що мусило не пояснювати, а «вміщати в собі світ таємничості, казкову атмос-

феру, навіть загадковість почуттів» [5, с. 111]. За визначенням французьких символістів, «...художнє слово повинно бути не окресленим у своїх асоціативних горизонтах, тобто вони жадали своєрідного безвиміру, якогось завороженого впливу на читача» [7, с. 37].

У віршах «Краса, неказанна краса!» Олександра Олесья, «Ушла. Но гиацинты ждали...» О. Блока, «Zimowy, biały sen» Л. Стаффа простежується типологічна спорідненість із бодлерівською поезією «Гімн красі». Подібно Ш. Бодлеру, поети визнають величну роль Краси в одухотворенні світу та у перетворенні особистості за допомогою її надихаючої сили («І тільки з нею зрозумів / Що я не жив, що я не цвів» у Олександра Олесья [9, с. 205] та «И в легких складках женской шали / Цвела ночная тишина» у О. Блока [2, с. 105] та «Wiem, że niepróżnobięgnę wdaloczym, / Botyprzujść musisz, jasnai światłana» у Л. Стаффа [11, с. 49].

Символом Краси в Олександра Олесья, О. Блока, польських символістів (К. Тетмаєр, Л. Стафф), як і у Ш. Бодлера, є жінка, яку митці возвеличують до Всевладної богині. Вони передають свій захват від оспівування Краси, її досконалих форм та проявів окличними реченнями: «краса, неказанна краса!», «вогонь очей!» (О. Олесья); «душа моя с тобою, Красота!» О. Блок, «блакитні великі очі» (К. Тетмаєр), «włosy tve jak płomięna błyskawicy grzywa» (Л. Стафф), «o beauté!» – «краса!»; «ô mon unique reine!» – «моя єдина королева!» (Ш. Бодлер).

У творчій уяві митців Краса духовно перетворює особистість, яка схиляється перед її надзвичайною силою. Зачарований стан ліричного героя О. Олесья та О. Блока передається серією експресивних дієслів («картайте», «мучте», «я не міг», «сам себе не переміг» О. Олесья, «царишь и властвуешь поньне», «пленьятъ и опьянятъ» О. Блока, «pragnę miłości twej» Л. Стаффа), що передають їхню неспроможність встояти перед Всеосяжною Красою, віддавшись загалом магії її очей та рук («І весь віддався мріям-снам, / Її очам, її рукам» у О. Олесья [9, с. 108], «Мне слабость этих рук знакома / И эта шепчущая речь» у О. Блока [2, с. 59], «... O, dziwykryje światnicatwojej miłości» у Л. Стаффа) [11, с. 122]. Так само, під впливом чар краси, яку французький поет порівнює з вином та з ароматом парфумів, опиняються, водночас, герої, що стає боязким (le héros lâche), і дитина, яка, навпаки, сміливішає (l'enfant courageux).

Як і Ш. Бодлер, Олександр Олесья, О. Блок та Л. Стафф в образі Краси втілюють риси диявольської жіночності за допомогою метафор: («вогонь очей», «змія-коса» (О. Олесья), «рыжий сумрак глаз твоих таит змеиную неверность» (О. Блок) [2, с. 59], «włosytwe: rozżagwionarozkoszypochodnia,.../ ... kuszącejakzbrodnia...» (Л. Стафф)) [11, с. 123]. Символи «вогню», що йде з очей (О. Олесья), «коси як небувалої м'якої пиши-

ноти» (Л. Стафф) та «грозової ночі» (О. Блок) свідчать про чуттєву пристрасть героя до жінки, яка визначається сферою Еросу («*Twe złote włosy*» Л. Стафф):

*Włosy twe: rozżagwiona rozkoszy pochodnia,  
Kojące jako morze, kuszące jak zbrodnia...  
Jak w lesie o zachodzie, zablądzić w ich złocie!*

[11, с. 228]

Сфера Танатоса представлена сплетеною подібно до змії «коси», що є уособленням сатанинського начала в Красі, яка приваблює олесівського та блоківського героїв своєю демонічною чарівністю («*Вползи ко мне змеей ползучей, / В глухую полночь оглуши, / Устами томными замучай, / Косою черной заглуши*» О. Блок) [2, с. 234]. Французький поет, як і О. Олесь та О. Блок також підкреслює наявність потворного в Прекрасному:

*Красо! Чи з неба ти, чи з темної безодні –  
В твоєму погляді – покара і вина,  
Безумні злочини й діяння благородні;  
Захмелюєш серця, подібно до вина*[3, с. 37].  
(пер. Д. Павличка)

Існують і принципові відмінності в естетичному підґрунті аналізованих творів. Олександр Олесь, О. Блок та Л. Стафф не намагаються зрозуміти походження естетичної категорії Краси та встановити нерозривний зв'язок Прекрасного зі смертю, а лише створюють уявну реальність існування загадкової жінки, втіленої в їхній творчій фантазії. Якщо французький поет частково співвідносить Красу з жінкою, робить її безликим недосяжним ідеалом, то Олександр Олесь, О. Блок та Л. Стафф в образі жінки реалізують омріяний ідеал жіночої Краси за допомогою символічних образів «сон», «тиша», «тінь», «бездонна глибина», що набувають ознак ірреального світу. У цьому випадку порівняння «*І вся – як сон мій, вся – як тінь*» (О. Олесь) [9, с. 346], «*В косых лучах вечерней пыли*» (О. Блок) [2, с. 56], «*Prówirzeurojeń, pieszczotzawierusze / Zagrzebać wnichsweustalupowić duszę / Dumną jaksenzwycięzcywzdobytymnamiocie!*» (Л. Стафф) [11, с. 567] свідчать про духовний порив ліричних героїв, спрямований на пошук ідеальної Краси, що підсилює гостроту їх почуттів.

Ідеал омріяної красив Олександра Олеся, О. Блока, Л. Стаффа, як і у французьких символістів, постає символом Гармонії та джерелом радості і кохання. Пошук ідеальної Краси, здатної надихнути світ та відродити втрачену гармонію, притаманний О. Олесю, О. Блоку, К. Тетмаєру, П. Верлену. Вірші «*Я зараз сплю, і морем розлилась...*», «*Мне снилась снова ты, в цветах на шумной сцене...*», «*О, Сафо! Этот сад – твой храм!...*» українського, російського і польського митців та «*Марення*» французького символіста пов'язані між собою зверненням до абстрактного образу жінки в контексті марення, що є втіленням романтичної мрії, свободи та змогою вирватися з понурої сфери буденного існування.

«Незнана жінка» у П. Верлена проникає в таємничу сутність життя ліричного героя, «змиваючи печать жалю» з його зневіреної душі:

*Відомо їй все те, що іншим таємниця,  
Що в серці я таю, що серцем я терплю,  
І вміє лиш вона змивать печать жалю  
З мого чола слізьми, ласкава жалібниця*[6,

с. 231].

(пер. М. Москаленко)

Туга і печальгероя П. Верлена та К. Тетмаєра пов'язані з пошуком щастя та кохання, без якого він перетворюється на знехтувану особистість у світі. Прагнення вловити недосяжний, ірреальний образ жінки сприяє відтворенню краси світлих людських почуттів:

*Давно мені якась незнана жінка снилась,  
Що любить так мене, як я її люблю,  
Та образу її ніяк не уловлю –  
Щоразу та й не та, щось мусить відміниться*

[6, с. 231].

(пер. М. Москаленко)

Слід відзначити, що образ коханої у П. Верлена, яку ліричний герой уявляє собі як статую – статичний. У цьому випадку таке ототожнення свідчить про величність та божественність жіночої натури, яка своєю магічною силою зачаровує верленівського героя. Атмосфера таємничої недомовленості створюється за допомогою «недзвінкого, немов віддаленого, притемненого голосу жінки», яка сприяє наближенню ліричного героя до духовності й краси. На відміну від П. Верлена, К. Тетмаєр бачить в жінці не таємниці життя, а лише насолоду для власного тіла (*Зорять твої очі здалека на мене... / Їх блиск не освітять ніколи моєї / журби, як безодні, / хоч ясні й сяйливі, як сонце, ті очі – / мов крига, холодні*) [12, с. 17].

Мотив сну у П. Верлена, Олександра Олеся, О. Блока та Л. Стаффа як ознака символістського, ірраціонального світу, що поглинає художню уяву митців, розвивається в контексті опозиції до земної дійсності. У поетів сон постає як мрія, яка породжує ілюзію на звільнення ліричних героїв від страждань, що пов'язані з коханням у французького, польського, російського митців та з рабським становищем України в Олександра Олеся. У вірші «*Я зараз сплю, і морем розлилась...*» український лірик увиразнює силу пристрастного почуття до дівчини, що символізує стражденню, скривджену Україну, за якою він тужить. Ліричні герої митців, перебуваючи в стадії сну, опиняються в новій реальності, що наближує їх до омріяного образу («*Я зараз сплю, і морем розлилась / Весняна ніч, мовчить і дихає навколо*» в Олеся [9, с. 236], «*Мне снилась снова ты, в цветах на шумной сцене...*» у О. Блока [2, с. 344] та «*Ktowprzepaść rzucił się bezden, bezden / Awpadł wróż obłoknazawritnysen, / Którymodurzawoń upojna, miękka?*» у Л. Стаффа) [11, с. 456].

Символічний образ ночі у вірші О. Олеся відтворює соціальний гніт та занепад української

держави, на відміну від П. Верлена, О. Блока, Л. Стаффа які під впливом нічної пори тужать за невловимим Ідеалом жінки («А я, повергнутый, склонял свои колени / И думал: «Счастье там, я снова покорен!» (О. Блок) [2, с. 443]; «Kto miłość zna? Kto, duszą obłąkany, / Wypilzabójczy Inajślodszyjad» (Л. Стафф) [11, с. 540].

Смуток та біль олесівського героя через гірке усвідомлення майбутнього своєї країни, ототожненого з «руїною», передається за допомогою прийому звукової паузи:

Лежу, мовчу... Палає сумнів у мені.  
Мовчу... [9, с. 610].

Семантичне поле дієслів з експресивним відтінком («цвісти», «горіти», «тремтіти») передає сподівання поета на національне відродження України, що постає в образі дівчини-красуні, яка «лащить його скривавлене чоло»:

Хоча могли уста, ці квіти,  
Комусь цвісти, горіть в такім огні,  
І стан її дрібніш тремтіти [9, с. 610].

Ліричний герой вірша Олександра Олеся не бажає виринати з магії сну – створюваної ним уявної реальності, яка допомагає йому перейти у стан забуття, проте все ж із надією на перетворення суспільного життя в майбутньому за законами краси, добра і справедливості:

Це сон ясний! Нехай же сниться він,  
Бо встану вранці я для ночі, для [отрути]  
І знов піду до кинутих руїн,  
Повік безславно їх забути [9, с. 610].

Висвітлення суспільних і злочинних питань, зініційованих тогочасною дійсністю, у творчості одного з «виразників українського символізму» – Олександра Олеся, на відміну від європейських, сприяли поєднанню принципів краси і правди. Але спільною рисою між ними було захоплення Красою – абсолютною і вічною у всіх її змінних формах та ідея досягнення за допомогою мистецтва гармонійного буття.

Мотив трагізму людського й особистого, занурення в бурхливе море емоцій, трагічні передчуття і містичні візії, недосяжний світ людського щастя як довгоочікуване світло («Пусть призрак он, желанный свет вдали, / Пускай надежды все

напрасны! / Но там, – далеко суетной земли / Его лучи горят прекрасно» – О. Блок) [2, с. 356] органічно пов'язувалися з естетичними принципами й світобаченням Олександра Олеся та європейських символістів.

Осягнення невідомого прекрасного світу осмислюється у світоглядній співмірності із символічною концепцією Ш. Бодлера, де всесвіт становить «дивний храм», уособлюючи божественний зв'язок між людиною та духовним абсолютним. У поетичних творах «Я мечтою ловил уходящие тени...» К. Бальмонта, «На гори високі, на срібло снігів...» О. Олеся представлено сходження ліричного героя на башту (К. Бальмонт) та «на саму далеку вершину гір» (О. Олень), що асоціюються з вічним прагненням людського духу прямувати від темряви до сонця, що є символом світла та тепла у Всесвіті. Митці намагаються осягнути істину, пізнати її, захищену за тіннями. Сходження – це етапи пізнання ліричного героя, чий шлях нагадує хиткий міст над безоднею, а кожен крок – це ризик не дійти до своєї мети, зірвавшись вниз.

Чим герой більше наближався до своєї мрії, тим ясніше він бачив те, до чого прагнув – істину, яка була представлена як «денне світило», посеред навколишньої повної темряви («Для меня же блистало дневное светило / Огневое светило догорало вдали...» – у К. Бальмонта [1, с. 205] та «За хмари! Де сонце блискуче жие / Не томлячись, сяєво ли-ти...» – в О. Олеся) [9, с. 638].

Осмислюючи різноманіття художніх явищ, українська література не тільки сприймала естетичні досягнення своїх зарубіжних попередників, але й мала виразний національний колорит, що зумовлювався специфікою історичного і політичного життя народу, яке на той час перебувало у особливій ідейно-піднесеній інтелектуальній атмосфері

Творчість Олександра Олеся продовжує перебувати в полі зору дослідників раннього українського модернізму, які намагаються зосередити свою увагу не тільки на структурно-семантичному синкретизмі лірики поета, але й на поліваріантності естетичних пошуків української ранньомодерністичної лірики.

## Література

1. Бальмонт К. Избранное : Стихотворения. Переводы. Статьи / Константин Бальмонт ; сост., вступ. ст., ком. Д. Г. Макогоненко. – М. : Правда, 1990. – 606 с.
2. Блок А. Собр. соч. : в 8-ми т. / Под общ. ред. В. Н. Орлова. – М.-Л. : Худож. лит., 1962. – Т. 3 : Стихотворения и поэмы (1907-1916) / Подг. Текста и прим. В. Орлова. – 544 с.
3. Бодлер Ш. Поезії/ Шарль Бодлер ; [пер. з франц. Д. Павличко, М. Москаленко] ; ред.-упоряд. М. Москаленко ; авт. вступ. слова Д. Павличко ; авт. післям. Д. Павличко. – К. : Дніпро, 1999. – 272 с.
4. Бодлер Ш. Цветы зла. Обломки. Парижский сплин. Искусственный рай. Эссе. Дневники. Статьи об искусстве/ Шарль Бодлер ; [пер. с франц.] ; пред. Г. Мосешвили, сост. О. Дорофеев. – М. : РИПОЛ КЛАССИК, 1997. – 960 с. – (Бессмертная библиотека).
5. Божович В. И. Традиции и взаимодействие искусств: Франция, конец XIX – начало XX века / Виктор Ильич Божович ; отв. ред. А. В. Бартошевич. – М. : Наука, 1987. – 319 с.

6. Верлен П. Лірика / Поль Верлен ; [пер. з франц. М. Рильський, М. Лукаш, Г. Кочур] ; вступ. ст., Г. Кочур. – К. : Дніпро, 1968. – 174 с.
7. Косиков Г. К. Два пути французского постромантизма: символисты и Лотреамон / Георгий Константинович Косиков // Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора. – М. : МГУ, 1993. – С. 5–62.
8. Наливайко Д. Французский символизм як зміна метамови європейської поезії / Дмитро Наливайко // Слово і час. – 1998. – № 7. – С. 23–27.
9. Олесь О. Твори : в 2 т. / Олександр Олесь ; [упоряд., авт. передм. та приміт. Р. П. Радишевський]. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 1 : Поетичні твори. Лірика. Поема збірками. З неопублікованого. Сатира. – 1990. – 958, [2] с.
10. Українка Леся. Зібрання творів : у 12 т. / Леся Українка ; [редкол.: Шаблювський Є. С. (голова) та ін., упорядкув. та прим. Вишневецька Н. О.]. – К. : Наук. думка. – 1979. – Т. 1 : Поезії. – 1979. – 447 с.
11. Staff L. Poezje zebrane : w 2 t. / Leopold Staff. – Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1967. – Т. 2. – 1033 s.
12. Tetmajer K. Poezje / Kazimierz Przerwa-Tetmajer. – Warszawa : Czytelnik, 1980. – 1105 s.

*Игорь Цуркан*

### **СИСТЕМА СИМВОЛОВ В ПОЭЗИИ ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ И ЕВРОПЕЙСКИХ СИМВОЛИСТОВ**

**Аннотация.** В статье раскрываются новаторские традиции переломной эпохи конца XIX – начала XX века, освещается идеальный, таинственный мир человеческой красоты и гармонии посредством магических образов-символов. Определено влияние поэтики символизма, важнейшей составляющей которой стал лирический настрой и музыкальность поэтической фразы, которые создавали в воображении индивидуальный образ духовного бытия на пути к высшей красоте и мечте.

Проанализированы сочетание принципов красоты и правды в творчестве одного из самых ярких представителей украинского символизма Олександра Олеся. Выяснено, что триада «правда – свобода – красота» раскрывает сердцевину художественного мира поэта, в котором царит «культ красоты», возвеличивание самоценности человека, движение, стремление к трансцендентности. Выявлено функционирование мотива сна и дороги как признака символистского мира, который поглощает воображение художников.

**Ключевые слова:** символизм, образ, природа, символ, знак, мотив, душа.

*Ihor Tsurkan*

### **THE SYSTEM OF SYMBOLS IN THE CREATIVITY OF OLEKSANDR OLES AND EUROPEAN SYMBOLISTS**

**Summary.** In article reveals innovative traditions of a critical era of the end of XIX - the beginning of the 20th century, the ideal, mysterious world of human beauty and harmony by means of magic images symbols is lit. Influence of poetics of symbolism is outlined which major component became a lyrical spirit and musicality of the poetic phrase, creating in imagination an individual image of spiritual life on the way to the highest of beauty and a dream.

The combination of the principles of beauty and the truth in creativity of one of the brightest representatives of the Ukrainian symbolism Oleksandr Oles are analysed. It is found out that a triad "the truth - freedom - beauty" opens a core of the art world of Oleksandr Oles in which dominates "beauty cult", a glorification of a worthiness of the person, the movement, aspiration to transcendence, music of a verse and its unique timbre. It is revealed functioning of motive of a dream and the road as signs of the symbolist world, that absorbs imagination of artists.

That's why the purpose of this article is the revelation the images, which creates the metaphorical universe, filled with symbols of the human existence. Obtaining the purpose envisages to investigate the system of symbols of Oleksandr Oles and European symbolists and to reveal its realization in the authors' interpretations.

**Key words:** symbolism, image, nature, symbol, sign, motif, soul.

*Стаття надійшла до редакції 22.09.2016 р.*

© *Цуркан Ігор Миколайович* – кандидат філологічних наук, доцент кафедри соціальних комунікацій Херсонського державного університету.

## ВИСЛІД ТОТАЛІТАРНОЇ ТРАВМИ У ПСИХОІДЕНТИЧНОСТІ ГЕРОЇВ РОМАНУ С. ПРОЦЮКА «ДЕСЯТИЙ РЯДОК»

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.

Випуск 2 (36) 2016

УДК 82-3:159.964.21

**Черниш А.** Вислід тоталітарної травми у психоідентичності героїв роману С. Процюка «Десятий рядок»; 11 стор.; бібліографічних джерел – 6, мова – українська.

**Анотація.** Стаття присвячена дослідженню тоталітарної травми у житті героїв роману С. Процюка «Десятий рядок». Вислід тоталітарної травми психотипологічно розмежував членів однієї родини на стоїка-опозиціонера (Гнат), інтелектуального аутиста й ескапіста (Марко), дезорієнтованого лузера (Максим).

У статті доведено, що психологічна ідентичність Марка й Максима деструктурована, позначена впливами страху, психозами, неврозами, депресіями. Наслідки тоталітарного впливу на ідентичність героїв роману проявилися як травма мовчання, травма жертви, травма неповноцінності.

**Ключові слова:** травма, ідентичність, страх, свідомість, тоталітаризм, деструкція.

Психологічний роман С. Процюка «Десятий рядок» розкриває украй актуальну для українського дискурсу проблему психологічної ідентичності, позначеної впливом тоталітарного режиму. Твір українського письменника логічно вписується в контекст недавніх літературознавчих осмислень постколоніального аспекту художніх зразків української і світової літератур (Павел Ранков «Матері», Ігнацій Карпович «Сонька», Джуліан Барнз «Шум часу», Вітольд Шабловський «Танечі ведмеді» тощо).

Психологічний антиколоніальний роман С. Процюка «Десятий рядок» виразно продукує тему посттоталітарної травми, яка нещадно нищить українця до сьогодні. Уповні доцільно розглядати жанр твору як роман травми (Т. Гундорова), поява якого зумовлена активізацією постколоніальних студій і методологій дослідження посттоталітарних впливів на національну, релігійну, соціальну й психологічну ідентичності. На думку української дослідниці, «роман травми виростає передусім з аналізу травм, таких як рабство, вимушена міграція, расизм, геноцид, руйнування роду, розрив поколінь, душевне та фізичне насильство тощо. Часто в основі таких романів лежить свідчення про пережите лихо, а оповідь передає ситуацію крайнього напруження; такі твори нерідко занурені в містичні практики, адже пережите не підлягає раціональному витлумаченню» [2, с. 33-34]. Роман С. Процюка «Десятий рядок» засадничо розкриває теми генераційного розриву, втрати історичної пам'яті, деструкцію особистості у посттоталітарному світі тощо. Відтак він являє собою своєрідне художнє застереження прийдешньому поколінню в необхідності *переосмислити* вислід впливу колоніальної й тоталітарної ідеології і *проробити* психологічну травму, ігнорування якої веде до самовтрати, самобичування й поступової національної, соціальної й психологічної деструкції.

*Метою статті* є проаналізувати прояви тоталітарного травматичного досвіду в психологі-

чній ідентичності героїв роману С. Процюка «Десятий рядок».

У романі С. Процюка «Десятий рядок» розгортаються долі трьох представників роду Іванчишиних – діда Гната, батька Марка й онука Максима. Всі вони вражені наслідками тиску тоталітарної системи. Найстійкішим в опорі тоталітаризму виявився дід Гнат, який фізично й духовно постраждав від цієї системи чи не найбільше, однак зміг свідомо оцінити й подолати її впливи. У романі Гнат є духовною опорою для свого сина Марка й недосяжним взірцем стійкості для онука Максима, який найбільше знемагав від вислїду тоталітаризму, позаяк не мав моральної рівноваги й душевної стійкості проробити в собі колоніальні відголоски.

Психотипологічно представники роду Іванчишиних між собою різняться. Специфіка їхньої типологічності обумовлена соціокультурними умовами ідентичності. На думку Є. Бистрицького, «ідентичність формується та змінюється відповідно до соціально-групової належності особи» [с. 42]. Гнат – стоїк, нонконформіст, опозиціонер тоталітаризму. Марко обрав шлях тихого супротиву, зі зв'язаними руками (Ф. Фанон). Максим – дезорієнтований лузер, який втратив зв'язок із своїми пращурами, зазнавши ідентифікаційної кризи.

Гнат, опинившись в умовах прямого тоталітарного тиску, спрямованого на нищення психіки й тіла людини, виробив свої постулати виживання у відповідній атмосфері, задля подолання страху тотального знищення. Р. Дж. Ліфтон, досліджуючи психічне здоров'я в'язнів-інакодумців тоталітарної системи, зауважує, що «ці люди випробували свої емоційні межі. Вони пережили гранично можливий фізичний і духовний біль, але все ж вижили; вони були змушені дійти до критичної межі негативного самоаналізу, але все ж випросталися з певною самоповагою» [4, с. 157-158]. Доведеного до крайньої межі самовідречення, Гната не лякала фізична анігіляція. Він позбувся страху власної смерті, набувши при тому постійне відчуття три-

воги за рідних, що в умовах віддаленості й безконтрольності ситуації морально підточувало його сили значиміше, ніж власне не-буття: «Він не боявся. Але є Тетянка й Марко... Гнат знав, як зомбували дітей ворогів партії і народу, як примушували зрікатися батьків. Це було ударом у саме серце» [5, с. 29], – зауважує С. Процюк.

Від постійного психологічного й емоційного напруження Гнат рятувався внутрішньою еміграцією, що створювала для нього ілюзію волі. У такий спосіб він відсторонювався від атмосфери табірному шуму, скверни, продажності й пристосуванства, подеколи забезпечуючи собі спокій, рівновагу, адекватне сприйняття подій. Як наголошує автор твору, «Гнатові вдалося створити тишу всередині себе – і це був його єдиний порятунок. Він перестав боятися. Щось водномить тріснуло в душі, прощаючись із нею нелюдським зойком. Більше цього зойку не чув ніхто» [5, с. 52].

Внутрішня тиша – це сила духовного опору Гната, що призвела до формування власної філософії життя. У романі старший Іванчишин характеризується неабиякою стоїчністю – виробленою рисою вдачі й характеру ще з табірних часів. Вона забезпечувала йому повсякчас спокій і душевну рівновагу навіть у посттабірний період життя. Саме стоїчність Гната стала тією засадничою рисою, для вироблення якої у його сина та онука забракло сил, що й призвело до генераційного розриву й прохолоди у стосунках. Найстарший з Іванчишиних знайшов точку спротиву в душевному стоїцизмі, що позбавив його психологічної деструкції, позначеної на образах сина Марка й онука Максима.

Знаючи згубний вплив тоталітаризму на свідомість і психіку людини, Гнат сподівався, що його онукові вистачить сили духу провадити ніщівну боротьбу з колоніальною ідеологією, щоб гідно продовжити опір системі: «... потім, знесиленний, ти уявляв, як онук Максимко стане новим Максимом Залізником. Він очолить національну боротьбу проти більшовизму... стане очільником майбутнього антикомуністичного блоку великих і малих народів – і більшовицька Горгона Медуза розпадеться у прах... А його дорогий онук, його Максимко, буде на чолі боротьби – і вистоїть, не зламається під цим тягарем!...» [5, с. 172]. Однак наслідки тоталітарного впливу глибоко травмували Гнатових нащадків. Марко й Максим, не маючи сил проробити травмовану свідомість, осмислити викривлену історію, зцілити себе від неминучої психічної деструкції, самі для себе підготували тло для подальшого колоніального травмування.

Так, Марко, інфікований страхом повторення тоталітарного минулого, нажаханий досвідом табірному життю батька, консервує свою психологічну й національну ідентичність через відчуття колоніального страху буття. Тавро сина ворога народу унеможливило активний опір комуністично-більшовицькій системі. З цього приводу слух-

но зауважує Т. Гундорова: «Так виходить, що минуле – особливо, коли воно забарвлене травматичними переживаннями, – впливає на майбутнє і викорінює з буття сучасність. Прив'язаність до травматичного минулого ставить нащадків у позицію заручників: фізично не причетні до минулих подій майбутні покоління виявляються до них прив'язаними, а сучасність стає натомість чимось, що не піддається репрезентації, є невловною» [3, с. 10]. Вірогідно, Марко, нажаханий реаліями тоталітаризму, й обрав професію, що сприяла втіканню від реалій: занурення в історію стародавнього світу формувало інший хронотопічний дискурс, що віддаляв його від сьогодення. Він усіяло прагнув уникнути реальності, за яку необхідно було нести відповідальність, осмислювати і приймати її події.

Марко обрав пасивний шлях самостановлення, оцінюючи дійсність як історик, а не безпосередній учасник. «Для Максимового батька ніколи не існувало повнокровної реальності, лише її найнеобхідніші елементи – робота, їжа, частково сім'я. Душею він назавше залишився у стародавньому світі, заплативши таким чином за юнацьку втечу від реальності» [5, с. 15], – зауважує автор роману. Обрана Марком професія сприяла формуванню відмінної від батькової психологічної ідентичності: його внутрішньоособистісний світ вимірювався інтелектуальними можливостями самореалізації. Занурення в історію стародавнього світу – це форма інтелектуальної індивідуальної самореалізації й інтелектуальний ескапізм водночас. Своєрідна втеча у професійний саморозвиток гарантувала йому тимчасовий спокій і захист від нав'язливого страху страждання від тотального колоніального контролю. С. Процюк зазначає, що «Марків спокій був зверху. Знизу, у хаосі несвідомого провадив руйнівну роботу невроз нав'язливих станів» [5, с. 126].

Невротична реальність середнього з Іванчишиних маркована ненавистю до тоталітарного режиму, що уніфікував людей, викорінював націоналістичні прояви, зневажав мову та історію українців. Усе своє свідоме життя Марко мусив підлаштовуватися під реалії, що суперечили його внутрішнім переконанням. Страх розправи трансформувався у відчуття замаскованої огиди й ненависті до тоталітаризму. В умовах суцільного контролю над особистістю пристосуванство є одним із виходів фізичного вціління для людей, інфікованих страхом смерті. Марко, на відміну від свого батька Гната, не спроможний був боротися зі своїм страхом смерті і не-буттям, тому й обрав шлях тихого супротиву, опору зі зв'язаними руками (Ф. Фанон), розщеплюючи свою волю і свідомість між пристосуванством і ненавистю до системи: «Як вивчати теорію біснுவатих, коли вони звели в могили мільйони? Як можна імітувати захоплення тим, що ненавидиш, батьку? Як бути рівноваженим, коли всюди па-



нє брехня? [...] Як можна серйозно займатися йогою чи карате, коли в державі культ політзаняття, аматорських хорів і повсюдне офіційне шельмування західних цінностей, мовляв, у *савецьких собствєнная гордасть?*...» [письмівка автора. – А. Ч.] [5, с. 33]. Тож цілком закономірно, що хвору деструктивну свідомість Марко міг рятувати лише ескапізмом у роботу в контексті тогочасної дійсності, що неминує закарбувалося на його психоідентичності, позначеній травмою існування, інакшістю світовідчуття.

Маркова травма – це результат нав'язливих страхів і неврозів за понівечене батькове життя. Т. Гундорова зазначає, що «травма означає не так болісну подію, як її трансмісію – відлуння, передачу через покоління, в інші місця й інші часи» [2, с. 31]. Вислід тоталітарного досвіду страждання призвів до формування відчуття жертви системи у Гнатових нащадків. Марко проробив травму, знайшовши вихід у мовчанні, пасивності, втечі в роботу, апатії до реальності. Отже, мовчання як травма типологічно сформувала своєрідного інтелектуального аутиста й ескапіста, який, однак, щоразу тривожився за своє майбутнє: «Щоночі очікував арешту – генетична пам'ять не відає жалю. Потім щулився перед майбутнім жахом партійних зборів, паплюженням його лекцій і пропозицією написати заяву за власним бажанням» [5, с. 111].

Від Марка рід Іванчишиних поступово піддається натиску комуністично-більшовицької системи. Якщо Гната лякала виключно розправа з сім'єю, то Марко настраханий також за втрату роботи, репутації, психічного здоров'я, можливий арешт. Л. Скорина, актуалізуючи питання про тяглість наслідків колоніалізму у свідомості й підсвідомості генерацій, зауважує: «В історії Марка вплив страху стає все більш відчутним. Він намагається боротися з ним, часто не без успіху, але ущеплений у підсвідомість комплекс жаху перед тоталітаризмом (можливим арештом, переслідуванням членів його родини) не дає чоловікові жити спокійно й повнокровно» [6]. Маркова свідомість позначена вираженими адаптаційними труднощами вживання в реальну дійсність, що призвела до виформовування іншого психологічного типу й ідентичності.

Уражена тоталітарною травмою свідомість Гната й Марка неминує відобразилась на психологічній природі свідомості наймолодшого з Іванчишиних – Максимові. На ньому виразно позначений розрив із попередніми поколіннями їхнього роду: Максим особливо болісно переживав травматичний досвід своїх пращурів, дезорієнтувавшись у посттоталітарній дійсності: «Дід був героєм, а я – лайно! Дід ще якось вплинув на батька, а на мене геройської енергії, ха-ха, вже не вистачило. Батько все ж таки тримався, не скаржився, уникнув тюрми й тонких провокацій, але часто ходив із потемнілим лицем і перетремтїлими ру-

ками» [5, с. 137]. Висліди колоніального впливу розщеплюють свідомість, пам'ять, волю наступних поколінь, викликаючи труднощі в соціокультурній адаптації, виформовуючи своєрідні субідентичності, або гібридні ідентичності, що найчастіше проявляються саме у посттоталітарному і постколоніальному дискурсі. Відсутність поділу на класи, ворогів і прибічників партії, поступова декомунізація, наступ демократії, зміни в ідеологічних настановах, соціумі, культурі, розпорошеність та дезорієнтація у транзитний період (Т. Гундорова), як правило, завжди супроводжується перетрубаціями у психології, свідомості, ідентичності людей, тому цілком закономірно, що у випадку зі стривоженим і розгубленим Максимом «плебей перемагає інтелігента» [5, с. 115], як зауважує С. Процюк у романі. Максим виявився найчутливішим з усього роду Іванчишиних до цих змін і не готовим до боротьби, позаяк хронологічне закінчення тоталітарної й колоніальної епохи не означає її дискурсивне зникнення: воно трансмісією продовжує відлунювати в наступних поколіннях як вислід тоталітарної травми.

Дискурс подолання антиколоніального досвіду проникає в усі сфери Максимової життєдіяльності, позначаючись на всіх можливих рівнях ідентичності: тілесному, особистісно-психологічному, соціологічному, культурному, національному. З цього приводу слушно зауважує Т. Гундорова, що «буквальна непричетність до тоталітарного минулого, все-таки, переходить у їхню (представників молодшого покоління. – А. Ч.) символічну причетність – стигми травматичного минулого, яке знищило батьків, переходять на них; а полем, на якому ведуться війни минулого й майбутнього, стає тіло» [3, с. 12].

Гіпотетично припустимо, що тоталітарна травма батька й діда психосоматично й фізіологічно позначилася на житті Максима: він страждав на міопію, що сформувала в ньому вагомий комплекс неповноцінності у дитинстві, а в дорослому віці додалися ще й проблеми з репродуктивністю – нездатністю мати дітей через гіпоспермію: «Діагноз розполовинив його життя на до і після. Десятий рядок ставав недосяжним навіть у повноцінному чоловічому функціонуванні. Адже запліднювати жінок можуть навіть імбецили. Виявляється, що для цього треба мати рухливі, а не лінкуваті сперматозоїди» [с. 92]. Вислід тоталітарної агресії найтрагічніше проявився у житті Максима, останнього з роду національно свідомих українців Іванчишиних, який не лише психічно, а фізіологічно став найвразливішим до знищення як основної мети колоніального режиму.

Як зауважено в романі «Десятий рядок», Максим страждав на важкі форми психозу й еротоманії, що у комплексі з дегенеративною свідомістю, деструктувало його. Дитячі комплекси, чоловіча неповноцінність, суцільна дезорієнтація у житті спровокували появу підсвідомих потягів й

інстинктів, утілених у важкій формі еротоманії, в яких герой зреалізовувався як успішний чоловік і коханець. «Можливо, ідея власного проміскуїтету, приписуваної самодемонізації виникла на ґрунті особливої форми комплексу неповноцінності, про який піде мова далі. Безсумнівно, він має напади маячні, тобто манії величі, яка набирає форми еротоманських гротескних галюцинацій, приписування собі вчинків, які він не робив. Напевно, ця форма еротоманії виконує для пацієнта надважливу роль лакмусового папірця власної біологічної значимості, можливо, захищає його від руйнівної психічної депресії, здатної привести до втрати життєвих сенсів, а відтак – до суїцидальних спроб» [5, с. 197], – зауважує психотерапевт Діонісій Адольфович у романі.

Максим від самого дитинства шукав заміщення браку батьківської любові. Його батько Марко не спромігся на щирі стосунки й любов до сина, що, зрештою, з часом змусило Максима вдатися до активного пошуку альтернативної реальності, в якій він повноцінно існував. Так поступово герой втрапив у своєрідну кризу ідентичності, усвідомлюючи свою тілесну, культурну, соціальну неповноцінність. Він перетворився на соціокультурного лузера, який втечею у підсвідоме сформував свій мікросвіт. Як зауважує Т. Гундорова, «лузер – зовсім не невдаха, як того можна очікувати. Це свідомо вибрана позиція аутсайдера і нон-конформіста, спосіб відвоювання внутрішньої свободи і від офіційного соціуму, і від масмедійного простору» [3, с. 190]. Ігнорування травматичного минулого своїх пращурів, бездіяльність та апатія, тривала депресія деструктувала адекватне сприйняття української дійсності, що вимагала активних дій і боротьби у викорінненні колоніального досвіду попередніх генерацій.

Генераційна пам'ять, або прапам'ять, відлунувала у Максимовій свідомості появою незримих голосів, що муляли йому як згадка про отриману попередніми поколіннями травму. «Проривання» інших доль, голосів, моментів із життя жертв тоталітарного режиму не є психопатологією свідомості Максима, а лише результатом міжпоколінневого зв'язку: «Навіщо мене провідують ці картинки? Навіщо безжально вриваються у свідомість? Звідки ці голоси інших «я»?» [5, с. 18]; «Максим має жаску таємницю. Він страждає рідкісним недугом – до нього часто прориваються історії інших, часто

занапащених життів, які він тоді сприймає як власні» [5, с. 61]. На думку Т. Гундорової, феномен поколінневої свідомості набуває актуальності в аспектах постколоніальної і посттоталітарної критики. Отже, посттоталітарний дискурс підготував тло для активного проявлення відчуття прихованої генераційної пам'яті, за якою стоїть непророблений досвід постраждалих від тоталітаризму українців. Ймовірно, примари жертв тоталітарної системи спонукали Максима до переосмислення травми і подолання страху не-буття, що неусвідомлено керував ним, призводячи його до важких психозів, неврозів, депресивних станів. З цього приводу слушно зауважує Л. Скорина: «“Ген страху”, виплеканий у тоталітарному пеклі, спричинився до серйозних руйнувань у його (Максимовій. – А. Ч.) психіці. Він не здатний до боротьби й опору, любові й повноцінного життя» [6]. Тому Максим і перейняв образ соціального й культурного аутсайдера, безвідповідального, пасивного, частково асоціального.

Отже, в антиколоніальному психологічному романі С. Процюка «Десятий рядок» тоталітарна травма спричинила психотипологічне розмежування представників роду Іванчишиних. Психологічна ідентичність кожного з героїв визначається відмінними параметрами існування: Гнат сформував свою філософію виживання і стоїчність поглядів, Марко обрав шлях тихого супротиву, інтелектуальний аутизм й ескапізм у роботу, Максим перетворився на соціокультурного аутсайдера й дезорієнтованого лузера, який усіяко боявся визнати наслідки своєї травмованої психіки і свідомості. Деструкція Марка й Максима зумовлена колоніальними відголосками тоталітарного тиску, що потребували пророблення й аналізу травмованої тоталітаризмом свідомості, осмислення викривленої історії задля унеможливлення появи генераційного розриву, що супроводжується втратою культурної і генераційної пам'яті, мовчанням/пасивністю/апатією як своєрідною травмою, відчуттям жертви тощо. Представлена студія не вичерпується аналізом висліду тоталітарної травми в романі С. Процюка «Десятий рядок». Вона може бути розширена іншими аспектами антиколоніального й постколоніального дослідження роману українського письменника (модус дискурсивного спротиву, феномен поколінневої свідомості, досвід травмованого тіла тощо), що має бути реалізовано в перспективі.

### Література

1. Бистрицький Є. Ідентичність, спільнота і політичне судження / Євген Бистрицький // Філософська думка. – 2013. – № 4. – С. 41-61.
2. Гундорова Т. Постколоніальний роман генераційної травми та постколоніальне читання на сході Європи / Тамара Гундорова // Постколоніалізм. Генерації. Культура / За ред. Т. Гундорової, А. Матусяк. – Київ: Лаурис, 2014. – 336 с.
3. Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: статті та есе / Тамара Гундорова. – К.: Грані-Т, 2013. – 548 с.

4. Лифтон Р. Дж. Технология «промывки мозгов»: Психология тоталитаризма / Роберт Дж. Лифтон. – СПб.: прайм-Евразия, 2005. – 576 с.
5. Процюк С. Десятый рядок / Степан Процюк. – К.: Український пріоритет, 2014. – 224 с.
6. Скорина Л. Химерні візії десятого рядка / Людмила Скорина [Електронний ресурс]: <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2014/10/07/094947.html>

*Анна Черниш*

**СЛЕД ТОТАЛИТАРНОЙ ТРАВМЫ В ПСИХОИДЕНТИЧНОСТИ ГЕРОЕВ РОМАНА  
С. ПРОЦЮКА «ДЕСЯТАЯ СТРОКА»**

**Аннотация.** Статья посвящена исследованию тоталитарной травмы в жизни героев романа С. Процюка «Десятая строка». Влияние тоталитарной травмы психотипологически разграничило членов одной семьи на стойка-оппозиционера (Гнат), интеллектуального аутиста и эскаписта (Марк), дезориентированного лузера (Максим).

В статье доказано, что психологическая идентичность Марка и Максима деструктурирована, обозначена влиянием страха, психозами, неврозами, депрессиями. Последствия тоталитарного влияния на идентичность героев романа проявилась в травме молчания, травме жертвы, травме неполноценности.

**Ключевые слова:** травма, идентичность, страх, сознание, тоталитаризм, деструкция.

*Anna Chernysh*

**THE RESULT OF THE TOTALITARIAN TRAUMA IN THE PSYCHOLOGICAL IDENTITY  
OF THE CHARACTERS OF S. PROTSIUK'S NOVEL «TENTH LINE»**

**Summary.** The article is devoted to the totalitarian trauma in the lives of the characters of the novel S. Protsiuk «Tenth line». The outcome of the totalitarian trauma psychologically distinguished members of one family on the stoic opposition man (Hnat), intellectual autistic and escapist (Marko), disoriented loser (Maxim).

The article shows that the psychological identity of the Marko and Maxim is destroyed, indicated the influence of fear, psychoses, neuroses, depression. The consequences of totalitarian influence on the identity of the novel's characters manifested itself as an trauma of the silence, trauma of victim, trauma of inferiority.

**Key words:** trauma, identity, fear, conscience, totalitarianism, destruction.

*Стаття надійшла до редакції 29.08.2016 р.*

© *Черниш Анна Євгенівна* – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри української літератури Сумського державного педагогічного університету ім. А. С. Макаренка.

Тетяна ЧОНКА

## ДО ПРОБЛЕМИ ВИКЛАДАННЯ СУЧАСНОЇ ЛІТЕРАТУРИ В ШКОЛІ: БУДЕННО ПРО ГОЛОВНЕ У ТСН-ках ЮРІЯ АНДРУХОВИЧА

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.

Випуск 2 (36) 2016

УДК 821 (470+430)

Чонка Т. До проблеми викладання сучасної літератури в школі: буденно про головне у ТСН-ках Юрія Андруховича; 12 стор.; бібліографічних джерел – 4, мова – українська.

**Анотація.** У статті розглянуто проблеми викладання сучасної української літератури в школі: акцентовано на необхідності збільшення годин для її вивчення, обґрунтовано потребу дослідження, окрім теоретичного матеріалу, текстів письменників-сучасників. Зокрема запропоновано й проаналізовано ТСН-ки Юрія Андруховича, які автор статті вважає за доцільне увести до програми з української літератури для загальноосвітніх навчальних закладів.

**Ключові слова:** сучасна українська література, Юрій Андрухович, постмодернізм, інтерпретація, гра, тема, ідея.

За навчальною програмою загальноосвітніх навчальних закладів (зі змінами, затвердженими наказом МОН від 14.07.2016 № 826),<sup>1</sup> в 11 класі (рівень стандарту, академічний рівень) для вивчення сучасної літератури відведено 2 уроки, тобто 90 хвилин, на яких пропонують вивчити, цитуємо: «Історико-культурна картина літератури кінця ХХ – початку ХХІ ст. (на шляху до нового відродження). Літературні угруповання (Бу-Ба-Бу, «Нова дегенерація», «Пропала грамота», «ЛуГоСад» та ін.). Творчість Г. Пагутяк, Ю. Андруховича, О. Забужко, І. Римарука, В. Слапчука та ін. Утворення АУП (Асоціації українських письменників). Література елітна і масова. Постмодернізм як один із художніх напрямів мистецтва 1990-х років, його риси. Сучасні часописи та альманахи». Для профільного рівня – 3 уроки і 2 для огляду російськомовної української поезії. Державні ж вимоги до рівня загальноосвітньої підготовки учнів, цитуємо: «Розуміти й уміти пояснити вияв постмодернізму в українській художній літературі останнього часу. Запам'ятати її найвідоміших представників. Засвоїти значення поняття постмодернізму. Формування сучасного погляду на світ, людину в ньому».

Важко назвати таке вивчення оглядовим: величезний обсяг інформації за такий обмежений відтинок часу навіть не може бути озвученим, а тим більше не може бути досягнута мета навчання, зважаючи на державні вимоги до знань учнів.

Чим обумовлено таке недооцінювання сучасної літератури? Класиками стають лише після смерті (цитуємо Ю. Андруховича: «Найкращий поет – мертвий поет, – за таким принципом оцінюють поетів у нашій країні її чиновники та президенти. Зрештою, чи тільки вони?» [1; с. 30])? Відсутністю критичного матеріалу? Постаті й тематика сучасної літератури не заслуговують на те, щоб сучасна молодь їх вивчала?

У сучасному суспільстві в ситуації гуманітарної кризи<sup>2</sup> (на жаль, навіть серед учителів-філологів!) побутує думка, що сучасна література є «брутальною» і саме через це не придатною для вивчення в школі. Звичайно, так можна стверджувати, якщо зовсім не читати цієї літератури (як свого часу робив О. Белінський, висловившись про творчість Т. Шевченка у листі до відомого російського критика й мемуариста П. В. Анненкова, написаного у грудні 1847 р. після розгрому Кирило-Мефодіївського товариства, цитуємо: «...здоровий глузд повинен бачити у Шевченкові осла, дурня і нікчемну людину, надто гіркого п'яницю, аматора горілки і хахлацького патріотизму... Я не читав

<sup>2</sup>1 вересня 1999 р. Ліна Костенко у своїй статті «Гуманітарна аура нації або дефект головного дзеркала» надзвичайно влучно заговорила про цю кризу в загальнонаціональному масштабі: «В наш складний час, в нашій проблематично незалежній державі, де так поляризувалися пріоритети, впадає в очі, наприклад, амбівалентність поняття *гуманітарний*. Для одних — це комплекс гуманітарних дисциплін, адже *humanitas* — це категорія культури, освіти, духовності. Для інших слово *гуманітарний* асоціюється перш за все з гуманітарною допомогою. Як на мене, це вельми прикрий термінологічний збіг, що часом призводить до непорозуміння, коли, замість вироблення концепції гуманітарної політики в її кардинальних аспектах, все зводиться до розмови про черговий гуманітарний вантаж або про екологічно чисті макарони. Думаю, що у країнах Європи, де є сильна традиція Гуманізму, чіткіше розмежовані ці поняття: *гуманітарний* і *гуманістичний*, *людський* і *людяний*, у нас же в означенні гуманітарних наук і гуманітарної її допомоги ця різниця стерлася. Але треба мати на увазі цей нюанс.

...В переносному значенні таким телескопом, з такою системою дзеркал у кожній нації, в кожному суспільстві повинен бути весь комплекс гуманітарних наук, з літературою, освітою, мистецтвом, — і в складному спектрі цих дзеркал і віддзеркалень суспільство може мати об'єктивну картину самого себе і давати на світ невикривлену інформацію про себе, сфокусовану в головному дзеркалі».

<sup>1</sup><http://mon.gov.ua/content/>

тих пасквілів, і ніхто з моїх знайомих його не читав, але я переконаний, що пасквіль на царицю обурливо гідкий. Шевченка вислали на Кавказ (!?) солдатом. Мені його не шкода: якби я був суддею, я зробив би не менше» [2, с. 440]).

Давати оцінку творчості митця, не читаючи його творів, щонайменше некоректно. Тому учитель-філолог повинен у першу чергу навчити учнів працювати з текстами письменників, а не з думками критиків щодо цих текстів, наголосивши, що сучасна література не повчає і невиховує, вона намагається правильно формулювати запитання і спонукає шукати на них відповіді, а не просто автоматично проголошує відшліфовані сентенції класиків, вона вчить мислити самостійно. Підтвердженням цьому є слова Ю. Андруховича з інтерв'ю Наталії Дмитренко газеті «Без Цензури»: «У принципі, це дуже важливо – формулювати якісь речі, запускати їх в обіг (те, що цинічно називають мислевірусами), бо насправді суспільство потребує формулювань. Це те, що всі розуміють, але чомусь бракує літературної форми... Україні потрібен шлях відкритості й контактів. Цей світ узагалі контактний, ізольовані в ньому не виживають»<sup>3</sup>.

Говорити про Юрія Андруховича і не говорити про постмодернізм в українській літературі неможливо, адже він один із перших українських митців, хто якнайяскравіше репрезентував український постмодерн у світі. Часткове (чи й повне) несприйняття творчості сучасних митців-постмодерністів пояснюється специфікою ігрової культури. Критики акцентують на тому, що постмодерн – це культура всеохопної Гри [3, с. 191], в межах якої перебувають всі культурні цінності й надбання, які відомі нашій цивілізації. Гра як спосіб поведінки з дійсністю, як засіб спілкування, як форма існування взагалі заперечує будь-яку стабільність моделі світобуття, будь-яку однозначність у вирішенні різноманітних питань і проблем, які виникають у той чи інший момент життєдіяльності людини. Отож, гру можна розглядати як закономірну й визначальну рису постмодерністського світогляду й організуючий чинник постмодерністського мистецтва. Основний мотив сучасного мистецтва полягає у тому, що воно хоче подолати відстань, що розділяє публіку, глядачів і самі твори мистецтва. Тому в будь-якій формі сучасного художнього експериментування виявляється спрямованість включити байдужого спостерігача у гру, зробити його співучасником. Саме ця властивість сучасної літератури й може зацікавити сучасного учня-читача.

У нашому дослідженні ми зробимо огляд видання ТСН-ок Юрія Андруховича «Тут похований Фантомас» (2015), щоб проілюструвати не лише можливість, але й необхідність вивчення творчості Ю. Андруховича у старшій школі, адже

живий діалог автора-сучасника з учнями-випускниками, завтрашніми студентами, сприятиме поглибленню їхніх знань про суспільство, у якому їм прийдеться проявити себе як індивідуальність, а також спонукатиме до бажання бути активним громадянином своєї громади, інтелектуалом, відповідальним не лише за особисту самореалізацію, а й за своє місце у соціумі, що й дасть змогу досягти мети навчання відповідно до державних вимог.

Як наголошує Андрій Любка у коментарі щодо презентації збірки: «Тут похований Фантомас» – це збірка текстів, що у ретроспективі віддзеркалюють події, що їх пережила Україна, а значить – і сам автор.

...Бездоганні літературно й стилістично, ці тексти найкращого українського письменника дарують щось більше, ніж проста насолода читання, – відчуття ліктя, партнерство, почуття спільності у цій боротьбі за себе і свою державу. Але також і за добру музику, адже саме зміна музики в маршрутках, ефірах і впадаваннях владної еліти всіх рівнів свідчатиме про корінні зміни в Україні й світогляді народу»<sup>4</sup>.

Дмитро Дроздовський у статті «Юрій Андрухович: чому Україна любить шабаш?» («Дзеркало тижня. Україна» №12, 3 квітня 2015) констатує: «Один із найцікавіших прозаїків новітньої української літератури вкотре береться за написання есеїстичних замальовок, у яких показує абсурд нашої дійсності. Навіщо ця ескалация абсурду? Бо життя не дається людині як даність, за гідне життя потрібно боротися, роблячи вчинки... Крім того, у нашому світі тотального ескапізму (і соціальні середовища тільки ще сильніше показують проблему самотності та непочутості людини ХХІ ст.) має бути щось, що об'єднає... Есеї за визначенням – те, що має спонукати людину до мислення, провокуючи залучати у поле рефлексій найгостріші суспільно-політичні питання, які часто перебувають "під табу". Письменник свідомо вдається до спрощеної оповідної форми. Він упорядковує книжку, побудовану зі спалахів думки, прагнучи поширити картинку власного внутрішнього зору, показати, що в українській дійсності бігають носороги, які колись таки були людьми. Загалом, Андрухович вірить у людину і пропонує цю книжку читачеві тому, що вірить у можливість "позитивного переродження"»<sup>5</sup>.

Насамперед бачимо необхідність конкретизувати специфіку жанру «ТСН-ка». Як зазначено в анотації до збірки, «ТСН-ки – це колонки, із якими Юрій Андрухович раз на тиждень виступає на сайті tsn.ua «Телевізійної служби новин» каналу «1+1». Це своєрідний діалог митця із сучасниками з приводу актуальних тем сьогодення.

<sup>3</sup>Детальніше: <http://artvertep.com/news/>

<sup>4</sup> Детальніше: [mukachevo.net/UA/News/](http://mukachevo.net/UA/News/)

<sup>5</sup> Детальніше: <http://gazeta.dt.ua/CULTURE/>

Аналізуючи тематику збірки, можемо виокремити кілька основних тематичних груп: **музика і кінематограф** («Бенкетні канти злих часів», «Улюблена французька фраза», «Ковток Дилана», «ФМ і fm», «За ґратами», «Школа звуків», «Із рідном Давидовим», «Соло для барабанів», «Кримінальні хроніки», «Зорн і радість»); **історія** («Цвяхом у рану», «Остання сальва», «У тугейших», «Як здобути свободу», «Двадцять два щасливі дні», «Європа, поле битви»); **історичний вибір українців** («Рогами вперед», «Вабі-сабі», «Із цими?! Не дуже й хотілося», «Momentum», «Ковзанка», «Топтуни», «Альтернативи», «1984, 2014?», «Ще не змерзла Україна», «Така безцінна загроза»); **політика і влада** («У світі тварин», «Синдроматика виходу»); **література** («Ліжко його українське», «Холод», «Від перекладача»); **мова** («Спецоперація «К», «Вабі-сабі», «Колишні дружини», «Наша мова: вірші в диванах», «Радощі нашого співіснування», «Транзит»); **розвінчування радянських міфів** («На захист захисників»); **міліція** («Внутрішні органи»); **вибори** («Колишні дружини»); **сучасне суспільно-політичне життя** («Геройки нашого часу», «Тут вам не Лондон», «Тут похований Фантомас», «Школа звуків», «Колишні чоловіки», «Місія в Давосі», «Мова і ненависть», «Поля Атенрай», «Негода», «Як у казці про душу», «Топтуни»); **релігія** («Не розминутися», «Як у казці про душу»); **родина і зв'язок поколінь** («Коли зійде торішний сніг», «Снам не накажеш» – і у кожній із них моральне обличчя сучасників-українців і їх громадянський вибір.

Для вивчення у школі ми пропонуємо наступні ТСН-ки Ю.Андруховича, аналізуючи їх суто авторським текстом, намагаючись викликати в учнів їх логічні інтерпретації.

**«Вабі-сабі» (26.06.2011)** [1, с.40 – 42]

**Тема:** «Навіть зовсім несмішно зробилося – це вже як людей покарило, що нормальна українська здається їм мовою іноземця!»

**Ідея:** «А може, й справді здатність опанувати українську, вільно володіти нею притаманна лиш іноземцям? І нашим людям такий подвиг не до снаги?»

**Питання для дискусії:**

1) «Людина й мова – дуже складний вузол стосунків. Тут і психологія, і соціологія, і географія з історією, і – не дай Боже – політика».

2) «У будь-якому разі мова є зусиллям, над нею треба працювати – хоч іноді, хоч трохи. А людина – істота лінива. Навіть рідною мовою розмовляє так, щоб не напружуватися, щоб «кароче» – обтинаючи слова, імена».

3) «Люди лінуються вивчати мови, спілкуватись ними, читати».

4) «Оце і є пояснення: «в облом» – і все. Тому в нас така влада. Тому корупція... Тому що нам усе «в облом». Усе, що вимагає зусиль. «В облом» навчатись, «в облом» розвиватись, «в об-

лом» узяти й раз та назавжди покінчити з цим потворним «обломом».

5) «Навіть кіно українською... дивитися «в облом», не те, щоб ще й книжку в руки взяти».

**«Геройки нашого часу» (01.08.2011)** [1, с.52 – 54]

**Тема:** «І якщо кому й варто ставити в цій країні пам'ятники, то це їм, українським заробітчанкам. За те, що не здалися й відважно кинулися в невідоме. За те, що латають і рятують бюджет країни крутіше за міфічних сталеварів. За те, що власним горбом оплачують не тільки горілчане спивання своїх тутешніх чоловіків, але й вищі освіти та квартири своїх тутешніх дітей».

**Ідея:** «Вони ж досвідчені й биті, і чудово знають, що невдовзі приземляться на території, де не можна виглядати інакше, де слід бути, як усі, де той, хто не впадає в очі, має значно більше шансів вижити».

**Питання для дискусії:**

1) «Колись вони були вчительками, продавчинями, медсестрами й просто сестрами. Нині вони звертаються одна до одної грайливим італійським словом «bella»».

2) «Життя набуває непередбачуваних форм. Поки ми сваримося на теми русифікації та двомовності, італійська стане офіційною мовою Галичини».

3) «Серед них є й кілька молодших, що летять із маленькими дітьми... І взагалі розмовляють з ними винятково італійською. Навряд чи їхні італійські чоловіки забороняють їм українську в спілкуванні з дітьми. Ні, це їхній власний вибір, вони самі так вирішили. Їхні діти мають бути справжніми італійцями, а не кимось сумнівним».

**«Школа звуків» (12.12.2011)** [1, с.78 – 80]

**Тема:** «Нині вся наша країна – усуніле перспективне село. І не так через бездоріжжя, як через керівництво, тупе й жадібне».

**Ідея:** «Бо тут уповні відчуваєш, скільки енергії й добра здатна дарувати ця земля, скільки сили й терпіння є в цьому дністровському космосі».

**Питання для дискусії:**

1) «Ще кілька років тому тут виживали тільки ті, у чийх родинях водилися пенсіонери».

2) «Уявляєш собі дерева дітьми шкільного віку. Або навпаки – уявляєш себе учнем, що вічно ходить до школи, в якій дерева викладачі. У них завжди є чого повчитися».

**«Коли зійде торішний сніг» (22.01.2013)** [1, с.131 – 133]

**Тема:** «І добре б не знайти під цим засмальцьованим торішнім снігом когось рідного, втраченого в минулому році. Так і мої знайомі вирішили, що своїх божевільних добре тримати при собі. За будь-якої погоди».

**Ідея:** «Скоро в нашій країні стане ще більше душевнохворих – надто великий розрив між потребами душі й реальністю».

**Питання для дискусії:**

1) «Здати людину в притулок набагато важче, ніж можна це собі уявити... Таку маму вирішили здати. Заодно й закрити квартирне питання».

2) «Найбільше ж вона переживала, що з новими документами жоден суд не дозволить їй проголосувати проти теперішньої влади на наступних виборах. Проти всіх цих здорових виродків, які так щедро подбали про неї, про її ліки, про її пенсію. Вони ж упевнені, що ніколи не зйдуть із рейок, як вона, і ніколи не потраплять до затишних заготованих приміщень».

**«Поля атенрай» (25.02.2013)** [1, с.143 – 145]

**Тема:** «Ударити якнайболючіше свого – звична українська реакція на програш. І ніхто не затягнув «Ще не вмерла», щоб усіх примирити й об'єднати».

**Ідея:** «Зрештою, усе, що нібито зробила ця влада, носить нетривкий тимчасовий характер... От якби ще й сама вона усувалася з нашого шляху так легко, як цей неякісний асфальт!»

**Питання для дискусії:**

1) «Поля Атенрай»... – це історія Майкла, який вкрав у лорда-землевласника мішок кукурудзи для своєї голодної сім'ї, «щоб малюки могли побачити світанок»... Знайома нам історія, правда?»

2) ««Оцей шматок робили наші, – мій сьогоднішній водій коментує всмерть роздубану проїжджу частину на вулиці Науковій. – А вже за отим світлофором – турки». Минаємо світлофор – і поверхня стає ледь не ідеальною».

3) «У мене бізнес під замком заморожено, мушу ось таксувати, поки орда при владі. А то ж усе відберуть».

**«Як здобути свободу» (17.06.2013)** [1, с.162 – 164]

**Тема:** «Антиурядові протести спричинила особлива брутальність, із якою нинішня коаліція прокрутила свою найновішу оборудку. Порушуючи всі можливі процедури й правила доброго політичного тону, вона продавала на посаду шефа їхньої національної служби безпеки певного типу, про якого всі в країні знають, що він «найбільший її, цієї країни, мафіозо».

**Ідея:** «Хтозна – може, невдовзі ми всі візьмемо до рук і почнемо захоплено читати якийсь тієї брошури римейк. А начитавшись досхочу, таки вийдемо всі разом, щоб демонструвати свою громадянську гідність. І зробимо це так масово та злагоджено, що раптом виявиться: ого, а владі таки гаплик! Уявляєте?!»

**Питання для дискусії:**

1) «78 тисяч громадян спершу сказали своє «ні» у «Фейсбуці», а потім – і тут деяка відмінність між ними й нами – вийшли з протестами на площі, передусім на столичну Незалежності».

2) «Акула-мафіозо відступив і ще першого ж дня заявив, що відмовляється від посади головного чекіста Болгарії «задля збереження громадянського миру й спокою». У цьому – ще одна принципова відмінність: наші якимось чином відступають, совісті в них суттєво менше, ніж у «найбільшого болгарського злодія».

3) «Протести, однак, не припиняються... Один із трендів – виходити на мітинги, тримаючи перед собою в руках книжки, самі вже назви яких натякають на ситуацію й перегукуються з порядком денним протестів. Тисячі активних читачів демонструють громадянську позицію назвами творів та іменами авторів».

**«Снам не накажеш» (24.06.2013)** [1, с.165 – 167]

**Тема:** «Після Другої світової війни ті з них, кого не встиг понищити репресіями сталінізм, таки виїхали й завдяки цьому врятувались».

**Ідея:** «Земля зобов'язує. Тобто земля первинніша, ніж люди. Іншими словами – вона й робить із нас людей. Рослини сильніші за нас, а природа загалом – і лагідніша, і владніша. Вона бере до себе й не відпускає. Потрапляєш під її вплив, а далі просто пливи за течією, виконуй її задум».

**Питання для дискусії:**

1) «Дехто в нашому товаристві тут-таки зауважує, що 90-річним бабусям і дідусям... не можна пити стільки вина. І взагалі – так щиро радіти життю. А ще – розповідати про своє щасливе українське дитинство. Точніше – свої сни про те, що воно, виявляється, було щасливим».

2) «Годі я й подумав про те, а які сни можуть снитися всім отим людям із протилежного боку – всіляким «казакам» та мільйонерам... У їхніх же дідів також була якась батьківщина?»

Для вивчення цієї теми, на нашу думку, найбільше підійдуть нестандартні уроки – «круглі столи», де кожен буде відчувати себе повноцінним учасником дискусії і матиме змогу висловити власну думку з приводу поставлених дискусійних питань.

Домашнім завданням обов'язково має бути творча робота – написати ТСН-ку на найбільш актуальну для учнів тему.

Отже, як бачимо на прикладі запропонованих есеїв Юрія Андруховича, тексти сучасних письменників повинні вивчатися у сучасній школі, але попередньо вони мають бути ретельно опрацьовані учителем, щоб не виникало курйозних ситуацій через їх зміст, як це може статися, наприклад, з текстами, включеними до серії «Шкільна хрестоматія», зокрема «Льох» В'ячеслава Медведя [4, с. 231 – 254] та «Рекреації» Юрія Андруховича [4, с. 132 – 225], які, на наше переконання, зарано вивчати навіть учням старшого шкільного віку.

**Література**

1. Андрухович Юрій. Тут похований фантомас. – Брустурів: Дискурсус, 2015. – 232 с.
2. Белинский В. Г. П. В. Анненкову. – 1-10 декабря 1847 р. / В. Г. Белинский // Полн. собр. соч. – М., 1956. – Т. 12.
3. Коваль М. Гра як організуючий чинник постмодерністської культурної парадигми. // Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство. Вип. 8. – Львів.: С. 190 – 199.
4. Сучасна українська література кінця ХХ ст. – початку ХХІ ст.: [Для ст. шк. віку]: / Упорядкув. Текстів, передм., підготовка навч.-метод. матеріалів І.М.Андрусяка. – К.: Школа, 2006. – 464 с.: (Шкіл. хрестоматія)

*Тетяна Чонка*

***К ПРОБЛЕМЕ ПРЕПОДАВАНИЯ СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ШКОЛЕ: ОБЫДЕННО  
О ГЛАВНОМ В ТСН-ках ЮРИЯ АНДРУХОВИЧА***

**Аннотация.** В статье рассмотрены проблемы преподавания современной украинской литературы в школе: акцентировано на необходимости увеличения часов для ее изучения, обоснованно потребность исследования, кроме теоретического материала, текстов писателей-современников. В частности предложено и проанализировано ТСН-ки Юрия Андруховича, которые автор статьи считает целесообразным ввести в программу по украинской литературе для общеобразовательных учебных заведений.

**Ключевые слова:** современная украинская литература, Юрий Андрухович, постмодернизм, игра, тема, идея.

*Tetiana Chonka*

***TO THE PROBLEM OF TEACHING MODERN LITERATURE AT SCHOOL: ORDINARELY ABOUT  
MAIN IN TSN-kah OF YURII ANDRUKHOVYCH***

**Summary.** The problems of teaching of modern Ukrainian literature are considered in the article, it is accented on the necessity of increase of hours for its study, research problem is grounded, except theoretical material and texts of modern writers. In addition, TSN of Yurii Andrukhovych are offered and analyzed and which the author of article considers it expedient to enter into the program for the Ukrainian literature of general educational establishments.

**Key words:** modern Ukrainian literature, Yurii Andrukhovych, postmodernism, interpretation, game, theme, idea.

*Стаття надійшла до редакції 02.09.2016 р.*

© *Чонка Тетяна Степанівна* – кандидат філологічних наук, доцент кафедри філології (українське відділення) Закарпатського угорського інституту ім. Ф.Ракоці ІІ.



## ЖАНРОВА МОДЕЛЬ РОМАНУ ЛЕОНІДА ПОЛТАВИ «1709»

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.

Випуск 2 (36) 2016

УДК 821.161.2-31.09(71)

Чорнобаєв О. Жанрова модель роману Леоніда Полтави «1709»; 8 стор.; бібліографічних джерел – 4, мова – українська.

**Анотація.** У статті досліджено жанрову модель роману Леоніда Полтави «1709», визначено основні сюжетні лінії твору, з'ясовано різновидну специфіку художнього тексту, що полягає у введенні в його канву елементів романтизму та політичного змістового навантаження.

Визначено, що роман містить дві основні сюжетні лінії, які цілісно розкривають політичну й ментальну картини України кінця XVII – початку XVIII століть. Образ Івана Мазепи як політичного діяча подано з максимальною точністю, а образ народу романтизований. При написанні твору Леонід Полтава використав архівні й історичні джерела, що підсилюють історичну й художню правду роману. Що ж до введення в епічну канву образів-символів, то вони здебільшого романтизують образ народу.

**Ключові слова:** жанрова модель, історичний роман, література діаспори, сюжетні лінії, хронікальність.

**Постановка проблеми в загальному вигляді.** Українська література представлена багатьма іменами письменників, які в силу певних причин опинилися за межами своєї Батьківщини. Для них чужина не стала перепоною, адже духовно вони залишалися з Україною і своїм народом. Одним з таких митців був Леонід Полтава – Єнсен, Пархомович (1921 – 1990) – високоосвічений інтелегент, людина різноманітних гуманітарних уподобань і інтересів. Леонід Полтава – різножанровий письменник. Значне місце у творчій спадщині митця посідає проза. Минуле, розмірковування над науково-технічною революцією і політичним устроєм усього світу, інтриги, пригодництво, осмислення історії – усе це притаманне епіці Леоніда Полтави.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Доробок письменника практично не досліджений літературознавцями. Окремі згадки про його епічні твори знаходимо в Ю. Григорієва, І. Кошелівця, І. Левадного, Л. Йолкіної. Зазначені дослідники здебільшого приділяли увагу ідейно-тематичній складовій творчості митця, тож практично невивченою залишилась жанрова сторона художніх текстів.

**Мета дослідження** полягає в з'ясуванні жанрової специфіки роману Леоніда Полтави «1709».

**Виклад основного матеріалу.** Особливість творчості письменників діаспори полягає в тому, що вони на відміну від радянських митців, мали повну свободу творчості. Інформаційний простір був цілком відкритий для роботи майстрів пера. У своїй повісті «Над блакитним Чорним морем» Леонід Полтава словами одного з героїв говорить, що служити Україні можна й на чужині. Для цього треба здобути знання, працювати інтелектуально. Фактично це і є постулат самого Леоніда Полтави.

Митець прискіпливо ставився до оцінки різних моментів в історії України, вивчаючи й досліджуючи матеріали в іноземних архівах і бібліотеках. Він опрацьовував документи історичні, культурологічні, музикознавчі, театральні й інші.

Тому художнім, зокрема прозовим творам, притаманна достовірність, відповідність історичній правді, хронікальність. Одним з найвідоміших творів письменника є його роман «1709», присвячений трагічним подіям в історії нашої держави.

Події в романі розгортаються двома сюжетними лініями: «лінія Мазепи і лінія народу» [2, с. 11]. Перша з них хронологічно охоплює час від того моменту, як самодержцем Московії став цар Петро I., а друга часово передус першої, коли гетьман Самойлович уже тікав на північ, а його місце мав зайняти Іван Мазепа.

Автор, опираючись на історичні документи, фактично показує дві ключові постаті – гетьмана і царя. Тим самим письменник створює широке художнє полотно, яке вміщує значні хронологічні рамки стосунків між Україною і Московією, не оминаючи й тимчасової (у потрактуванні гетьмана та й цілого народу) Переяславської угоди 1654 р., що була укладена лише як така, яка звільняла Україну з-під Польщі. Змалювання таких широких часових меж історичної дійсності в літературі притаманне романістиці. Історична наука концентрує увагу на складних знакових фактах, які не завжди мають однобічне трактування. Подібне ми спостерігаємо в романі, зокрема, коли йдеться про співпрацю гетьмана з князем Голіциним під час військових дій у Криму.

Загалом автор характеризує діяльність Мазепи як багатовекторного суперечливого політика з чіткою політичною метою – вивести Україну зі складу Московської імперії. Прикладом неординарності постаті гетьмана може бути той факт, що саме війська Івана Мазепи придушили повстання проти Польщі під керівництвом Семена Палія. Це був украй непопулярний і жорстокий хід гетьмана, у результаті якого Палія заслано до Сибіру. Але, пішовши на жертви й непопулярні дії, «учень Макиєвелі» (авторська характеристика за І. Борщаком) до українських земель приєднав окуповану Польщею частину України, ліквідувавши на них польський державний устрій. Щодо цього

Ілько Борщак зазначив: «Як справжній учень Ма-кіявеля, Мазепа не завагався і рішив пожертвувати для цієї мети Палієм» [1].

Роман має назву «1709» лише тому, що цей рік був переломним, роком надій і сподівань, роком внутрішніх непорозуміннь і врешті-решт – трагедії. Назва твору свідчить про інтерес автора до знакової події. І гетьман Мазепа, і цар Петро змальовуються не одноосібно, а в певному оточенні. Так, Мазепа знаходиться в оточенні Орлика, Войнаровського, Жана Балюза, а поруч із Петром – Меншиков і Голіцин. Обране письменником оточення гетьмана цілком вмотивоване. Так, Валерій Шевчук зазначає так: «Найбільше ж матеріалу для вияснення причин повстання Івана Мазепи подає у своїх договорах, маніфестах, зверненнях та листах генеральний писар, а по тому й гетьман – наступник Івана Мазепи Пилип Орлик» [4, с. 286]. Змалювання цього оточення веде Леоніда Полтаву до відтворення епохи, яка у свою чергу представлена політичною ситуацією в тогочасній Російській імперії. Це й інтриги, і міжнародне тло, і соціально політичні обставини в Україні, інших кутках Російської імперії та західному світі. Усе перераховане вище і становить сюжетну лінію твору, пов'язану з політичною діяльністю Івана Мазепи. Поруч розгортається, як зазначалося вище, лінія народу. Щоб відтворити епоху, письменник вводить у роман низку героїв, які допомагають читачеві зрозуміти менталітет і життя різних соціальних верств тогочасної України. Образ народу вимальовується через побут селянської родини Гармашів, зокрема, автор виділяє представника цієї хліборобської династії – Остапа. Саме він уособлює образ трударя-українця, який веде активну боротьбу за свій народ. Серед усіх образів-персонажів, що є вихідцями з простого люду, Леонід Полтава концентрує увагу саме на ньому. Тут варто зробити припущення, що вибір цього імені не випадковий. Йдучи за традицією героїки М. Гоголя, автор обирає саме таке ім'я. І такі випадки для творчого доробку письменника не є поодинокими. Так, у повісті «Над блакитним Чорним морем» Леонід Полтава дає теж ім'я Остап головному герою.

Побратим Остапа Гармаша – нащадок запорожців Сидір Вовк є прикладом козацької мужності й звитяги. Для них обох Батьківщина – це їх земля, на якій вони працюють, і люди, які живуть поруч. Патріотична ідея роману велика у своїй простоті – чесно працювати, поважати свого ближнього й за наявної загрози захищати свою землю ціною життя.

Леонід Полтава – письменник-дослідник, який виступає як історик-компілятор, тому зібраний ним матеріал не потребує авторських коментарів і пояснень. Автор постає ніби репортер з місця подій, і в той самий час він небагато говорить від себе, залишаючи читачеві самостійно оцінити ситуацію. Це особливість стилю Леоніда Полтави.

Специфікою роману «1709» є те, що історична правда трансформується в художню. Автор використовує цікавий архівний матеріал з національної бібліотеки в Парижі, стародруки, праці істориків, зокрема дослідження Ілька Борщака. Завдяки вивченим архівним матеріалам у романі з'являється представник його величності короля Франції Жан Казимір Балюз, який передає атмосферу і свої враження від відвідин гетьманської столиці Батурина в листах: «На кордонах України зустріла мене почесна варта і з великими почестями ввела в місто Батурин, де стоїть замок володаря Мазепи. Колись він, хоча козацького походження, але із славного шляхецького роду, мав придворну рангу при королі Казимірі» [3, с. 46]. Автор в прагненні достовірності змалюваного ним образу гетьмана й далі цитує французького посланця, формуючи образ гетьмана: «Мій батько добре знав його, навіть я в юні літа бачив пана Мазепу при дворі – гарного й стрункого ... Він любить прикрашувати свою розмову латинськими висловами і справді у знанні цієї мови може легко суперничати з нашими найкращими отцями-єзуїтами. Узагалі його мова вибаглива та добірна, але говорить мало, воліючи більше слухати» [3, с. 46-47]. Йдеться про високий культурний рівень української еліти, яка обирає європейські орієнтири розвитку. Такі ж посилює щодо постаті Мазепи й України знаходимо й в І. Борщака: «Мазепа з деяким кокетством залюбки відповідав на святах чистою мовою Лівія та Цицерона, тоді як у Москві Петро ледве міг знайти одного перекладача до латини. «Козацька країна», як її називали тодішні європейські географи, багато вище стояла у той час освітою, ніж Московщина, вкрита ще варварською темрявою» [1].

Роман серед інших історичних творів виділяється тим, що в ньому автор подає читачеві дипломатичну сферу й стосунки українських гетьманів з іншими країнами та їх лідерами. Це є необхідною умовою для відтворення історичного тла, оскільки Україна в силу свого географічного розташування завжди була в центрі міжнародного політикуму.

Образ гетьмана створюється автором поступово (приклад класичної еволюції образу). З одного боку він розкривається через призму бачення згадуваного вище Жана Балюза, а з іншого – через поведінку героя. Так, гетьман змальований у надзвичайно складних обставинах, які відповідають історичним фактам, тому слід говорити, що події та образи твору відповідають художній правді. Але автор у змалюванні Івана Мазепи оминає шкідливих, поданих І. Борщаком: «Якщо вірити описові, найденому нами в одному невиданому рукописі Вольтера, то Мазепа був середнього росту, «досить поганий на вид, менше-більше такий, як зображують у римській історії Великого Манлія». Зате звертали на себе увагу його білі, ніжні, виплекані, виразисті руки» горда голова з білими кучерями, довгі, звисні вуси, а передовсім вражен-

ня достоїнності та суворості, з'єднане з ніжними та вибагливими рухами» [1].

Роман має окремі риси романтизму. Але це проявляється не на всіх його рівнях. Так, факт військової поразки Івана Мазепи не може бути ознакою романтичного твору, тому слід говорити лише про елементи романтизму, які стосуються якостей гетьмана. Це його інтелект, хитрість, авторитет, стриманість, виваженість. Тобто те, що автор, домислюючи в залежності від ситуації додав частково від себе. Тож це не дає нам права говорити про Мазепу як про романтичного героя.

Роман «1709» є твором, який розбив літературну традицію, де постать гетьмана романтизована шляхом уведення любовних пригод Мазепи (Дж. Байрон, Б. Леккий та ін.), оскільки саме цей елемент у художньому полотні зведений до мінімуму.

Згадана вище друга сюжетна лінія, головним героєм якої є народ, – серйозне доповнення лінії гетьмана, оскільки саме вона подає нам соціальне тло, культурологічний, ментальний фон українського суспільства. Самостійно ці дві сюжетні лінії розглядати неможливо, бо вони допомагають одна одній і фактично формують сюжетну цілісність твору: ментальним центром у романі постає хутір Гармашів, а інтелектуально-політичним – Батурич. Отже, хутір Гармашів – це Україна в мініатюрі, хоча у романі широко подається географія країни (змальовання гетьманської столиці, місто Ромни, місцевість біля Десни тощо).

Важливим є зображення в романі пробудження свідомості народу-грецькосія (образ Остапа). Розуміння ситуації, нехай і не одразу, розкриває глибину усвідомлення народом своїх прагнень.

У другій сюжетній лінії елементами романтизму є образ гетьманської шаблі, яка була збережена й постала як символ боротьби за волю й незалежність; образ співця-кобзаря, який надихає піснею козаків і гине від рук ворога. Яскравих традиційних романтичних рис набуває образ Остапа, який залишає домівку, іде на війну й гине, рятуючи побратима, а його кінь вертається на рідне подвір'я.

Зауважимо, що еволюція селянства передається саме через образи-символи: спочатку виникає образ плуга, як символу хліборобської праці,

вкраденого москалями, а потім – символ шаблі з відповідним їй маркером.

Аналіз епічних творів Леоніда Полтави засвідчує, що політичні погляди митця та ідеологічна платформа українського націоналізму, якої він дотримувався, мали значний вплив не лише на зміст творів, а й на їх жанрову специфіку. Тож і постать Мазепи та народу постають в його інтерпретації відповідно спрямованими, подібно до того, як образ гетьмана розуміє і Ілько Борщак: «Мазепа був передовсім патріотом, перед яким стояла ідея одноцільної України, що зуміла би забезпечити собі повну незалежність від Росії і від Польщі. Його план був передуманий і добре підготовлений, він ішов до нього як до єдиної цілі все своє життя» [1].

Досить цікавою є мова досліджуваного твору. Так, політична площина художнього тексту реалізується через мову автора-публіциста (цілком імовірно, що тут відіграла роль журналістська практика Леоніда Полтави), лінія народу подана мовою письменника-прозаїка. Але це розмежування робиться нами умовно, оскільки мова твору творить цілісну картину.

**Висновки.** Отже, твір Леоніда Полтави «1709» є історичним романом з елементами романтизму, які не дають достатніх підстав характеризувати твір як романтичний. Перша сюжетна лінія розкриває складну політичну ситуацію, у якій опинилась Україна. Сам Іван Мазепа в романі перш за все політик, усе інше автором детально не прописується, зокрема й інтимна лінія, його стосунки з Мотрею Кочубеївною. Від цієї інтриги автор відходить свідомо. Тому роман «1709» – історичний з політичним змістовим навантаженням, у якому правдиво відтворена епоха з показом життя і побуту українців кінця XVII – початку XVIII століть.

У подальшій роботі над вивченням жанрової специфіки роману Леоніда Полтави «1709» необхідно детально розглянути особливості структуризації кожної із сюжетних ліній та вивчити сюжетні відгалуження, які відповідають лініям окремих героїв та подій. На макрорівні також варто розглянути специфіку творення як героїв першого, так і другого плану. Особливої уваги заслуговують образи-символи та їх функціонування в романі.

### Література

1. Борщак І., Мартель Р. Іван Мазепа: Життя й пориви великого гетьмана / Ілько Борщак, Рене Мартель. Електронний ресурс / <http://www.rulit.me/books/ivan-mazepa-zhittya-j-porivi-velikogo-getmana-read-192009-1.html>
2. Йолкіна Л. Смак сонця – смак життя / Лариса Йолкіна // Полтава Л. Тисяча сімсот дев'ять / Леонід Полтава. – К.: Українська видавнича спілка, 2004. – С. 5 – 14.
3. Полтава Л. Тисяча сімсот дев'ять / Леонід Полтава. – К.: Українська видавнича спілка, 2004. – 240 с., іл.
4. Шевчук В. Причини повстання Мазепи / Валерій Шевчук // Леонід Полтава. «1709». Валерій Шевчук Причини повстання Мазепи. – Полтава: ТОВ «РІК», 2016. – С. 262 – 301.

*Александр Чернобаев*

**ЖАНРОВАЯ МОДЕЛЬ РОМАНА ЛЕОНИДА ПОЛТАВЫ «1709»**

В статье исследована жанровая модель романа Леонида Полтавы «1709», определены основные сюжетные линии произведения, выяснена специфика художественного текста, которая состоит во введении в его канву элементов романтизма и политической смысловой нагрузки.

Определено в статье, что роман содержит две основные сюжетные линии, которые целостно раскрывают политическую и ментальную картины Украины конца XVII – начала XVIII веков. Образ Ивана Мазепы как политического деятеля подано с максимальной точностью, а образ народа романтизирован. При написании произведения Леонид Полтава использовал архивные и исторические источники, которые усилили историческую и художественную правду романа. Что касается введения в эпическую канву образов-символов, то они в основном романтизируют образ народа.

**Ключевые слова:** жанровая модель, исторический роман, литература диаспоры, сюжетные линии, хроникальность.

*Oleksandr Chornobaiev*

**THE GENRE MODEL OF THE NOVEL "1709" BY LEONID POLTAVA**

**Summary.** The article explored the genre model of the novel "1709" by Leonid Poltava, defined main storylines of the work, it is found out the diverse specific of the literary text that consists in introduction to his outline of elements of romanticism and political semantic loading.

Determined that the novel contains two storylines that reveal mental and political pictures of Ukraine the end of XVII – the beginning of the XVIII centuries. The image of Ivan Mazepa as a political figure presented with the maximum precision, and the image of the people romanticized. Leonid Poltava, writing a work, used archival and historical sources that have strengthened the historical and art truth of the novel. As for introduction to an epic outline of images and symbols, they generally romanticizing an image of the people.

**Keywords:** the genre model, the historical novel, diaspora's literature, storylines, chronicle.

*Стаття надійшла до редакції 22.09.2016 р.*

© **Чернобаев Александр Викторович** – старший викладач кафедри української літератури Національного педагогічного університету імені М.П.Драгоманова.

## УКРАЇНСЬКА ДІАСПОРА В КАНАДІ: МОВА «ЧУЖОЇ» КРАЇНИ

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.

Випуск 2 (36) 2016

УДК: 323.15(71=161.2):81'243

Шадріна Т. Українська діаспора в Канаді: мова «чужої» країни; 13 стор., бібліографічних джерел – 14, мова – українська.

**Анотація.** У статті простежується історія становлення української діаспори в Канаді, досліджується роль мови в процесі інтеграції українців у канадський соціокультурний простір. мова є важливим фактором національної самоідентифікації народу.

Становлення української громади в Канаді було довгим та непростим. Позитивних для інтеграції в канадське суспільство факторів було надзвичайно мало. Керівництво країни спрямовувало зусилля на асиміляцію емігрантів. Тому рідна мова і культура слугували єдиною гарантією «нерозчинення» в канадському суспільстві.

Аналіз етапів становлення української канадської літератури показує значення мови в процесі формування національного менталітету української етнічної групи.

**Ключові слова:** діаспора, еміграція, емігранти, українська канадська література, національна ідентичність, асиміляція, інтеграція, маргіналізація, рідна мова.

*Нації вмирають не від інфаркту.*

*Спочатку їм відбирає мову.*

Ліна Костенко

Історія української діаспори в Канаді налічує вже понад століття. Вона посіла чільне місце в канадському суспільстві (одна з найбільших діаспор країни), витворила власну культуру (яка містить і український, і канадський компонент) і специфічну літературу (що теж стоїть на стику двох культур). Історія переселення українців у Канаду і формування української громади досліджується досить активно (М. Мандрика, М. Марунчак, Б. Боцюрків, М. Косташ, Е. Томпсон, Я. Балан, П.Кравчук, В. Сучака та ін.). Літературознавчі студії, присвячені вивченню україномовної канадської діаспорної літератури, з'являються як на теренах Канади, так і України (М. Мандрика, О. Гай-Головко, М. Марунчак, Я. Славутич, Я. Балан, С. Мисак та ін.). Менше досліджена історія українців, які асимілювалися. Так само обділена увагою науковців англomовна література українських канадців, яка посідає окреме місце в загальнонаціональній літературі (М. Тарнавський, Я. Балан, Е. Падольський, Н. Тучинська, Л. Грекул, Л. Ледоховська, М. Кирчанів та ін.). Цікавим аспектом у цьому контексті є питання впливу мови на національну самоідентифікацію переміщених осіб. Проблема національної ідентичності вивчається у працях А. Мухерджи, Л. Грекул, Дж. Кулик Кіфер, В.Сучаки, М.Сороки, М. Кирчанова та ін. Англomовна література україно-канадців в Україні до цього часу залишається практично невідомою як для літературознавців, так і для широкого загалу.

Ця розвідка є спробою простежити взаємозв'язок мови та національного самовизначення українських іммігрантів на тлі непростой історії переселення до Канади.

Перші переселенці, гнані негараздами на власній батьківщині, за свідченнями істориків,

з'явилися на канадських землях у 1891 р. «У багатьох випадках еміграція викликана необхідністю, а не вибором», – писала Сюзанна Муді [цит. за: 11]. Економічні та культурні утиски з боку Австро-Угорської влади на Галичині і Буковині та переслідування за будь-які прояви національної свідомості з боку царського уряду на сході України примушували людей задля виживання шукати щастя в чужих краях. Утім навряд чи бажаними гостями були вони на заокеанській землі. Жодних привілеїв від місцевої влади, суворий клімат, вороже ставлення корінних канадців [4, с.10-12]. Єдиними позитивними факторами на користь переселення можна назвати свободу і наявність землі. І хоч процес освоєння земельних ділянок, які в основному були засаджені лісами або захарашені камінням, інколи коштував українським іммігрантам не лише здоров'я, а й життя, все ж залишалася надія на те, що найсильніші виживуть і створять сприятливі умови хоча б для наступного покоління, для своїх нащадків [4].

Українська громада формувалась на території Канади поступово: процес еміграції проходив у три етапи. Народні маси, які активно переселялись за океан у різні часи, були неоднорідні. Перша хвиля, яка розпочалася наприкінці XIX ст., в основному засвідчила міграцію найбільш вразливих прошарків українського населення [10, с.78-81]. У другу хвилю, що тривала з перших десятиліть XX ст. і фактично до початку II світової війни, потрапили вже більш освічені громадяни, які виїжджали в основному через політичні мотиви [10, с.82-83]. Ставлення до українських іммігрантів з боку канадської влади у цей період було дуже неприхильним, оскільки українці як піддані Австро-Угорщини часто розглядалися як таємні агенти імперії. І лише в третю хвилю (переважно повоєнні роки), ко-

ли до Канади починає виїжджати незгодна з політикою радянського уряду інтелігенція, ставлення до українців там поступово поліпшується [10, с. 85-86].

Через непрості умови виживання на канадських землях українська громада мусила триматись консолідовано, але водночас ізольовано від місцевого населення, від соціального та культурного життя нової батьківщини. Саме фактор відчуженості став основоположним у процесі формування історії української громади в Канаді. Таким чином, вона залишалась замкненою в собі [4].

Умови перебування української громади в Канаді можна назвати існуванням «держави в державі». Фактично українці будували там модель своєї країни в мініатюрі. Хати-читальні, школи, церква, будинки культури з українською мовою, традиціями, з Т. Шевченком – усе це створювалося повсюдно в місцях компактного проживання українців, відчутно полегшуючи посттравматичний синдром. «Услід за хліборобами їхали на Захід українські письменники та інші літератори, священики та громадські працівники. Спільними зусиллями будували вони церкви, народні доми, читальні, засновували часописи, друкували книжки», – свідчить Яр Славутич [8, с. 5].

Історія розвитку мови на непритаманній їй території переважно визначається історією її народу в нових обставинах проживання.

Свідома відмова перших іммігрантів вивчати англійську автоматично унеможливлювала їхнє входження до канадської спільноти. Для них «послуговування виключно українською мовою є певною маніфестацією своєї відмінності, чужорідності в канадському суспільстві», – вважає Н. Тучинська [12, с.129]. Схоже, така реакція на вороже ставлення до них нової батьківщини є свідченням підсвідомого прагнення зберегти свої національні риси, що було рівнозначно виживанню. «Дехто досягав психологічної та соціальної стабільності частково засвоюючи канадські традиції, але продовжуючи зберігати свій фольклор та вірування» [11]. Материнська мова слугувала індикатором їхнього збереження як нації, гарантом «нерозчинення» в інших етнічних групах. Адже, на думку деяких істориків, «етнічні співтовариства у першому та другому поколінні еміграції вкрай занепокоєні лише тим, як зберегтися як нація» [цит. за: 2, с. 13].

Отже, національне самоусвідомлення канадських українців першої генерації було чітко окреслене. І мова виступала одним із факторів, що формує/закріплює їхню національну ідентичність.

Однак серед емігрантів (переважно другої та третьої хвилі) були й такі, котрі розуміли, що їм доведеться «приймати правила гри» новонабутої батьківщини і задля досягнення успіху за словами Сюзанни Муді, «рухатись уперед, щоб зробити собі нове ім'я і знайти іншу країну, забути минуле і жити майбутнім», а це, відповідно, передбачало

обов'язкове вивчення англійської [11]. Вони активно вливалися в канадське соціокультурне середовище, почали брати участь у громадському житті країни. «Ціле поселення говорило своєю рідною мовою, російською чи польською чи якоюсь іще, але слід було усвідомлювати, що англійська мова – це сила. [...] У ті дні англійська давала владу, давала гроші» [11].

Не полишаючи усвідомлення свого українського походження, переселенці охоче приміряли на себе нову роль – канадських громадян. «Національне самоусвідомлення емігрантів, яке формується під впливом історичних та культурних дискурсів як країни походження, так і країни еміграції, часто-густо виявляється розділеним навіпіл поміж двох дискурсів та двох країн», – зазначає з цього приводу Н. Тучинська [12, с. 126].

Наступне покоління суттєво віддаляється від своєї часто оповитої містичним серпанком (через ностальгійні оповіді старшого покоління) батьківщини походження з багатьох причин. По-перше, інстинкт виживання формує інші пріоритети: народжені в Канаді, вони є її громадянами і носіями її традицій, звичаїв. По-друге, Україна для них – не більше, ніж опоетизована в розповідях їх батьків чи дідів країна предків, якої вони ніколи не бачили. Вона для них чужа. Отже, це покоління вже ідентифікує себе як канадців. Байдуже ставлення до української мови викликане очевидною відсутністю/примарністю перспективи її практичного застосування [4 с.21-22].

Варто зазначити, що для національних меншин мова часто виступає інструментом пониження. З одного боку, незнання англійської мови – це фактично тавро найнижчого класу. З іншого боку, повсякчасна зневага корінних канадців до іммігрантів через помітний мовний акцент і їхні так звані важковимовлювані прізвища. Тут можна навести слова відомої сучасної канадської письменниці українського походження Дженіс Кулик Кіфер, яка номінально належить до другого покоління української діаспори (вона народилась у Канаді): «Пам'ятаю, як почувалася приниженою, тому що деякі люди не могли вимовити прізвище Кулик, їм воно видавалось кумедним» [13]. Свою приналежність до етнічних меншин Дженіс, за її зізнанням, відчувала протягом усього дитинства.

Таким чином, у дітей переселенців спрацьовує зовсім інший механізм виживання: відмовляючись від батьківської мови, вони і позбавляються дискомфорту від зверхнього ставлення корінних канадців до них як до чужинців (адже добре володіють англійською), і водночас відкривають собі шлях до рівноправного проживання в країні, яка стала їхньою батьківщиною за народженням.

Третє покоління української діаспори в Канаді ще більш віддалене від країни походження: виховані в західних традиціях, добре володіючи англійською (яку вважають рідною мовою), вони переважно слабо обізнані з історією країни їхніх

предків і або зовсім не говорять українською, або вивчають її задля демонстрації поваги до дідів та батьків і відповідно погано володіють нею [4, с. 365].

Взагалі “мовне питання” для представників діаспори є доволі болючим. Адже мова без перебільшення відіграє націєтворчу роль, вона є обов’язковим атрибутом менталітету нації. Слушною є в цьому контексті думка М. Сороки, котрий вважає, що “мова це не лише система мовних знаків, але також і семантичні поля, які генерують специфічну систему понять і спосіб мислення” [9, с. 52]. Нація, що не має своєї мови, перестає бути нацією. Для переміщених осіб, які утворюють етнічну громаду, саме мова виконує роль одного з основних консолідуючих факторів. Як зауважує Н. Тучинська, громада втрачає свою згуртованість, коли втрачає мову [12, с.133]. Відповідно третє покоління україно-канадців, не вивчаючи батьківської мови, не відчувається приналежним до своєї нації і, повністю асимілювавшись у чужому соціокультурному середовищі, остаточно відщеплюється від української громади.

Коли Ліза Грекул, етнічна українка, але народжена і вихована в Канаді, прийшла до усвідомлення необхідності перегляду своєї етнічної приналежності, то в першу чергу засумнівалась, що вона готова до цього. «Коли я дійсно про це подумала, то замислилася, чи достатньо в мені «українськості», щоб писати про це. Я відвідувала уроки української мови у початковій школі і десять років танцювала українські танці. Вдома ми їли українські страви. Але я не розмовляла (і досі не розмовляю) українською. Мої батьки ніколи не брали сестру, брата й мене до Грецької православної церкви, в лоні якої їх самих виховували. Я задавала собі питання: чому вони наполегливіше не намагались зробити з нас українців?» [1].

Отже, не можна стверджувати, що представники діаспори не рефлексують з приводу своєї колишньої батьківщини. Відомо чимало випадків, коли вихідці з України пов’язують свої професійні інтереси з дослідженням історії, мови, культури, літератури країни походження (О. Субтельний, Я. Славутич, М. Мандрика, М. Марунчак, Б. Боцюрків, М. Тарнавський, О. Гай-Головко, Ярс Баллан, М. Косташ, Дж. Кулик Кіфер, Л. Грекул та ін.). Подорожі в Україну, які здійснюються україно-канадською інтелігенцією, також допомагають їй віднайти духовну та етнічну сутність і переосмислити своє існування в канадському соціумі [12, с. 128].

Проте, напевно, найбільш складною та суперечливою цариною залишається українська мова. Усе, що робить діаспора в цьому напрямку, допомагає повернутись їй до власного народу, реінтегруватись в український культурний і національний простір, а володіння батьківською мовою – це той сакральний вузол, що найміцніше прив’язує її до власного коріння, проте «зав’язати» його вда-

ється не кожному. Дж. Кулик Кіфер в одному із своїх інтерв’ю зізнається, що її стосунки з українською мовою тривають ось уже понад двадцять років і їх не можна назвати простими [13]. За словами письменниці, її «шлях» до України був складним. Мова її народу так і не стала рідною для неї. Подорож до України, як вона згадує, наділила її “відчуттям пекучого сорому” за своє походження, якого довго не могла позбутись. А її твори “Зелена бібліотека”(1996) та “Мед і попіл”(1998) (і вона цього не заперечує) фактично є втіленням її прагнення “виписати” власну ідентичність [12, с. 127]. Н.Тучинська висловлює думку, що в романі «Зелена бібліотека» «...Дженіс Кулик Кіфер навмисно вводить ув англійський текст українські слова та фрази, які змушують англомовного читача почуватись на чужій території, і тим наголошує вагу мови для національного самоусвідомлення людини» [12, с. 130].

Ця ситуація знайома багатьом україно-канадцям другого та третього покоління, котрі вирішили опанувати українську. «Через мову я зазнавала жахливого приниження, – свідчить Кулик Кіфер, – мої вчителі [в українській школі] – переміщені особи, які володіли хіба основами англійської, – не навчили нас ні граматики, ні лексики [...]. Вони відмовлялися повірити, що я не розмовляю українською, що вона для мене не рідна, а чужа» [12, с.130].

Як згадує із свого дитинства (у книзі «Кровні лінії» (1993)) інша письменниця з українським корінням, автор дослідження історії україно-канадців, Мирна Косташ, українська мова призначалась для виняткових випадків та місць – церкви, концертів, промов, гімну. Діти з емігрантських сімей, які читають книжку українською мовою разом з мамою, живуть типовим канадським життям, мало чим відрізняються від англосаксів. Читання ж української книги – це лише своєрідний ритуал, символічне повернення до національних витоків [5, с. 194].

У Мирослави загалом позитивний досвід знайомства з мовою предків: у дитинстві вона захоплювалась українськими літерами, які бачила в газетах батька, на конвертах, що надходили з СРСР; її магічно притягували «завитки і закрутки кирилиці», «нагадуючи візерунки на килимі або вишитих подушках»; і лише набагато пізніше це дивовижне плетиво почало складатися в окремі слова, які несли певний зміст [5, с.195].

Її бабуся говорила з нею українською, коли Мирна була ще зовсім малою, разом з тим формувалось її світовідчуття. «Що ж відтрутило її [мову] від моїх вуст?» – задається питанням Косташ [5, с.195].

Спостерігаючи за підлітками, правнуками галичан-переселенців, авторка констатує, що вони випромінюють самовпевненість та етнічну приналежність, але їхній «етнічний багаж містить лише канадський зміст, а останні іммігранти в їхніх сім’ях давно померли» [5, с.195].

Для того, щоб піднятися на новий рівень свого «етнічного самопізнання», пройти своєрідну ініціацію, Мирні доводиться пережити, як вона сама називає, «вимушене повернення до дитячого лопотіння» (у доволі поважному віці письменниці вирішує заново опанувати українську), сидіти в одному класі із зарозумілими юнаками, розбираючи граматику. «Це принизливий досвід, але я напружуюсь і наполегливо продовжую навчання» [5, с.195]. «Боротьба» за мову тривала близько чотирьох років. Нарешті настав день (і для неї це сакральний момент), коли вона змогла хоча б ненадовго зануритись у тексти Т. Шевченка, досягнути сенс прочитаного без словника і насолодитись справжнім звучанням мови, коли остання перестала бути лише беззмістовним мурмотінням (за визначенням самої Мирни) [5, с. 196].

Студіюючи мову, М.Косташ подумки звертається до своєї бабусі, єдиної людини в їхній сім'ї, яка говорила виключно українською, дякує їй за розуміння, за те, що вона жодного разу не дорікнула онуці за її мовчазність. «Я розірвала ланцюг, – визнає Косташ, – взагалі не говорячи [українською], і от зараз я намагаюся це виправити і з'єднати ланки розірваного ланцюжка» [5, с.196].

Таким чином, це «мовне паломництво» – свого роду плата Косташ, яку вона сама собі призначила, за колишню байдужість до своїх коренів.

Як уже зазначалося, Мирна Косташ досліджувала історію поселення і подальшого проживання українців у Канаді. Вона автор книги публіцистичної прози «Всі бабині діти» (1977), що набула широкого розголосу і свого часу стала емігрантською настільною книгою, і в якій вона серед інших причин непростой адаптації українців до нових умов називає і «мовне питання». Письменниця стверджує, що канадський уряд жодним чином не сприяв безболісній інтеграції іммігрантів у канадське середовище, а навпаки, робив усе можливе для якнайшвидшої асиміляції новоприбульців. Процес розчинення (а не інтеграції!) українців у канадському соціумі супроводжувався нав'язливою англізацією, що, відповідно, призвело до поступової втрати материнської мови. Білінгвальні школи з часом вітіснялись англомовними, де вчителями переважно були англо-канадці, а отже, англійська фактично стала основним інструментом у процесі асиміляції української молоді. Відтак, кількість україно-канадців, які не володіли вільно мовою предків, стрімко збільшувалась (з 5% до 10% всього лише за 10 років – від 1941 до 1951 року) [4, с. 370].

Поетапне відчуження мови в середовищі канадських українців чітко простежується на прикладі розвитку україно-канадської літератури. Перші твори невисокої літературної якості були переважно фольклорного походження, представлені живою народною мовою (згадаємо, що в першу хвилю еміграції потрапили в основному незаможні селяни без будь-якої базової освіти). «Звичайно, в

першому поколінні «піонерів», – пише Е.Томпсон, – не було кому, або не було часу, щоб створювати літературу. Листи, щоденники, журнали та й газети допомагали зберегти старі традиції, навіть якщо нові вже починали з'являтися» [11].

Більш художньо вартісні оповідання та вірші емігрантів друкувалися на сторінках першого українського часопису «Канадський фермер» (виходив з 1903 р.) [6, с. 634].

Наступний етап означений більш досконалими художніми зразками, написаними здебільшого літературною українською мовою.

Перша збірка українських віршів на емігрантську тематику «Пісні про Канаду і Австрію» побачила світ 1908 року. Вона мала неабиякий попит в українській громаді [6, с. 634]. Тематика творчості цього періоду була зосереджена переважно на досвіді переселення в Канаду (часто негативному) і пов'язана з ностальгійними почуттями емігрантів, викликаними розлукою з батьківщиною. Яскравим прикладом може слугувати роман Іллі Киряка «Сини землі» (1939), що згодом був перекладений англійською.

Літератори, на думку М. Марунчака, відіграли консолідуючу роль для усіх новоприбулих на канадську землю. Так, він засвідчує в другому періоді становлення україно-канадської літератури появу талановитих митців, «які досягли вершин поезії і прози та спорудили своєрідний міст для поселенців, що допомагав акліматизуватися в новому оточенні» [7, с. 499].

Подальший розвиток літератури, продукуюваної українською діаспорою, свідчить про поступову інтеграцію останньої в канадське суспільство, оскільки англомовні твори (перший помічений критиками англомовний роман «Жовті черевики» (1954) Віри Лисенко) з часом починають превалювати над україномовними, а згодом англійська стає основною мовою написання. Те ж саме стосується й тематичного спектру. Якщо спочатку твори українських авторів рясніли в основному близькими їм реаліями покинутої батьківщини, пам'ять про які ще була досить свіжою, то з плином часу канадські реалії стають все ближчими, а українські поступово забуваються. Література, яку створюють представники другого і третього поколінь канадських українців, здебільшого орієнтована на канадську дійсність і повністю позбавлена українського компоненту [3, с.6-7].

Безперечно, перехід на англійську мову не забезпечував україно-канадській літературі автоматичного входження до канадського літературного мейнстріму. Вона все ж залишалась етнічною, а отже – маргінальною. Хоча «ті автори, що писали англійською (або твори яких були перекладені англійською), мали змогу завоювати більшу аудиторію і розраховувати на більш уважне сприйняття досвіду їхнього народу» [11].

Твори сучасних авторів українського походження, (які народились і вирости в Канаді), без-



сумнівно, розглядають у контексті канадської літератури. Так, наприклад, критики вважають, що секрет успіху Дж. Кулик Кіфер, яку називають однією з найуспішніших сучасних письменниць Канади, полягає саме в тому, що вона відмовилась від усього українського (в тому числі й від мови – уточнення моє – Т.Ш.) [3, с. 17].

Українська мова, яка спочатку використовувалась для творення українських нарративів, в подальшому все більше переорієнтовувалась на опис не притаманних їй реалій, оскільки переселенці поступово «вживались» у канадський побут, а отже, мова все більше потребувала нових засобів для зображення чужих їй елементів [3, с. 6]. Таке відчуження мови від території проживання основного масиву нації Дж. Півато назвав «детериторизацією» [цит. за: 12, с. 130].

Таким чином, із обов'язкових маркерів національної ідентичності української діаспори з часом (за одне-два покоління) мова перейшла в розряд чужорідних атрибутів колишньої батьківщини предків. І якщо Україна поступово набувала міфо-

логізованих обрисів, то українська мова частіше сприймалась у негативному контексті: з одного боку, через непростий досвід адаптації в канадське середовище, а з іншого – через недосконале володіння нею нащадками емігрантів [4 с. 22].

Напевно, кожна нація інстинктивно прагне самозбереження. І на іншій території воліє прищепити/зберегти свою культуру в чужому етнопсихологічному середовищі. Проте атмосфера, створена навколо українців на канадській землі, лише сприяла поглибленню інтеграційної кризи.

Мова як засіб зв'язку з покинутою батьківщиною значно полегшує болісні відчуття. Це як місток, що його будують емігранти, сподіваючись колись повернутись, або пуповина, яку вони бояться розірвати і тим самим назавжди утратити єдність із власним народом і батьківською землею. Утім прагнення вижити, пристосуватись до нових умов життя змусило україно-канадців опанувати англійську і, поступово формуючи іншу ментальність, відмежуватись від своєї духовної спадщини: історії, культури, мови.

### Література

1. Grekul L.M. Re-placing Ethnicity: Literature in English by Canada's Ukrainians : Thesis for the Degree of Doctor of Philosophy / L.M. Grekul; The University of British Columbia. – Vancouver, 2003. – Retrieved from// <https://open.library.ubc.ca>.
2. Кирчанів М. В. Америка & Україна: література і ідентичність / Кирчанів М.В. – Вороніж, 2010. – 162 с. // [електронний ресурс]. Режим доступу : // <http://ejournals.pp.net.ua>.
3. Кирчанов М.В. Ukraine vs Украина: дискурсы Родины в интеллектуальной традиции украинской диаспоры / Кирчанов М.В. – Воронеж, 2008. – 40 с. – (Аналитические обзоры Центра изучения Центральной и Восточной Европы; вып. 10).
4. Kostash M. All of Baba's Children / M. Kostash. – Edmonton: NeWest Press, 1992. – 445 p.
5. Kostash M. Bloodlines: A Journey into Eastern Europe / M. Kostash. – Vancouver, Toronto: DOUGLAS & McINTYRE, 1993. – 256 p.
6. Мандрика М. І. Характеризмістукраїнськогописьменства / Баран О., Герус О.В., Розумний Я. – Вінніпег, Манітоба: УВАН, 1976. – 657 с. – (ЮвілейнийзбірникУкраїнськоївільноїакадеміїнауквКанаді).
7. Marunchak M. H. The Ukrainian Canadians / Marunchak M.H. – Winnipeg : Ottawa, 1982. – 970 p.
8. Славутич Я. Українська література в Канаді / Славутич Яр. – Едмонтон : Славутич, 1992. – 336 с.
9. Soroka M. Between Homeland and Hostland: Contemporary Ukrainian Diasporic Literature in North America / Borderlines: Studies in Literature and Film./ edited by Waclaw M. Osadnik and Andrzej Pitrus. Rabid, Krakow. – p.47-65.
10. Suchacka W. 'ZaHranetsiu' – 'BeyondtheBorder': Constructions of Identities in
11. akademischen Grades eines Doktors der Philosophie / W. Suchacka ;der Philosophischen Fakultät der Universität Greifswald. – Greifswald, 2010.
12. Thompson E. Prairie Mosaic: The Immigrant Novel in the Canadian West // Studies in Canadian Literature. – 1980. – V. 5.2.
13. Тучинська Н. Мова і національна свідомість: канадсько-український варіант // Культурологічний часопис «І». – 2004. – № 2. – С. 126–133.
14. Interview with Janice Kulyk Keefer. In: Janice Kulyk Keefer. Mrs. Mucharski and The Princess, Other Solitudes: Canadian Multicultural Fictions. Oxford University Press, 1990, pp. 278-290.

*Татьяна Шадрин*

### УКРАИНСКАЯ ДИАСПОРА В КАНАДЕ: ЯЗЫК «ЧУЖОЙ СТРАНЫ»

**Аннотация.** В статье прослеживается история формирования украинской диаспоры в Канаде, исследуется роль родного языка как одного из основных факторов, определяющих национальную принадлежность.

Становление украинской общины в Канаде было долгим и непростым. Благоприятных для интеграции в канадское общество факторов было ничтожно мало. Правительство страны направляло усилия

на ассимиляцію емігрантів. Поєтому рідна мова та культура служили єдиною гарантією «нерас-творення» в канадському суспільстві.

Аналіз етапів становлення української канадської літератури показує значення мови в процесі формування національного менталітету української етнічної групи.

**Ключевые слова:** діаспора, еміграція, емігранти, українська канадська література, національна ідентичність, ассимиляція, інтеграція, маргіналізація, рідної мови.

*Tetiana Shadrina*

***THE UKRAINIAN DIASPORA IN CANADA: LANGUAGE OF THE 'FOREIGN' COUNTRY***

**Summary.** In article the history of formation of the Ukrainian diaspora in Canada is traced, the language role in the course of integration of Ukrainians into the Canadian sociocultural space is investigated. Language is an important factor of national self-identification of the people.

Formation of the Ukrainian diaspora in Canada was long and difficult. Positive factors was not enough for integration into the Canadian society. The government of the country directed efforts to assimilation of emigrants. Thus, the native language and culture served as the unique guarantees for emigrants not to “dissolve” in the Canadian society.

The analysis of stages of formation of Ukrainian and Canadian literature shows value of language in the course of formation of national mentality of the Ukrainian ethnic group.

**Key words:** diaspora, emigration, emigrants, Ukrainian and Canadian literature, national identity, assimilation, integration, marginalization, native language.

*Стаття надійшла до редакції 12.09.2016 р.*

© *Шадрина Тетяна Володимирівна* – кандидат філологічних наук, доцент кафедри культурології та українознавства Запорізького державного медичного університету.

## ВИКОРИСТАННЯ ІНФОРМАЦІЙНО-КОМУНІКАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ ПІД ЧАС ВИКЛАДАННЯ ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.

Випуск 2 (36) 2016

УДК [378.091.33:821.161.2]: 004

Шарова Т., Шаров С. Використання інформаційних технологій під час викладання історії української літератури; 8 стор.; бібліографічних джерел – 7, мова – українська.

**Анотація.** У статті розкриваються деякі аспекти використання інформаційно-комунікаційних технологій під час викладання історії української літератури. Наголошується на професійній підготовці викладачів-філологів з використанням електронних засобів навчального призначення.

Зосереджується увага на тому, що створення та використання електронного засобу навчального призначення з курсу «Історія української літератури I половини XIX століття» – це крок до кращого засвоєння історії української літератури студентами-філологами. Даний електронний навчальний засіб додатково може бути використаний в загальноосвітніх школах вчителями-словесниками, а також учнями.

**Ключові слова:** інформаційно-комунікаційні технології, навчально-методичне забезпечення, програмно-педагогічний засіб, електронний засіб навчального призначення.

**Постановка проблеми.** Сучасні соціально-політичні умови функціонування та розвитку українського суспільства вимагають від системи освіти формування творчої особистості, здатної до вирішення питань політичного, соціального та економічного розвитку держави. Розв'язання цих завдань у сучасному інформаційному просторі неможливе без комплексного впровадження інформаційно-комунікаційних технологій (ІКТ) у процес освіти. Зазначена ситуація зумовлює суспільну потребу у фахівцях нового типу, зокрема викладачах-філологах, які вільно володіють інформаційними технологіями та активно використовують їх у навчальному процесі.

**Аналіз досліджень та публікацій.** Деякі питання впровадження програмно-педагогічних засобів під час викладання мови та літератури досліджували Н. Ротмістров, С. Азімов, В. Вембер, Є. Дмитрієва, Т. Карамішева, О. Карабін та інші науковці. У сфері їх інтересів лежать дослідження особливостей навчання філологічних дисциплін за допомогою інформаційних технологій з педагогічної, методичної та лінгвістичної точок зору. Було виявлено, що навчання з використанням інформаційно-комунікативних технологій істотно розширює кругозір студентів-філологів, краще враховує їх індивідуальні особливості та потреби, створює можливість для опанування ними актуальних знань та умінь.

Водночас, на сьогодні існує потреба у створенні якісного програмного забезпечення навчального призначення, що дозволить краще опанувати гуманітарними знаннями та сформуванню компетенції, які підвищують конкурентоспроможність фахівців-філологів.

**Метою** статті є висвітлення окремих аспектів використання нових інформаційних технологій студентами-філологами, повідомлення про створення електронного засобу навчального призначення з дисципліни «Історія української літератури I половини XIX століття».

чення з дисципліни «Історія української літератури I половини XIX століття».

**Виклад основного матеріалу.** Відомо, що обчислювальна техніка, як важливий компонент інформаційно-комунікаційних технологій, у поєднанні із відповідним програмним забезпеченням може виконувати певні функції викладача, а саме: подання нового матеріалу, забезпечення зворотнього зв'язку; здійснення контролю, накопичення та обробка інформації щодо навчальної діяльності студентів тощо.

Використання інформаційно-комунікаційних технологій під час самостійної роботи студентів значно полегшує процес отримання необхідної інформації, оскільки існує величезна кількість літератури, зокрема наукової та навчальної, що подана в електронному вигляді. Як зазначає О. Кобилянський, збільшення обсягу самостійної роботи студентів з використанням інформаційних технологій призводить до розвинення у них навичок інформаційного пошуку, що допомагають майбутньому фахівцеві швидко та ефективно знаходити потрібну інформацію, у тому числі професійно-значущу [4, с. 36].

Слід зазначити, що сучасні процеси інформатизації освіти характеризуються певним насиченням навчального процесу вищої та середньої школи комп'ютерною технікою та комунікаційними технологіями. Тому актуальним напрямком інформатизації освіти ми вважаємо впровадження ІКТ у аудиторні заняття та самостійну роботу окремих дисциплін. Це стосується і циклу філологічних дисциплін, а саме вивчення мови та літератури, які можна вважати основними засобами розвитку комунікативної компетенції студентів-філологів та міжкультурного спілкування між іншими членами суспільства.

На думку багатьох дослідників, професійна підготовка сучасних викладачів-філологів перед-

бачає не лише певний обсяг знань з предметної галузі, але й базовий рівень інформаційної культури. Справа в тому, що у сучасних реаліях фахівець повинен бути здатний до ефективного та творчого вирішення професійних завдань, до постійного вдосконалення своїх професійних якостей. А ІКТ є потужним інструментом, який дозволяє прискорити різноманітні процеси у навчанні, економіці, житті тощо [3].

Як наслідок, використання інформаційно-комунікаційних технологій можна вважати соціально значущим фактором у процесі формування компетенцій, пов'язаних з професійною діяльністю вчителів-філологів. Їх використання дозволяє забезпечити взаємообмін професійним досвідом, отримати доступ до великої кількості інформації про культуру та звичаї інших держав, розвинути гуманітарну спрямованість навчання, забезпечити формування та розвиток інформаційної культури студентів [7, с. 8].

Водночас, як показали дослідження О. Зимовця, більше 81% респондентів з 23 шкіл та 5 вузів взагалі не використовують ІКТ у навчально-виховному процесі. І лише 2% опитуваних вчителів та викладачів активно використовують інформаційно-комунікаційні технології у процесі викладання дисциплін. 17% респондентів використовують ІКТ фрагментарно, у випадку, коли потрібно підготувати нестандартний урок або з метою пошуку інформації [2]. Зазначені дані, а також власний досвід, дають змогу зробити висновок, що на сьогодні інформаційно-комунікаційні технології у викладанні гуманітарного, зокрема філологічного, циклу дисциплін, менш апробовані, ніж, наприклад, при викладанні дисциплін технічного або природничого профілю.

Як зазначає В. Лапінський, ефективність застосування ІКТ у вищій освіті певним чином залежить від наявності відповідного обладнання (комп'ютерів, принтерів, локальної мережі тощо), якісного програмного забезпечення навчального призначення та його методично-спланованого використання. Тільки у цьому разі зазначені технології дозволяють підвищити та вдосконалити навчальний процес вищої та середньої школи [6, с. 489]. Аналогічну думку має Т. Воронцова, яка вважає, що розвиток інформаційної культури під час викладання філологічних дисциплін можливий за умови поєднання педагогічної майстерності, педагогічних програмних засобів (ППЗ) та відповідного інформаційного середовища [1, с. 172]. Причому програмно-педагогічні засоби, які використовуються у навчальному процесі, повинні відповідати переліку вимог, які ставляться до програмного забезпечення такого типу. В даному аспекті мова йде про стійкість (виявлення помилки введення), корисність (інтерактивна допомога користувачу), простоту (використання декількох способів керування), зрозумілість та керованість (можливість визначення місця у програмі). Крім

того, варто звертати увагу на ефективність та доцільність використання ППЗ у навчальному процесі [5, с. 586].

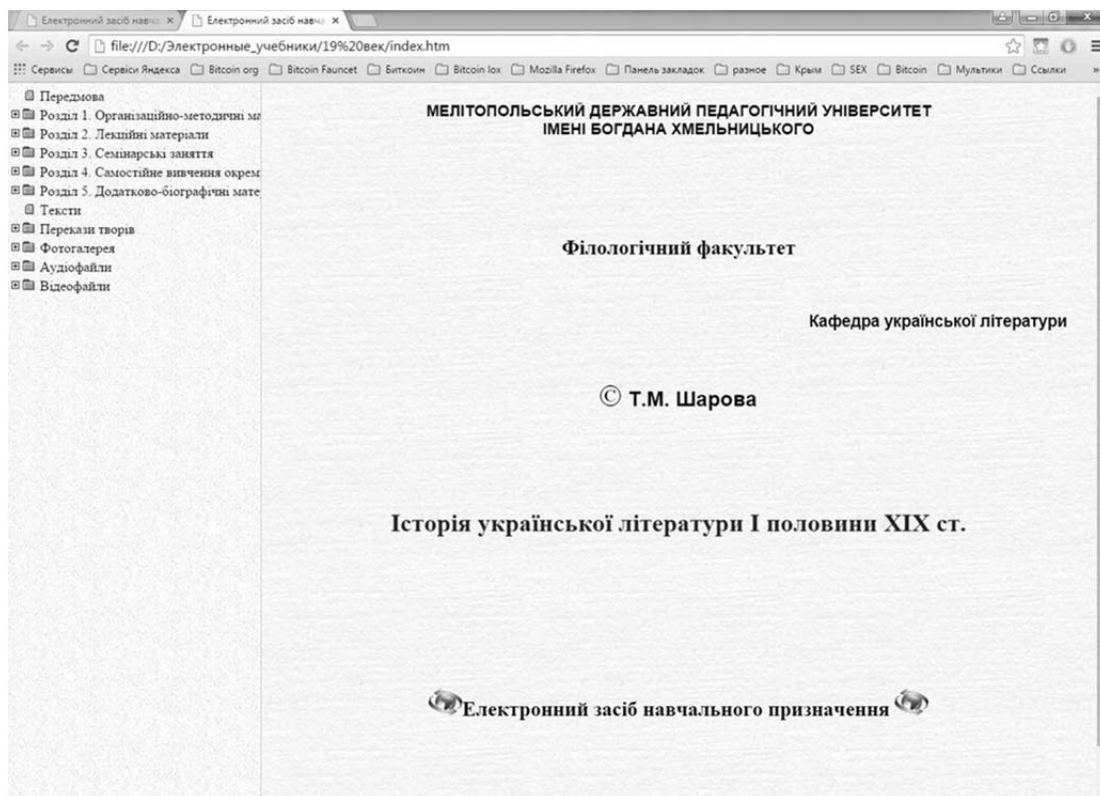
Ми вважаємо, що однією із головних перешкод для використання інформаційно-комунікаційних технологій під час навчання української літератури є відсутність відповідного навчально-методичного забезпечення. Саме внаслідок недостатньої кількості методично спланованих та розроблених у відповідності до вимог, які висуваються до ППЗ, комп'ютерних навчальних програм, нами був розроблений електронний засіб навчального призначення з курсу «Історія української літератури I половини XIX століття».

Зміст електронного засобу навчального призначення дозволяє отримати знання щодо теоретико-методологічних засад української літератури I половини XIX століття. Слід наголосити на тому, що в електронному засобі навчального призначення подано відомості про витоки та шляхи розвитку української літератури XIX ст.; висвітлено теоретичні аспекти дискурсу українських письменників XIX ст.

Вагомим надбанням літературознавства є митці, які залишають у спадок нащадкам неперевершені витвори мистецтва слова. Значна плеяда українських письменників XX століття залишила неабиякий слід в літературознавстві. У електронному засобі навчального призначення «Історія української літератури I половини XIX століття» зосереджено максимальну увагу на творчості письменників означеного періоду, зокрема І. Котляревського, Г.Ф. Квітки-Основ'яненка, Є. Гребінки, поетів-романтиків (М. Петренка, В. Забіли), діячів руської трійці (М. Шашкевич, І. Вагилевич, Я. Головацький). Під час викладання історії української літератури можна запропонувати студентам в електронному вигляді лекційний матеріал, семінарські заняття, художні тексти для прочитання, а також відео та аудіо матеріали.

У межах історії української літератури електронний підручник забезпечує, поруч з обов'язковими навчальними завданнями, такі специфічні переваги:

- інтенсифікація навчальної діяльності за рахунок поєднання всіх можливих засобів в одному, превалювання естетичного погляду над «сухим» викладом матеріалу;
- може використовуватись під час групового, індивідуального, колективного вивчення матеріалу, що характерне для опрацювання художніх текстів;
- забезпечує творчу активну роботу студентів;
- формує активну, компетентну особистість, яка має певний рівень інформаційної культури;
- позитивно налаштовує на роботу за рахунок креативного бачення змісту заняття.



Як показала педагогічна практика та власний досвід, електронний підручник доцільно розроблювати до кожного предмета окремо з урахуванням його специфіки. Методичні та програмні розробки до курсу української літератури є вмотивованими, оскільки література – це мистецтво слова, огляд якого досить складний процес, який передбачає залучення знань з живопису, історії, музики, теорії та історії літератури, культурології тощо. Окрім цього, активному вжитку підлягає різне наочне забезпечення – ілюстрації, відеоматеріал, фото письменників, без яких не можна обійтися, бо через них викладач досягає своєї мети – доносить інформацію про літературне явище, про письменника тощо. Фактично, заняття літератури – це явище, що повинне мати прикладний характер. Не можна розповідати про митців абстрактно; доцільно пов'язувати увесь матеріал в один навчальний блок, який впливатиме на розум, пам'ять та емоційно-почуттєву сферу за рахунок унаочнення думок викладача.

Отже, електронний засіб навчального призначення з курсу «Історія української літератури I половини XIX століття» дозволить забезпечити

вивчення дисципліни під час самостійної роботи та аудиторних занять, оскільки містить весь необхідний навчальний матеріал: лекції, семінари, завдання до самостійної роботи, фотогалерею, твори митців, біографії митців, блок контролю. Він дозволяє підсилити знання з курсу, тому його використання у вищому навчальному закладі студентами-філологами є доцільним та коректним. Він є одним із провідних засобів у формуванні національної самосвідомості та характеру майбутнього вчителя-філолога, оскільки показує життєвий та творчий шлях письменника, вказуючи світові досягнення митця на ниві української літератури, розкриває історико-культурні передумови появи творів митців I половини XIX століття.

Безперечно, використання електронного засобу навчального призначення з курсу «Історія української літератури I половини XIX століття» – це крок до кращого засвоєння історії української літератури студентами-філологами. Даний електронний засіб навчального призначення може бути використаний в загальноосвітніх школах вчителями-словесниками, а також учнями.

### Література

1. Воронцова Т. Ю. Використання нових інформаційних технологій в процесі вивчення іноземної мови: [Електронний ресурс] / Т. Ю. Воронцова. – Режим доступу: <http://eprints.zu.edu.ua/11105/1/33.pdf>.
2. Зимовець О.А. Використання інформаційно-комунікаційних технологій у системі професійної підготовки майбутніх учителів гуманітарних дисциплін у контексті педагогічної інноватики: [Електронний ресурс] / О.А. Зимовець. – Режим доступу: <http://eprints.zu.edu.ua/2335/1/67.pdf>.

3. Карабін О. Й. Роль інформаційних технологій у підготовці майбутніх учителів гуманітарних дисциплін: [Електронний ресурс] / О. Й. Карабін // Вісник Національної академії Державної прикордонної служби України. – №4. – 2011. – Режим доступу: [http://www.nbu.gov.ua/old\\_jrn/e-journals/Vnadps/2011\\_4/11koiugd.pdf](http://www.nbu.gov.ua/old_jrn/e-journals/Vnadps/2011_4/11koiugd.pdf).
4. Кобилянський О.В. Особливості організації самостійної роботи студентів при вивченні безпеки життєдіяльності / О.В. Кобилянський // Освіта Донбасу. – 2009. – № 5 – С. 34 – 42.
5. Курилов М.О. Педагогічні програмні засоби і їх впровадження у навчально-виховний процес / М.О. Курилов, І.П. Чердніченко // Штучний інтелект, 2010. – №4. – С. 584–589.
6. Лапінський В. Електронні засоби навчального призначення – світовий досвід й українська освіта / В. Лапінський // Вища освіта України. – №3, 2011. – С. 487 – 495.
7. Скалій Л. Використання інформаційних технологій у формуванні професійної компетенції майбутнього вчителя-філолога / Л. Скалій // Літературознавство. – 2003. – № 4. – С. 6–9.

*Татьяна Шарова, Сергей Шаров*

### **ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ИНФОРМАЦИОННО-КОММУНИКАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ПРЕПОДАВАНИИ ИСТОРИИ УКРАИНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

**Аннотация.** В статье раскрываются некоторые аспекты использования информационно-коммуникационных технологий в преподавании истории украинской литературы. Акцентируется внимание на профессиональной подготовке преподавателей-филологов с использованием электронных средств учебного назначения.

Концентрируется внимание на том, что создание и использование электронного средства учебного назначения по курсу «История украинской литературы первой половины XIX века» – это шаг к лучшему усвоению истории украинской литературы студентами-филологами. Данное электронное учебное средство дополнительно может быть использовано в общеобразовательных школах учителями-словесниками, а также учениками.

**Ключевые слова:** информационно-коммуникационные технологии, учебно-методическое обеспечение, программно-педагогическое средство, электронное средство учебного назначения.

*T. Scharova, S. Scharov*

### **GEBRAUCH DER INFORMATIONS- UND KOMMUNIKATIONSTECHNOLOGIEN IN DER LEHRE DER GESCHICHTE DER UKRAINISCHEN LITERATUR**

Der Artikel beschreibt einige Gesichtspunkten des Gebrauchs der Informations- und Kommunikationstechnologien in der Lehre der Geschichte der ukrainischen Literatur. Die Autoren betonen die Notwendigkeit der Benutzung der elektronischen Medien bei der Fachausbildung der Lektoren-Philologen.

Aufmerksamkeit ist auf die Tatsache konzentriert, dass der Gebrauch des elektronischen Mittels mit der pädagogischen Absicht im Zyklus von Vorlesungen «Geschichte der ukrainischen Literatur der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts» – der große Schritt in Richtung der besseren Assimilation der Geschichte der ausländischen Literatur von den Studenten-Philologen ist. Dieses elektronische Mittel kann man mit der pädagogischen Absicht in Fachoberschulen verwendet werden.

**Кennwörter:** Informations- und Kommunikationstechnologien, Lernsoftware, Software und methodische Ausrüstung, elektronisches Lehrmittel.

*Стаття надійшла до редакції 14.09.2016 р.*

© *Шарова Тетяна Михайлівна* – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри української і зарубіжної літератури Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького.

© *Шаров Сергій Володимирович* – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри інформатики та кібернетики Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького.

## ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОГО ВИРАЖЕННЯ ОБРАЗУ КИЄВА У ЗБІРЦІ ІВАНА ІРЛЯВСЬКОГО «БРОСТІ»

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.

Випуск 2 (36) 2016

УДК 821. 161. 2-1. 09 «Ірлявський»

**Шимоняк К.** Особливості художнього вираження образу Києва у збірці Івана Ірлявського «Брості»; 11 стор.; бібліографічних джерел – 18, мова – українська.

**Анотація.** У статті автор з'ясовує специфіку художнього вираження образу Києва у збірці Івана Ірлявського «Брості» крізь призму світогляду закарпатського поета.

Події Другої світової війни (особливо в період діяльності І. Ірлявського в Києві) та творче оточення впливають на становлення особистості молодого поета, який готовий віддати власне життя заради Батьківщини. Центральною точкою українського макрокосму у свідомості ліричного героя збірки постає Київ як місто перетину всіх шляхів.

Проаналізовані твори виявляють інтертекстуальні зв'язки у змалюванні образу столиці І. Ірлявським та іншими «пражанами», що дає можливість говорити про цей хронотоп як один із центральних у творчості поета.

**Ключові слова:** лірика, інтертекст, образ, держава, Київ, місто, хронотоп.

Наприкінці літа 1942 року І. Ірлявський як член Культурної Референтури ОУН прибуває до столиці з метою відновлення літературно-мистецького життя міста. Це, фактично, друга спроба (першою було створення Карпатської України 1939 року) відновлення національного духу української нації, що в перспективі могла трансформуватись в ідею боротьби заради Батьківщини. Осмислена в поетичних текстах І. Ірлявського, візія України на чолі зі свідомою своєю покликання нацією, отримувала тепер можливість реалізації в дійсності. Про цю діяльність І. Ірлявського згадує О. Лашенко: «Найрізноманітніші завдання щоденно лягали на слабкі плечі цього закарпатського юнака, та він ніс свої обов'язки через будні такого трагічного, але тоді знову stolичного Києва зі самозреченням і розважною мудрістю. Більше того, знайшов у собі вдосталь внутрішньої сили, щоб зосередитись у вільні хвилини – за таких тоді довгих вечорів (наказом окупаційної влади з вчасних вечірніх годин населення міста було конфісковане по домах!), на власній творчості. Ніби передчуваючи, на яку дорогу доля його незабаром покличе» [7, с. 47]. І. Ірлявський разом з іншими представниками похідної групи працював на повну силу, відчуваючи обов'язок, покладений на нього долею. Саме Київ постав для поета духовно вагомим центром української держави.

Столиця України була точкою перетину всіх шляхів, містом, що кликало «пражан», модернізуючись у «філософему урбаністичного хронотопу» [5, с. 3]. Київ став тією відцентровою силою, що закріплювала статус українського суверенітету по всій території держави. Це зумовлювало ціннісно-культурологічний та раціонально-цивілізаційний вимір цього хронотопу в художньому тексті «пражан».

О. Домбровський, розглядаючи інноваційну сутність урбаністичного хронотопу через парадигму локально-антропоморфного мікрмасштабу,

визначає його як «спосіб пов'язування часових та просторових координат, кінцевим результатом чого виступає метанаратив, в якому поєднується минуле, теперішнє і майбутнє в їх надособистісній, надлокальній і надтемпоральній перспективі» [2, с. 33].

Образ Києва, що представлений у текстовальному полі «пражан», таким чином, виступає ще й ідентифікатором цілісного сприйняття часопросторового історіософського образу всієї України. Приміром, Ю. Липа характеризує Київ як місто протиріч, яке поєднує в собі риси антиморальних володарів у анархічній боротьбі за панування і протилежні – риси волелюбних будівничих, що надихались «умінням вмирати» у процесі розбудови духовності. І ці останні найамбітніші постаті надихались певним ідеалом людини, типом таким сильним і виразним, «що вони, живі люди, почували себе тільки функцією, рисою, однією із чинностей тої довершеної людини, а цілий збірний організм Києва, цілу його складну ієрархію вважали за найвідповідніший вигляд тієї людини» [8, с. 267].

**Мета статті** полягає в осмисленні образу Києва у збірці І. Ірлявського «Брості» у зв'язку з його біографією та інтертекстуальними перетинами віршів молодого автора та лірики поетів «празької школи».

Перебування І. Ірлявського в Києві зміщує акценти просторових координат образу України: якщо в «Голосі Срібної Землі» Батьківщина для суб'єкта починається з Закарпаття, то уже в «Бростях» чітко помітний киевоцентризм як головний визначник особливостей українського хронотопу.

«У Києві Іван Ірлявський усвідомив справжнє значення свого покликання» [12, с. 38]. Свідченням цього є його цикл «Столиця», що надрукований на сторінках часопису «Проблем» у 1940 році, незадовго до того, як молодий літератор уперше потрапив туди. І. Ірлявський, перебуваючи під

впливом інших «пражан», марить Києвом. Велична столиця визріває в уяві автора, тому візуальний образ міста сприймається лише як інтертекст, а емотивна складова відображає погляд загального етнонаціонального образу Києва як центру Української держави.

У першій поезії циклу «Київ», де кожна строфа відведена окремому епізоду, автор будує горизонтальну вісь ходу історії України. Через свою схожість із дифірамбом чи молитвою (кожна наступна строфа вірша починається варіацією рефрену «*Благословен буди...*»), поезія набуває найбільш високого рівня, вершини, апогею думки. Першим адресатом виступає тут «неідентифікований» суб'єкт, який є носієм «*мудрого слова*», котрий «*прорік велику Божу благодать, / краси, величності, борні й любови / в майбутнє вирізьбив печат*» [4, с. 183]. Можемо лише припустити, що автор говорить про когось із князів Київської Русі (Ярослава Мудрого як інтелектуального провідника давньоруського народу, Володимира Великого – одного з центральних персонажів літератури старокіївської доби, який, як хреститель Русі, змінив історичну долю країни), або ж Андрія Первозваного, що пророкував велику роль Києва в історії української нації. Проте автор міг мати на увазі значно глибший сенс «*мудрого слова*», носієм якого був Ісус, що подарував світові Слово як добру новину й віддав своє життя заради майбутнього людства.

Наступна строфа репрезентує нам образ самої древньої столиці, що «*запала на потугу й певність / нащадкам гордим у віках*» [4, с. 183]. Київ як урбаністичний хронотоп пов'язаний тут з безсмертям, що може сприйматись модифікацією безперервної історії. Я. Поліщук уважає, що «кієвоцентризм» пов'язаний з комплексом пам'яті, де Київ існує в різних системах координат як інтертекст, що виступає виразним віддзеркаленням «різних імагологічних візій міста» [14, с. 398]. Про це свідчить і «розташування» цього хронотопу в циклі «Столиця» на центральній позиції вірша як перетину минулого, древнього часу та майбутнього, адже вже в наступній, третій строфі, І. Ірлявський звертається до сучасників: «*Благословенні будьте, безіменні, / ви гордували ворогом повік, / щоб наші міста в днях тяжких, вогненних / лишилися живі!*» [4, с. 183]. Конкретизований одиничний образ Києва у зв'язку з іншим, збірним образом українських міст, що також будуть врятовані від загарбника, увиразнюють постаті «безіменних» борців, кожен з яких відає своє життя, так би мовити, «без імені» задля творення одного всезагального імені – Україна. Завдяки таким номінативним взаємозв'язкам у межах філософських категорій загального й конкретного автор відтворює духовно-ієрархічні взаємини у свідомості українського народу, який у своїй множинності спільно діє в боротьбі за одну єдину державу, що, перш за все, починається зі столиці. «Будучи сак-

ральним центром *свого простору*, він усвідомлювався як джерело сили, яка освячує цей простір» [15, с. 4].

Варто наголосити, що образ Києва як центру України зустрічаємо у творчості багатьох «пражан». Приміром, «Столиця» І. Ірлявського перегукується з написаним раніше циклом «Київ» Є. Маланюка, що входить до збірки «Земна Мадонна». Дві поезії, що становлять цикл старшого поета, відображають дві площини історичного часу – минулого й теперішнього. Образи «Столиці» І. Ірлявського інтертекстуально збігаються з Маланюковими: «*змору монгольського іга*», «*мури Мазени й Растреллі*» [11, с. 239]. Зображення Києва в дихотомічному зрізі типологічно споріднене в поетичних текстах і теоретичних дослідженнях Є. Маланюка. Зокрема в монографії «Нариси з історії нашої культури» автор представляє хронологічну вертикаль функціонування «кіївської культури» та її відцентровий вплив на формування буття нації. Найяскравішим фрагментом існування «Київської Держави» Є. Маланюк називає період Середньовіччя: «тим величезним скарбом, що променював на неозорих обширах Сходу Європи, ще довгі роки урухомлюється історія, ще довгі віки, бо й донині – живиться ним наш рід і збуджує ним свою історіотворчу енергію» [10, с. 39].

У наступній поезії циклу «Київ», так само як у «Столиці» І. Ірлявського, дія переходить у теперішній час. Проте Є. Маланюк змальовує сучасне місто в дещо іншому художньому втіленні – з особливим містицизмом і таємничістю: «*В історичнім провулку пустинно і сковзько. // Сонце січня дзвенить крізь прозорий мороз*» [11, с. 239]. За допомогою майстерного використання метафоричних образів автор лише «натякає», що десь поряд уже триває війна: «*Поховалась залага. Мов вимерло місто. // За чернігівським обрієм – гул од гармат, / І у небі байдужім шрапнельним намистом / Простягаються вибухи матові*» [11, с. 239].

Цікавим є художнє втілення образу української столиці в циклі Ю. Липи «Київські легенди». Перша поезія-легенда «Про шевця Кожум'яку» оповідає про славетного майстра, що «*Шкуру мне, / Реміння тне, / Тяжкую пісню співає*» [9, с. 54]. Кожум'яка виконує свою роботу спокійно та взято за будь-яких обставин («*Увесь Київ у татарській неволі, / Тільки швець-Кожум'яка на Подолі*» [9, с. 54]). Майстра не турбують події та люди поза межами його помешкання, Кожум'яка не помічає навіть тих осіб, що його відвідують («*чесні мужі і жони*», «*блаочестиве попівство*», «*сам Володимир-князь*»), і лише до дітей звертається зі словами, що звучать рефреном на початку та в кінці вірша: «*Ой і славен Київ / Та по всій Україні, та й на цілий світ, / Від віку і донині / І до кінця літ*» [9, с. 54]. Художній світотекст «Київських легенд» Ю. Липи засвідчує міфогенну природу образів циклу, що включає в себе історичне тло козацької та княжої доби.



Н. Яковенко, досліджуючи реалізацію теми Києва в найдавніших пам'ятках Київської Русі, звертає увагу на складник культурної пам'яті, яка дає можливість прочитання закладених в образі міста кодів його ідентичностей. Відповідно до романтичної концепції унікальності нації, «життє-простір українського етносу тут модельовано як певну метафізичну позачасову цілісність», що проявляє себе активно лише в органічному українському просторі, яким виступає Наддніпрянщина і Київ як «контактна зона» національного феномену [18, с. 334].

Цікаво, що поети «празької школи» в зображенні образу Києва послуговуються циклічною формою побудови вірша. Кожен із них використовує в поезіях циклу історичні події минувшини, своєрідно втілюючи сюжет за допомогою художніх засобів, жанрових особливостей літературного тексту, різноманітності тем тощо. Так, приміром, Юрій Клен у циклі «Київ» подає два поетичні тексти з підзаголовками. У першому вірші, «Міський сад», у дусі неоромантичної поетики автор відображає місто, загарбане більшовиками, користуючись при цьому прийомом згадування: «*О млосний, розначливий дух / Розжарених за день акацій! // Колись тут розстрілював Лаціс, І вили вітри завірх»* [6, с. 88]. Друга поезія багата на натяки історії. Автор конкретизує місцевість підзаголовком «Софійський майдан», тим самим увиразнюючи багатоаспектний характер урбаністичного хронотопу: «*Знов дише в легендах Москва; / А понад Софійським майданом / Так само на північ віддано / Простерта в русі булава»* [6, с. 89].

У циклі І. Ірлявського «Столиця» образ Києва також постає етнонаціональним ядром української дежавності. Підтвердженням цього є наступна поезія циклу, де автор через образну домінанту Києва розкриває постаті борців за Україну в діахронічному зрізі: починаючи від часів Київської Русі й монголо-татарської навали («*Тут розбивались лицарські полки / і гине навали дикі степу»* [4, с. 183]), функціонування Запорізької Січі («*...потім вирости сини палкі / Хмельницького й Мазепи»* [4, с. 183]), до сучасної поетової дійсності: «*Гриміли війни громами в степах, / вирізьблювали нам обличчя хмуре, / кривавився не раз до тебе шлях, / стікали кров'ю муки»* [4, с. 183]. Цікаво, що звернення І. Ірлявського до Києва видозмінюється залежно від категорійного значення вжитого в тексті іменника. Так, на початку вірша поет звертається до Києва, використовуючи загальну назву *місто* у формі середнього роду, що призводить до утворення персоніфікованого чоловічого образу, тому ліричний герой говорить про Київ як про рівного собі побратима: «*О, місто! Наше ти, як і було – / по кості і по крові»* [4, с. 183]. Але вже в останніх строфах при звертанні використана форма жіночого роду *столице*, яка надає цьому самому образу м'якості та жіночності: «*А ти стояла –*

*горда і ясна – / з усіх столиць найкраща і велична»* [4, с. 184].

Автор наголошує, що Київ – це не просто місто з «*бетону і мурів*», це найперше душа української нації: «*Столиця народу, столиця землі – / корона ясної країни»* [4, с. 184]), – і для її відновлення потрібна праця й кров, а не жаль та сльози.

Образ міста в циклі «Столиця» І. Ірлявського відрізняється від інших урбаністичних образів автора, які знаходимо, приміром, у збірці «Вересень», де міські околиці нагадують ліричному герою, що десь за кам'яними холодними мурами існує його рідне село, близькі для нього люди та спокій душі. Нові реалії впливають на творчість поета, тому новим домом для І. Ірлявського стає Київ як центральне концентричне коло в історично-культурному зрізі Української Держави. Від сина Срібної Землі він приходить до сина України, і приїзд до Києва стає останнім переломним моментом у свідомості молодого митця. Свідченням такої зміни є спогади М. Ситника про різдвяну зустріч з Іваном Ірлявським у Києві 1942 року: «*Була кутя. Святий Вечір напередодні Різдва Христового. У наше вікно вже заглянула вечірня зірка, благословляючи на Святу Вечерю. «...». Раптом хтось постукав “по-панському” у двері. Боже мій, яка радість – це ж мій друг Іван Ірлявський! Коли всупив в мою хату, війнуло теплим холодом київської землі. Ніби на своїх плечах вніс у мою хату кусочок Києва, саме того, де ще гриміли “Литаври” і всіміхалися полум'яні очі новітньої Аглаї, де у потемках жажливої дійсності писалась історія для грядущих поколінь»* [16, с. 383-384].

Останній вірш циклу «Столиця» набуває характеру психологічного окреслення урбаністичного хронотопу. В змалюванні образу Києва поет використовує емотивний стан українського народу, котрий відчуває наближення змін, які не можна сприймати однозначно: «*Ждали довго блакитного серпня / і степи, і столиця Андрія. – // Не серпи, кулемети на стернях. // Революція. Війни»* [4, с. 186].

На відміну від І. Ірлявського, «київські цикли» всіх інших поетів, згаданих вище, були написані роками раніше (Є. Маланюк цикл «Київ» (1931), Ю. Липа «Київські легенди» (1930), Ю. Клен цикл «Київ» (1938)), тому, припускаємо, що художнє поле циклу І. Ірлявського «Столиця» містить інтертекстуальні образи міста, запозичені з віршів цих «пражан». Та попри спільність мотивів, тематики, образності, цикл поета відрізняється композиційною побудовою, художніми засобами, емоційною домінантою, авторськими переосмисленнями. На відміну від Є. Маланюка, Ю. Липи, Ю. Клена, І. Ірлявський розширює межі свого циклу вдвічі, включивши до «Столиці» чотири поетичні тексти. Автор звертається до тих самих історичних періодів, що й згадані автори (часи Русі, монголо-татарської навали, Хмельницького й Мазепи), але у строгому хронологічному порядку. В

зображенні столиці І. Ірлявський послуговується не стільки слуховими та зоровими образами для відтворення візуальної замальовки міста, скільки створює психологічно-настроєву атмосферу тексту.

Цикл «Столиця» І. Ірлявського є одним з найяскравіших зразків образу Києва, у якому на той час жив і працював поет.

У листі до Олега Лашенка Олена Теліга так пише про життя представників культурної референтури ОУН у Києві: «Коли ми йшли вчора ввечері коло засніженого університету «...», я собі яскраво усвідомила, що та мить і для мене, і для Ірлявського, і для... буде пам'ятатися, як символ того "найгіршого" в Києві «...», але за цим снігом і вітрами відчувається вже яскраве сонце і зелена весна» [17, с. 229].

У тому самому номері журналу «Пробоем» за 1940 рік, де був уміщений першодрук частини циклу І. Ірлявського «Столиця» (у часописі цикл надрукований під заголовком «Київ»), знаходимо однойменний цикл А. Гарасевича (у збірці «До вершин» він має назву «Київ»), де автор у сні «*минувшини непримиримої*» споглядає образ золотове-рхої столиці, котра проводить кремезних синів на боротьбу з загарбником: «*На лицарський порив блакитний Київ / благословля Великий Володимир*» [1, с. 24]. За якусь мить А. Гарасевич відкриває панораму теперішнього, де з допомогою персоніфікованих образів природи малює картину війни: «*Пустило сонце кров руду із хмар / і потонуло, впало в безвість млисту*», «*Під ним у муках корчиться Дніпро, / і північ виє хугою холодна*» [1, с. 24]. На основі гострого контрасту в образах «*потвор танків*», тіней Гонти і Залізняка «*з дітьми зарізаними на плечі*» (алюзія до «Гайдамаків» Т. Шевченка) і молодого сонця, що встане «*над вежами Софійського Собору*», поет по-

філософськи осмислює поняття пам'яті та перемоги, заради якої будуть віддані сотні тисяч життів, забуті в часі.

Цей типовий для творчості «пражан» образ невідомих, безіменних борців найбільш яскраво постає саме в циклах поетів про Київ, наповнюючи змістом їхній особистий шлях. «Вони були у Києві першими хоробрими, що засвітили вогники національного пробудження після двадцяти років задушення будь-якого прояву національного розквіту» [13, с. 26], – наголошує В. Пагіря.

Так, завдання культурної референтури ОУН полягало в боротьбі за українську суверенність, яку потрібно було відстоювати перед німецьким гестапо та «большевицьким світом». Київ був лінією фронту, серцем держави, тому українські націоналісти, попри небезпеку, йшли сюди, щоб відродити гідне життя народу. «Цей період життя Києва був найвиразнішим запереченням усіх малоросійських дефетизмів і ворожої брехні про нас, як народ. Тут завалились всі теорії про нездібність українців до державного життя, про брак інтелігенції, про нашу анархічність, про брак організаційного хисту, карності, солідарності, національної свідомості і ще там які браки. Українська столиця оживала власними силами» [3, с. 193], – пише про ці події О. Жданович.

Отже, киевоцентризм пояснює уявлення всього народу про столицю як сакральний центр українського космосу, який є своєрідним перехрестям історії, де перетинаються спільні шляхи нації в боротьбі за незалежність.

Київ, з якого починалась історія української нації, був вихідною точкою дороги до майбутнього. Цей шлях «пражан» окреслював зміну орієнтирів українського народу, який повставав проти ворога в боротьбі за власну гідність і незалежність.

### Література

1. Гарасевич А. До вершин. Зібрані поезії / Андрій Гарасевич. – Нью-Йорк : Пластове видавництво «Молоде життя», 1959. – 126 с.
2. Домбровський О. Інноваційна сутність і зміст категорії «цивілізаційний хронотоп» / Домбровський О. // Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка / Київський національний університет імені Тараса Шевченка. – Київ, 2013. – С. 33-35. – (Економіка ; вип. 4 (145)). – ISSN 1728-3817.
3. Жданович О. На зов Києва / О. Жданович // Теліга О. Поезії. – Репринт. вид. – К. : Париж; Лондон; Торонто; Нью-Йорк; Сідней : Вид-во ім. Олени Теліги, 1992. – С. 159-199.
4. Ірлявський Іван. Брості : Твори / Упорядкування, вступна стаття та примітки Д. М. Федаки / Іван Ірлявський. – Ужгород : ВАТ «Видавництво «Закарпаття», 2002. – 268 с.
5. Кискін О. Урбаністичний хронотоп в постмодерністському романі : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / О. Н. Кискін. – К., 2006. – 20 с.
6. Клен Ю. Вибране / Юрій Клен. – К. : «Дніпро», 1991. – 461 с.
7. Лашенко О. Пам'яті Івана Рошка-Ірлявського / Олег Лашенко // Ірлявський І. Брості : Твори. – Ужгород : ВАТ «Видавництво Закарпаття», 2002. – С. 237-244.
8. Липа Ю. Київ, вічне місто // Липа Юрій. Твори: Т. 4: Бій за українську літературу. Київ, вічне місто / Худож. оформл. сер. І. Шутурми. – Львів : «Каменярь». – 2012. – С. 257-277.
9. Липа Ю. Поезія / Юрій Липа. – Торонто : Друкарня в-ва «Гомін України», 1967. – 292 с.

10. Маланюк Є. Нариси з історії нашої культури / Є. Маланюк. – Нью-Йорк : Укр. нар. ун-т, 1954. – 81 с.
11. Маланюк Є. Поезії / Євген Маланюк. – Львів : УП ім. Івана Федорова; «Фенікс Лтд», 1992. – 686 с.
12. Недошитко Н. Іван Ірлявський / Наталія Недошитко // Самостійна Україна. – 2012. – Ч. 4 (жовтень-листопад-грудень). – С. 37-40.
13. Пагиря В. Від Карпат – до Дніпра : Нариси про закарпатських «киян» / Пагиря В., Роглев Х. – Ужгород : Патент, 1997. – 182 с.
14. Поліщук Я. О. Імагологічний вимір Києва в художній літературі новітньої доби / Ярослав Поліщук // Київ і слов'янські літератури / Упор. Деян Айдачич. – К. : Темпора, 2013. – С. 389–399.
15. Ричка В. Київ – Другий Єрусалим (з історії політичної думки та ідеології середньовічної Русі) / Володимир Ричка. – К. : Інститут історії України НАН України, 2005. – 243 с.
16. Ситник М. Кров на квітах / М. Ситник // Теліга О. Збірник / О. Теліга; ред. і приміт. О. Жданович. – Репринт. вид. – К. : Париж; Лондон; Торонто; Нью-Йорк; Сідней: Вид-во ім. Олени Теліги, 1992. – С. 373-385.
17. Теліга О. До Олега Лашенка [Київ] 15 січня 1942 // Теліга Олена. Листи. Спогади / Упорядник Надія Миронець. – 2-ге вид., випр. – К. : Видавництво імені Олени Теліги, 2004. – 400 с.
18. Яковенко Н. Паралельний світ. Дослідження з історії уявлень та ідей в Україні XVI- XVII ст. / Яковенко Наталя. – К. : Критика, 2002. – 416 с.

*Шимоняк Катерина*

**ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВЫРАЖЕНИЯ ОБРАЗА КИЕВА  
В СБОРНИКЕ ИВАНА ИРЛЯВСКОГО «БРОСТИ»**

**Аннотация.** В статье автор выясняет специфику художественного выражения образа Киева в сборнике И. Ирлявского «Брости» сквозь призму мировоззрения закарпатского поэта.

События Второй мировой войны (особенно в период деятельности И. Ирлявского в Киеве) и творческое окружение влияют на становление личности молодого поэта, который готов отдать свою жизнь ради Родины. Центральной точкой украинского макрокосма в сознании лирического героя сборника возникает Киев как город пересечения всех путей.

Проанализированные произведения презентуют интертекстуальные связи в изображении образа столицы И. Ирлявским и другими «пражан», что дает возможность говорить об этом хронотопе как одном из центральных в творчестве поэта.

**Ключевые слова:** лирика, интертекст, образ, государство, Киев, город, хронотоп.

*Shymoniak Kateryna*

**PECULIARITIES OF ARTISTIC EXPRESSION OF THE IMAGE OF KYIV IN THE COLLECTION  
OF IVAN IRLIAVSKYI «BROSTI»**

**Abstract.** The author finds the specific of artistic expression of the image of Kyiv in the collection of Ivan Irliaivskiy «Brosti» through the prism of outlook of the Transcarpathian poet.

The events of the Second World War (especially during I. Irliaivskiy activity in Kyiv) and creative environment affect the formation of the individual young poet who is ready to give the life for the sake of the Motherland. The central point of the Ukrainian macrocosmos in consciousness of the lyrical hero of the collection acts Kiev as city of crossing of all ways.

Analyzed works find intertextual connections in the depiction of the image of capital of I Irliaivskiy and other «people of Prague», which makes it possible to talk about this chronotope as one of the central problems in his poetry.

**Key words:** poetry, intertext, image, state, Kyiv, city, chronotope.

*Стаття надійшла до редакції 26.10.2016 р.*

© *Шимоняк Катерина Богданівна* – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури ДВНЗ «Ужгородський національний університет».

Світлана ЩЕРБАК

## ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ КРИВОРІЗЬКОГО СТУДЕНТСЬКОГО ФОЛЬКЛОРУ

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.

Вип. 2 (36) 2016

УДК 398:378

**Щербак С.** Художньо-стильові особливості криворізького студентського фольклору; 10 стор.; бібліографічних джерел – 14, мова – українська.

**Анотація.** Статтю присвячено вивченню записів текстів фольклорної практики студентів Криворізького державного педагогічного університету, а саме повір'їв студентів щодо сесії, які побутують на території м. Кривого Рогу.

Виявлено специфіку студентських повір'їв, їх тематику та проблематику, новизну використаних образів (бомж, міліціонер, пожежник).

Установлено, що стилістично студентські повір'я щодо екзаменаційної сесії оформлено у жанрі порад: переважають прості та складнопідрядні речення; дієслова наказового способу та інфінітиви; слова категорії; оцінні слова. У багатьох повір'ях є обгрунтування та пояснення, чому необхідно поступати саме таким чином, що створює ілюзію «науковості», наукоподібності.

Проаналізовані фольклорні твори демонструють національний характер студента у його регіональному забарвленні, зображують прагнення, мрії, бажання українського студентства загалом.

**Ключові слова:** студентський фольклор, повір'я, порада, прикмета, художньо-стильові особливості, фольклорна практика.

Виховання молодого покоління, у тому числі й студентства, на основі національних традицій, яке є важливим завданням сучасної освіти, не можливе без повернення інтересу до етнокультурної спадщини українського народу.

Звернення до фольклорних джерел, їх вивчення, на нашу думку, допоможе молодим людям краще зрозуміти свій національний характер, навчитися зберігати духовний та матеріальний досвід народу та розвивати його в руслі традиції.

Для студентів філологічних факультетів невід'ємною складовою навчального вишівського процесу є фольклорна практика, яка проводиться на перших курсах. На необхідність її проведення вказував український фольклорист А. Іваницький, який справедливо зазначав: «... запис народної творчості – одне з чільних завдань фольклористики. Така потреба зумовлена тим, що фольклористика як наука мусить сама створювати фонди наукових документів. Фольклор побутує в усній формі і для теоретичного вчення його необхідно зафіксувати – у вигляді музичних і поетичних текстів, фоно- та кінодокументів, коментарів та описів (обрядів, атрибутів, виконавства)» [2, с. 302].

Технологічними вимогами щодо навчально-методичного забезпечення освітньої діяльності у сфері вищої освіти є наявність робочої програми з кожної навчальної дисципліни навчального плану та робочих програм практик, у тому числі й фольклорної, забезпеченість студентів навчальними та методичними матеріалами [6]. На філологічному факультеті ДВНЗ «Криворізький державний педагогічний університет» багато років студенти плідно працюють на фольклорній практиці, збираючи як старовинний, так і сучасний фольклорний матеріал, керуючись робочими програми та методич-

ними рекомендаціями, які були в різні часи розроблені Н. Г. Мельник і С. В. Щербак [5]. Збирання та вивчення народної словесності на території України загалом і в Криворізькому регіоні зокрема дозволяє повніше розкрити етнічну специфіку традиційної культури українців, простежити сучасні тенденції розвитку національних культур етносів [5]. У процесі проходження фольклорної практики студенти повинні орієнтуватися на традиційний і сучасний фольклорний матеріал, оскільки він знаходиться в постійному русі. У цьому сенсі надзвичайно перспективним є збирання та вивчення студентських фольклорних творів із погляду на відображення в них поглядів, прагнень, побажань власне студентства.

Вивченням фольклорних творів, зібраних студентами, займаються багато науковців, з-поміж них: М. Дмитренко, О. Каневська, О. Харчишин, К. Шумов, Т. Щепанська, С. Щербак та інші. Так, О. Харчишин цілу низку статей присвячує вивченню впливу українського традиційного фольклору на сучасне студентське життя, визначаючи його місце у студентській субкультурі (див.: «Народна драма та її елементи у студентському побутуванні (збереженість і розвиток етнотрадицій)» [7], «Пісні повстанської тематики в сучасному молодіжно-студентському репертуарі: традиційне і нове» [8], «Традиційні народні звичаї і фольклор у студентському середовищі (зимовообрядовий цикл)» [9], «Український фольклор у сучасній студентській субкультурі: жанрове окреслення» [10]). Студентські традиції, молодіжна субкультура з етнографічної точки зору детально аналізуються в роботах К. Шумова («Студенческие традиции» [11]), Т. Щепанської («Молодежные сообщества» [12], «Символика молодежной субкультуры: Опыт этнографического исследования системы» [13], «Си-

стема: тексти и традиції субкультури» [14]). Але багато питань, стосовних аналізу сучасного фольклору різних регіонів України, у тому числі й криворізького студентського фольклору, залишаються не розв'язаними.

Отже, **актуальність** теми даної статті полягає у необхідності наукового опису записів сучасних фольклорних творів, аналізу їх тематичних і художніх особливостей, специфіки побутування. На особливу увагу заслуговує вивчення студентського фольклору регіонального масштабу.

**Мета** статті – охарактеризувати художньо-стильові особливості криворізьких студентських повір'їв щодо екзаменаційної сесії та специфіки їх побутування.

**Матеріалом** дослідження стали записи повір'їв, які стосуються екзаменаційної сесії, зібрані студентами філологічного Криворізького державного педагогічного університету у 2015 році під час фольклорної практики.

Демократизація, індивідуалізація, диференціація навчання як сучасні напрями розбудови вищої освіти впливають не тільки на навчально-виховний процес загалом, але і на учасників цього процесу – викладачів і студентів. Сучасне студентство стало більш вільним, розкутим, самостійним. Сьогодні студенту під час навчання дозволено дуже багато: вільне відвідування, користування Інтернетом, використання конспектів лекцій як викладача, так і однокласника, широкий доступ до пошуку необхідної інформації тощо. Він може вибирати різні форми навчання: денну, заочну і навіть дистанційну. Але все ж таки незмінною залишається форма звітності – залік або екзамен, що заставляє «вільну людину» – студента – напружувати всі свої сили та випробувати долю (пощастить / не пощастить). Заліково-екзаменаційний період у студентському житті – це момент своєрідний, який передбачає контраст: удача / невдача, щастя / розчарування. Однак це стосується тільки сесії, тому що, як відомо студентам усіх часів, «від сесії до сесії живуть студенти весело, а сесії всього два рази в рік».

Записані студентами криворізькі повір'я щодо сесії, які ще можна назвати прикметами, порадами, побажаннями, настановами для будь-якого студента («відмінника» чи «відстаючого») на час заліково-екзаменаційної сесії, було згруповано за часовими ознаками (напередодні, ніч, день екзамену) та смисловими (символіка чисел, одягу, зачіски тощо). Тобто студента хвилюють, передусім, такі питання: яким чином краще запам'ятати необхідний матеріал; на які прикмети необхідно зважувати, щоб отримати гарну оцінку.

Важливу роль для сучасного студента є момент **підготовки до заліку чи екзамену**, який іноді проходить напередодні. Тому записані побажання свідчать про те, що: «*При підготовці до іспиту не читайте конспекти, коли щось їсте (заїдаєш пам'ять)*»; «*Під час "перерви" у підго-*

*товці до іспиту не слід залишати книжки та конспекти відкритими, бо отримані знання можуть вивітритись*»[4].

У значній частині записів криворізького студентського фольклору даються **поради**: як необхідно поводитися перед екзаменом (заліком), що **варто зробити або не робити задля майбутнього успіху**.

На думку досвідчених (бувалих) студентів, саме в **ніч перед іспитом**: «*Не слід мити голову перед іспитом*»; «*У ніч перед іспитом у північ слід визирнути у вікно і, розмахуючи заліковою, тричі крикнути: «Шаро, ловися!»; «У ніч перед іспитом покладіть під подушку книжку та заліковку: знання автоматично "проникнуть"*»; «*Напередодні екзамену слід перев'язати заліковку ниткою і покласти до холодильника. Таким чином ви утримаєте удачу*»; «*Перед заліком або іспитом не можна стригти волосся, бо разом із волоссям ти "обріжеш" своїй без того малі знання. Щоб перестрахуватися, краще не стригтися з самого початку навчального року*»[3].

Наступний етап, який варто виділити у аналізованих записах, – це **ранок** дня екзамену, який теж передбачає немало слушних порад: «*Не застилайте ліжко в день іспиту*»; «*На іспит не можна приходити в обновках або в речах, які ви довод не одягали. Для кращого ефекту можна одягнути саме ту одягу, в якій ви здавали свій перший іспит на першому курсі. Одягаючи ті речі, слід поговорити з ними: "Милі мої, спасибі, що виручили мене тоді, коли я ще була/був зовсім юною / юним, врятуйте ж мене і зараз, коли мій розум затуманили навчання і гори матеріалу... Врятуйте мене, як траплялось не раз!" Не забудьте ніжно погладити речі – це буде приємно їм, і тоді речі вам прийдуть на допомогу*»; «*Коли йдеш на іспит, слід покласти у **лівий** чобіт монетку*» [4].

У студентських повір'ях пов'язуються старовинні та сучасні уявлення: «*У день іспиту робіть все **лівою** рукою і ногою, але в аудиторію заходьте **правою** ногою*» [4]. Значимо, що **лівий** – **правий** – одне з головних протиставлень у стародавній міфології, яке В. Войтович у праці «Українська міфологія» трактує наступним чином: «З правої руки людини стоїть добрий ангел, а з лівої – злий... Уставати з ліжка потрібно правою ногою, встанеш на ліву – весь день будеш не в дуці» [1, с. 278].

У сприйнятті сучасного студента **лівий** не має такого негативного забарвлення, а навпаки, в деяких випадках позитивно оцінюється; правильне чергування **лівого** – **правого** веде до успіху: «*На іспиті тягніть білет **лівою** рукою*» [3]; «*Щоб здати іспит "на відмінно", слід потриматися або доторкнутися до людини, котра тільки що здала іспит "на відмінно". Після цього схрестіть пальці на обох руках з **правої** ноги зайдіть в аудиторію*» [3].

Як вірять криворізькі студенти, під час екзамєну необхідно зважити на символіку чисел: «Щасливе число для іспиту – **п'ять**. Не заходьте в аудиторію **другим, дванадцятим чи двадцять другим**»; «**Білет не слід вибирати, беріть той, що потрапив на очі першим**» [3], а також для успіху бажано доторкнутися до того, хто вже здав іспит «**на відмінно**» [3].

У студентських «сесійних» повір'ях спостерігається відгомін зимових гадань на судженого (спитати ім'я нареченого / нареченої у першого зустрічного – жінки, чоловіка): «Щоб дізнатися номер білету, який вам випаде на іспиті, **попросіть вагітну жінку назвати будь-яке число**. Щоб дізнатися, в якому діапазоні знаходиться номер вашого білету, **запитайте стару бабусю**. Якщо вам відповіли, **слід віддячити цукеркою, тоді удача буде на вашому боці**» [3].

Аналіз записаних студентських фольклорних текстів свідчить про вплив на повір'я сучасності: змінилися їх персонажі – замість традиційних баби з водою / цеберком, зайця і навіть чорногокота з'явилися бомж, пожежарний, міліціонер, офіцер, вагітна жінка (люди різних соціальних прошарків): «Якщо дорогою ти зустрінеш **вагітну жінку або офіцера** – до прибутку (тобто, добре здаси залік або іспит), якщо ж це буде **бомж, пожежарний чи міліціонер** – до убутку (не бачити тобі заліку або іспиту як власних вух)» [3].

Важливими для отримання гарної оцінки у повір'ях стали і спосіб пересування (автобус, маршрутка, поїзд), і оточуючі у транспорті люди, і транспорт або люди, що зустрічаються по дорозі (які рекомендується / не рекомендується рахувати): «Щоб загадати хорошу оцінку, **слід, отримавши щасливого білета в автобусі чи тролейбусі, сидіти між двома близнятами чи тезками**»; «Загадувати хорошу оцінку можна на падаючому зірку або проходячи під мостом, на якому проїжджає **електричка, трамвай чи поїзд**»; «Також для передбачення оцінки на іспиті можна рахувати **рідкі прикмети, наприклад, пожежні машини або машини швидкої допомоги, які ви зустріли дорогою; маршруткі та блондинок рахувати не радять (адже блондинки самі не вирізняються розумом)**» [4]. В останній пораді, як бачимо, іронічне відношення до блондинок, яке прийшло у побут із анекдотів через моду на білявий колір волосся.

Змінилися й страви, які рекомендується вживати напередодні іспиту. Старовинні та традиційні борщ, картопля, сало, пироги сучасному студенту ні про що не говорять, замість них з'явилися шоколад, курага, чорнослив, родзинки: «Щоб випав **хороший білет, перед сном можна потерти руки чимось липким та солодким (курагою, чорносливом чи родзинками)**. Таким чином на іспиті, коли ви будете виймати білет, до рук буде «липнути» лише хороше» [3]; «Можна провести ритуал з **шоколадом, котрий поповнює втрачені сили та**

**покращує мозкову діяльність**. На ніч собі біля ніг кладемо **плитки шоколаду**, за ніч всі знання виходять зі студента через ноги в шоколадку, а вранці слід її з'їсти, повернувши знання собі» [4]. Цікавим є включення у повір'я його наукового обґрунтування, така «науковість» надає прикметі ознак надійності, правильності, правдивості.

Для українського народу характерна деяка забобонність. На думку В. Войтовича, це «буденна назва повір'їв, які існують хіба що за традицією» [1, с.180]. Відгомін старовинних забобонів знаходимо й в сучасних студентських повір'ях, стосовних сесії, наприклад: «**Нікому не показуйте заліковку під час сесії – вас зглазять**»; «Якщо ви вже вийшли з дому, але потрібно повернутися, **краще цього не робити**. Якщо ж ситуація безвихідна, повернувшись додому, **подивіться в дзеркало і покажіть собі язика**»; «**Похід за хорошою оцінкою може закінчитись невдало, якщо вам на шляху зустрінеба бабуся з пустим відром**. Аби відвести від себе невдачу на іспиті, **слід кинути у відро фантик або плюнути в нього**»; «**Перед іспитом не слід особисто виносити сміття, адже разом з ним ви викинете і накопичені знання**» [4]. Традиційні забобони доповнюються новими, які «науково» обґрунтовуються: «Коли йдеш на залік чи іспит, **не слід наступати на каналізаційні люки, адже таким чином ви “підіймаєте” погану енергію**. Щоб її віддати і отримати хорошу оцінку, **слід доторкнутися до когось рукою або поприсідати 10 разів**» [4].

Під час сесії не залишаються без участі близькі та рідні студента, тому існують повір'я, в яких родині віддається головна роль: «**Поки студент знаходиться на іспиті, його рідні, знайомі та друзі можуть сварити його поганими словами, згадуючи всі погані вчинки, які він встиг зробити**. Ефективність підвищується, якщо уявляти цю людину перед собою або поставити перед собою його фото. Але використовувати цей метод без згоди студента суворо забороняється» [4]. Це повір'я підтверджує думку, що всі переживають і хочуть найкращого результату для свого студента.

Стилістично студентські повір'я щодо екзамєнаційної сесії оформлено у жанрі порад: переважають прості та складнопідрядні речення; дієслова наказового способу та інфінітиви; слова категорії стану (*слід, необхідно*); оцінні слова (*хороший, поганий, гарний, відмінний*). У багатьох повір'ях є обґрунтування та пояснення, чому необхідно поступати саме таким чином, що створює ілюзію «науковості», наукоподібності. Характерною рисою мови студентських повір'їв є поєднання в одному контексті побутової, розмовної, сленгової лексики із книжною, загальнонауковою (пор.: *маршрутка, заліковка, зглазять, шара – енергія, ефективність, метод*). Активне використання таких слів, як-от: *відмінно, іспит, екзамєн, залік, сесія, білет, оцінка,*

знання, конспекти, аудиторія і под. – відбиває особливості студентського життя, інтереси та прагнення студентів. Засоби художнього зображення (епітети, метафори, порівняння) практично не використовуються, але є випадки персоналізації (у повір'ї про одяг). У деяких повір'ях спостерігається іронічне відношення до самої поради або до її персонажів – студентів, які хочуть попри все здати сесію на відмінно (*разом із волоссям ти "обріжеш" свої й без того мали*

знання; не бачити тобі заліку або іспиту як власних вух тощо).

Отже, студентські повір'я щодо сесії, які ґрунтуються на давніх студентських традиціях та реаліях сучасного образу життя, є вагомим складовою студентського фольклору. Проаналізовані фольклорні твори демонструють національний характер студента у його регіональному забарвленні, зображують прагнення, мрії, бажання українського студентства загалом.

### Література

1. Войтович В. Українська філологія / В. Войтович. – К. : Либідь, 2002. – 664 с.
2. Іваницький А. Українська народна музична творчість / А. Іваницький. – К. : Музична Україна, 1990. – 336 с.
3. Записано студенткою КДПУ Руденко Яною Едуардівною, група УАФ-14/2 у 2015 році від Пахарчука Данила, Дніпропетровська обл., м. Кривий Ріг.
4. Записано студенткою КДПУ Іщенко Вікторією Едуардівною, група УАФ 14/2 в у 2015 році від Гриценко Юлії Віталіївни, Дніпропетровська обл., м. Кривий Ріг.
5. Фольклорна практика. Робоча програма для студентів Криворізького державного педагогічного університету за спеціальністю «Українська мова та література», «Українська мова та література і практична психологія», «Українська мова та література і мовата література англійська», «Українська мова та література і шкільне бібліотекознавство» // Упорядники: доц. Н. Г. Мельник, доц. С. В. Щербак. – Кривий Ріг : КП ДВНЗ «КНУ», 2015. – 19 с.
6. Філоненко С. О. Усна народна творчість: навчальний посібник / С. О. Філоненко. – К. : Центр учбової літератури, 2008. – 416 с.
7. Харчишин О. Народна драма та її елементи у студентському побутуванні (збереженість і розвиток етнотрадицій) / О. Харчишин // Нове життя старих традицій (традиційна українська культура в сучасному мистецтві і побуті). Матеріали міжнародної наукової конференції в рамках V Міжнародного фестивалю українського фольклору «Берегиня» / За ред. проф. В. Давидюка. – Луцьк : Інститут культурної антропології; ПВД «Твердиня», 2007. – С. 229–238.
8. Харчишин О. Пісні повстанської тематики в сучасному молодіжно-студентському репертуарі: традиційне і нове / О. Харчишин // Визвольний шлях. – 2006. – № 11. – С. 70–77.
9. Харчишин О. Традиційні народні звичаї і фольклор у студентському середовищі (зимовообрядовий цикл) / О. Харчишин // Народознавчі зошити. – 2005. – № 5–6. – С. 624–637.
10. Харчишин О. Український фольклор у сучасній студентській субкультурі: жанрове окреслення / О. Харчишин // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – 2010. – Випуск 43. – С. 85–93.
11. Шумов К. Студенческие традиции / К. Шумов // Современный городской фольклор / Под ред. С. Неклюдова. – Москва: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2003. – С. 165–179.
12. Щепанская Т. Б. Молодежные сообщества / Т. Б. Щепанская // Современный городской фольклор / Под ред. С. Неклюдова. – Москва : Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2003. – С. 34–85.
13. Щепанская Т. Б. Символика молодежной субкультуры: Опыт этнографического исследования системы. 1986-1989 гг. / Т. Б. Щепанская. – Санкт-Петербург : Наука, 1993. – 340 с.
14. Щепанская Т. Б. Система: тексты и традиции субкультуры / Т. Б. Щепанская. – Москва : ОГИ, 2004. – 286, [2] с.: ил.

*Щербак Светлана*

### **ХУДОЖЕСТВЕННО-СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ КРИВОРОЖСКОГО СТУДЕНЧЕСКОГО ФОЛЬКЛОРА**

**Аннотация.** Стаття посвящена изучению записей текстов фольклорной практики студентов Криворожского государственного педагогического университета, а именно поверий студентов сессии, которые бытуют на территории г. Кривого Рога.

Выявлено специфику студенческих поверий, их тематику и проблематику, новизну использованных образов (бомж, милиционер, пожарный).

Установлено, что стилистически студенческие поверья относительно экзаменационной сессии оформлено в жанре советов: преобладают простые и сложноподчиненные предложения; глаголы повелительного наклонения и инфинитивы; слова категории; оценочные слова. Во многих поверьях является обоснование и объяснение, почему необходимо поступать именно таким образом, что создает иллюзию «научности».

Проанализированные фольклорные произведения демонстрируют национальный характер студента в его региональной окраске, изображают стремления, мечты, желания украинского студенчества в целом.

**Ключевые слова:** студенческий фольклор, поверья, совет, примета, художественно-стилевые особенности, фольклорная практика.

*Svitlana Shcherbak*

**ARTISTIC AND STYLISTIC FEATURES OF KRYVYI RIH STUDENT'S FOLKLORE**

**Abstract.** The article is devoted to the study of the texts's records of the folklore practice of students of the Kryvyi Rih state pedagogical University, namely the beliefs of the students at the session, existing on the territory of Kryvyi Rih.

Revealed the specifics of student beliefs, their themes and topics, the novelty of the images (homeless, policeman, fireman).

It is established that stylistically student beliefs regarding the examination session is designed in the genre of advice: dominated simple and complex sentences; the imperative verbs and infinitives; word categories; evaluative words. In many beliefs is justification and explanation of why you need to do it in such a way that creates the illusion of "science", scientism.

Analyzed folklore show the national character of the student in its regional depicting, represent aspirations, dreams, desires of the Ukrainian students in general.

**Key words:** student folklore, belief, advice, sign, artistic and stylistic features, folk practice.

*Стаття надійшла до редакції 26.10.2016 р.*

© *Щербак Світлана Валентинівна* – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української та світової літератур Криворізького державного педагогічного університету.



## УКРАЇНСЬКИЙ ФОРМАЛІЗМ І ПОЕТИЧНА МОВА: РОЗВИТОК ФОНОПОЕТИКИ ТА ФНОСТИЛІСТИКИ

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.

Випуск 2 (36) 2016

УДК 811.161.2' [34+38](091)

**Анотація.** У статті досліджується внесок української формальної школи у розвиток теорії поетичної мови. Вплив російського формалізму, чеського структуралізму зумовив виникнення синтетичних праць з української поетики на національному ґрунті. Поетики 20-х років внесли новий струмінь у розвиток української фонопоетики, фоностилістики, у функціонування фоностильових одиниць поетичної мови.

У статті проаналізовані поетики «Наука віршування» Б.Якубського, «Українська стилістика і ритміка» В.Домбровського, «Елементарні закони версифікації (віршування)» М.Йогансена через призму їх внеску у розвиток української фонопоетики та фоностилістики.

**Ключові слова:** український формалізм, чеський структуралізм, російські формалісти, фонопоетика, фоностилістика, милозвучність, зв'язок звучання зі значенням, звукопис, рима, повтор, слухове враження.

Стаття є продовженням досліджень автора проблем фоностилістики та фонопоетики кінця 19 – початку 20 ст. як окремих письменників слов'янських літератур, так і теоретичних проблем окремих структуральних шкіл, зокрема ОПОЯЗУ, Празької структуральної школи (див. №№ 11;12 у списку літератури), Тартуської школи (поглядів Ю.Лотмана) [14].

Український формалізм недавно став предметом літературознавчих дискусій на сторінках часописів, окремих видань. Дискусія розпочалася з доповіді С.Матвієнко “Дискурс формалізму: український контекст”, виголошеної в рамках “Лекцій на пошану Соломії Павличко” [4].

У дискусії взяли участь відомі українські та зарубіжні літературознавці, зокрема М.Ільницький, В.Агеєва, В.Будний, Я.Поліщук, М.Гірняк, М.Леґкий, Р.Семків, Л.Стефанівська, Р.Струць, О.Галета, Г.Грабович.

Матеріали дискусії дозволили окреслити коло українських літературознавців, які були дотичні до формалізму. Це В.Державин, Б.Навроцький, Д.Чижевський, Ю.Меженко, С.Гаєвський, Л.Білецький, С.Якимович, С.Родзевич, С.Смаль-Стоцький, Д.Загул, Б.Якубський, Г.Майфет, Ю.Смолич, Майк Йогансен, М.Зеров, М. Драй-Хмара та інші.

В українській періодиці 20-х рр. формальний метод викликав жваву дискусію, зокрема стаття Б.Ейхенбаума в журналі “Червоний шлях” [5].

Про вплив російського ОПОЯЗу на українських літераторів та теоретиків свідчать і особисті контакти, наприклад, І.Айзеншток листувався з В.Шкловським, Ю.Тиняновим, Б.Ейхенбаумом, В.Виноградовим, В.Жирмунським, І.Заславський обговорював з Б.Ейхенбаумом переклади М.Рильського.

В Україні були відомі праці представників Чеської структуральної школи.

У 1929 році М. Драй-Хмара написав відгук на статтю Р.Якобсона «Uber die heutigen Voraussetzungen der russischen Slavistik». Окрім

того, у нього були прямі контакти з О.Шахматовим, П.Лавровим, І.Бодуеном де Куртене.

Певний зв'язок українського літературознавства з Чеською функціональною школою був налагоджений завдяки Д.Чижевському, який належав до цієї школи. Сам Д.Чижевський згадує, що в 20-х роках цілий ряд дослідників виступив з новими поглядами, що пов'язані зі *стилістичним аналізом* літературних творів, «деякі зауваги в цьому напрямі щодо старішого письменства зустрічаємо лише в школі Перетца», – зазначав він. Нові погляди сформувалися, на переконання Д.Чижевського, «не без впливу новітньої європейської науки та російського т.зв «формалізму». Почалося дослідження з формального погляду творів української літератури, М.Зеров, П.Филипович, В.Петров, О.Дорошкевич, В.Якубський, О.Білецький та інші дали низку монографій та синтетичних праць» [11, с.30].

М.Зеров у листі до І.Айзенштока від 30 вересня 1926 р. засвідчує спорідненість своїх поглядів на мистецтво з думками німецького формаліста О.Вальцеля, з іншого боку, він цінує російських формалістів, бо Шкловський з Ейхенбаумом будять думку, стимулюють її, витончують моє сприйняття літературного факту [6, с.1058].

О. Білецький теж визнає вплив на нього західноєвропейських досліджень, зокрема, в “Автобіографії” зазначав, що його приваблювали західноєвропейські дослідження, головним чином німецькі та французькі – А.Альбала, Е.Нордена, Р.Гейнце, Ш.Баллі (“Стилістика”) [1, с.73].

Предметом нашого дослідження є внесок українського формального напрямку, праць, дотичних до нього, до фонетичної поетики, фонеміки, засобів фоностилістики, проблеми зв'язку звучання і значення в межах поетичного тексту як цілісної смислової структури.

1920-ті роки в українському літературознавстві як реакція на нове мислення, нові погляди ознаменувалися низкою теоретичних праць. Це, з

одного боку, можна розглядати як рефлексію на нові методи: формальний метод ОПОЯЗУ, структуральний метод Чеської функціональної школи, але насамперед продовження вчення О.Потебні на основі ідей О.Гумбольдта, поглядів на поетичну творчість І.Франка («Із секретів поетичної творчості»).

Б.Ейхенбаум у 1926 році, роблячи огляд теорії формального методу, вказував на залежність формалістичної теорії від поглядів О.Потебні: «...знов ожили і набрали нового значіння проблеми, що колись поставив Потебня...» [5, с. 186].

«...Формалісти своєю появою завдячують теорії Потебні» [9, с. 157].

Як зазначає І.Фізер, основне питання і для формалістів, і для Потебні полягало у визначенні поетичної мови, ...насправді ж формалісти під впливом футуристичних експериментів над звуком, змістили свою увагу із внутрішньої на зовнішню форму поетичної мови [9, с. 154]. Ця увага на зовнішній формі, на наш погляд, дала поштовх для розвитку нових поетик, особливої уваги до фоностильових одиниць та їх функціонування в поетичному тексті.

Окрім О.Потебні, Б.Ейхенбаум до теоретичної спадщини російського формального методу зараховує праці О.Веселовського та російських символістів Вяч. Іванова, В.Брюсова, Д.Мережковського, А.Белого, К.Чуковського.

В.Будний вважає, що своєрідність кожного національного варіанту формалізму формувалася історично, на ґрунті національних традицій [3, с. 54].

Ці традиції за Л.Білецьким, сягають ще давніх зразків українських поетик. Л.Білецький зазначав, що «українські професори заснували Московську греко-латино-слов'янську академію, ... професор Ісакій Хмарний дав академії свою поетику, з якої, може, вчилися Тредіаковський, Ломоносов і інші. Не доводиться вже говорити про менші міста Московщини, як Новгород, Твер, Смоленськ, де викладано поетику зі зразків українських поетик» [2, с.71].

Та й українська наука XVI—XVII ст. не проминала українського віршування: перша українська граматика 1569 р. Л.Зизаніямає цілий розділ: «О метрі и о ритмі», яким висловлює «пересторогу хочачим виршь складати» [2, с.71]; Граматика 1619 р. М. Смотрицького, де автор теж викладає теорію версифікації, наслідуючи принципи грецьких авторів та автора латинської граматики Альвам, що свого часу була дуже популярна в українських школах. «Засвоєні традиції названих українських учених — зв'язувати з українською граматикую і принципи української версифікації — живуть і в наших часах; доказом цього, вважає Л.Білецький, служать авторитетні курси української граматики проф. О.Огоновського проф. С.Смаль-Стоцького, проф. В.Сімовича. Поруч із цими курсами справу української версифікації розробляли монографічно

у своїх студіях акад. Української академії наук В. Перетц та молодий український учений Б. Якубський, В. Домбровський, Л. Білецький та ін.» [2, с.71];

Що стосується безпосередньо українського формалізму, то, зазначає В.Будний, спадкоємну лінію утворюють О.Потебня, праця І.Франка «Із секретів поетичної творчості», філологічний семінар В.Перетца» [3, с.54].

У 1920-ті роки в Україні вийшли праці, які дотепер мають велике значення для дослідження фоностильових одиниць, для розвитку української фонопоетики. Це «Теорія поезії» (1921) С. Гаєвського, в журналі «Шляхи мистецтва» були надруковані «Елементарні закони версифікації (віршування)» М.Йогансена (1921), у 1922 р. опубліковано «Науку віршування» Б. Якубського. Трохи пізніше з'явилися друком праці В. Домбровського «Українська стилістика і ритміка» (1923) і «Українська поетика» (1924), «Поетика» (1923) Д.Загула.

Л.Білецький зазначав: «Скажемо навіть більше: характер самої поетики, який виробила на ґрунті загальноєвропейському, як певної теорії поезії в її класифікації поетичних родів, гатунків та взагалі різних поетичних форм українська стара неокласична школа, існував в XIX ст., існує тепер і буде існувати ще довгі часи. Згадаймо наші теорії словесності: С.Гаєвського, В.Домбровського, Д.Загула та багато інших українських учених, педагогів; пригадаймо собі «Із записок по теорії словесності» та «Із лекцій по теорії словесності» Олександра Потебні, і ми зрозуміємо колосальну працю давніх українських учених, що трудилися над теоретичними питаннями з поетики й підняли свої принципи так високо, збудували таку дужу наукову традицію, що вона живе і в наших часах, нараховує прихильників серед найвидатніших наших учених (Потебня), і хто знає, чи швидко ця тенденція знесилиться й перестане захоплювати майбутніх українських учених» [2, с.70].

У праці «Наука віршування» [15] Б. Якубський запропонував свою теорію розуміння будови вірша на матеріалі античної та модерної української поезії.

У четвертому розділі своєї праці «Віршова милозвучність (евфонія)» автор зазначав: «з'єднання звуків, що утворює слово, й з'єднання слів поміж собою можуть бути евфонічними, приємними для слуху, милозвучними» [15, с.37].

Б.Якубський розглядав питання зв'язку в звучанні зі значенням: «гуркіт», «грім», «грюкання» — ці слова звуконаслідовні: самі звуки, з яких їх складено, вже говорять нам про їхній смисл. Коли так, коли звуки самі по собі можуть допомагати нам відчувати смисл нашої мови, художня мова повинна використати цю можливість і звернути увагу на свій зовнішній звуковий склад» [15, с.37]. За Б. Якубським, звідси

«виникає велике значення т.зв. «звукопису» для поезії, можливості промовляти до слухача й впливати на нього не тільки змістом, але й звуковою формою поезії» [15, с.37]. Причини милозвучності Б.Якубський вбачає у співвідношенні в значній кількості слів приголосних і голосних 1 : 1: «Ми повинні надзвичайно пишатися тим, що в нашій українській мові силу слів збудовано власне на принципі відношення шелестівок до голосівок, як 1 : 1; цим явищем наша мова рівняється до італійської мови, славетної своєї милозвучністю» [15, с.37].

Природну музичність нашої мови можемо оцінити, порівнюючи нашу мову з мовами, в яких приголосні домінують над голосними. Зокрема Б. Якубський відзначив: «Ми так призвичаїлися до цієї природної музичності нашої рідної мови, що мало й уваги звертаємо на це. Але коли порівняти нашу мову з цього боку, наприклад, з німецькою або польською, в яких шелестівки так помітно домінують над голосівками, тоді тільки в повній мірі встає перед нами чудове евфонічне багатство, яким ми володіємо» [15, с.38].

Через призму зв'язку звучання і значення вчений подає розуміння звукової інструментовки в поетичному тексті:

«Звуконаслідовні з'явища мови, такі слова, як «шепотіти», «гримати», «дзвін», «скубти», «скрегіт» і т.д., наводять на думку, що на читача, на слухача можна впливати не тільки змістом слів, що складають наш твір, але й певним вибором звуків: звукова інструментовка мови доповнить, підкреслить та зміцнить надзвичайно яскраво й мальовниче нашу думку. Цей засіб має особливе значення для найвищої форми художнього слова – для поезії, для віршів. Існує погляд, що голосівки й шелестівки мають у собі особливе значення, що кожний звук через певну асоціацію зв'язаний в нашій уяві з тим чи іншим тоном» [15, с.39]. У мальовничих засобах звукової інструментовки грають роль й голосівки й шелестівки. [15, с.39]. Автор визначав повтори звуків: голосних назвав «асонанція», «повторення однакових шелестівок» – алітерація. (У наведених латинських зразках маємо поєднання асонанції з алітерацією; "taratantara" – асонанція на *a* та алітерація на *t* і *r*) [15, с.40]. Явище рими Б. Якубський відносив як до внутрішньої евфонії, так і до ритміки, головне значення рими вбачав у її ролі як елемента милозвучності.

У цей же період українська літературознавча наука поповнилась ще однією теоретичною працею – це «Українська стилістика і ритміка» В. Домбровського. Дослідивши віршовані твори тогочасної української поезії, видатний філолог поділив звукові фігури поетичної мови на дві групи — «фігури милозвучності, або евфонічні, [...] фігури звукові, або фонетичні». Фонетичні фігури «служать для піднесення звучності й гармонії стилю. Тому з-поміж усіх фігур

вони мають найширше застосування в поетичному стилі» [4, с.112].

Поняття *евфонії* автор застосовував перш за все, як важливу вимогу стилю поезії. Асонанцією як засобом «піднесення співності і мелодійності вірша... свідомо і з наміром послуговуються, як і алітерацією, для досягнення евфонічних ефектів модерні українські поети – як старшого покоління (Б.Лепкий, В.Пачовський, П.Карманський, М.Філянський, О.Олесь). так і молодші (Д.Загул, К.Поліщук, П.Тичина, Р.Купчинський та ін.)», зазначав В. Домбровський [4, с.115].

Він розширив значення звукової організації поетичної мови й виділив фонетичні фігури: окрім алітерації, асонанції (асонанс), рими (у тому числі внутрішньої), він обґрунтував *парономазію* (за автором, «вона має чисто евфонічне значення»), *анномінацію* (за автором, «вона ставить поруч звуково подібні слова того самого кореня в різних видах і формах»). Різновидом анномінації автор вважав *поліплот* (повторення слова в різних граматичних формах, здебільшого іменника та дієслова).

Не залишає поза увагою В. Домбровський *ономатопею*, наводить цілий ряд ономатопоетичних дієслів. «Уміло, ...і в міру вжиті такі слова разом із ритмікою вірша можуть на високому рівні піднести картинність зображення, створюючи ілюзію чуттєвого слухового враження» [4, с.123]. Він навіть цікавий різновид ономатопеї – «малювання звуками» (нім. *Klangmalerei*) – зображення слухових вражень за допомогою алітерацій та асонансів, «хоч у ній може зовсім бракувати ономатопоетичних слів. Так Т. Шевченко «наслідує самими алітераціями та асонансами шелест осоки над ставком і малює гарну ономатопоетичну картину без жодного ономатопоетичного слова» [4, с. 124]. В. Домбровський виділив як окрему фонетичну фігуру *музикупоетичного слова* [4, с. 124], у якій головну роль відіграє комбінація звуків. Автор акцентує: «фонетичні фігури, відповідно застосовані, можуть до того піднести співність, мелодійність і гармонію вірша, що поетичне слово діє на нашу душу подібно, як музика, – не тільки образами..., але й самою комбінацією звуків і тонів, мелодією і гармонією вірша» [4, с.124].

В. Домбровський застосував *градацію повторів* на фонетичному, морфемному та граматичному рівнях поетичної мови. Автор виокремив важливість *слухових вражень*. «Для наслідування звуків і тонів, чутних у природі, письменник має невичерпне багатство в евфонічних фігурах, ономатопоетичних словах та ритміці ... віршового слова» [4, с.156].

Цікавим є погляд В. Домбровського на відтворення тиші:

«не тільки звуки, а й тишу може поет змалювати картинно» [4, с.156].

Враження вечірньої тиші у Шевченка і картину тиші перед сходом сонця з Квітчиної «Мару-

сі», - вважає автор, – «викликане комбінацією глухих приголосних, серед яких переважають *т, ч, к, ц, с* з низькими голосними *а, о, у*». [4, с.157]. Ці погляди на слухові враження в своїй основі продовжують лінію рецептивної поезики І.Франка, викладеної в праці «Із секретів поетичної творчості». «Роль слуху в нашій психічній житті, зазначав І. Франко, безмірно велика. Світтонів, гуків, шелестів, тиші... Змисл слуху дає нам пізнати цілі ряди явищ моментальних, невловимих, летючих, цілі ряди змін наглих і сильних, що вражають нашу душу...» [10, с.85]. «...мова дає нам тисячі способів на означення... цілої скали тонів, шумів, шелестів...» [10, с.85].

Місце М. Йогансена визначають між потєбнянцями і формалістами.

Теоретично М. Йогансен був ближче до російських формалістів. У 1925 р. у газеті «Культура і побут» з'явилася важлива для розуміння його творчості стаття «Дещо про образність окремого слова», де М. Йогансен пропонує своє розуміння образності слова, яку він визначає як спроможу слова (певного комплексу звуків) викликати в уяві слухача (або читача) нові значення поверх звиклих звичайних значень (таке розуміння перегукується з архісеомою Ю. Лотмана, запропонованою Тартуською школою) [14]. Звукова подібність для М. Йогансена – свідчення смислового зв'язку між словами. Звукова організація його текстів зорієнтована на розкриття глибших зв'язків і асоціацій на рівні змісту. Значна кількість параномазій, що вжиті в його поезії, побудована на зв'язках звучання зі значенням, параномазії, є носіями смислових зв'язків, напр., Шляхи – твої пошерхлі руки, І полились – поля (*ш-л-ш-л-л-л-л*).

У 1921 році були надруковані «Елементарні закони версифікації (віршування)» М. Йогансена. Праця складалась з таких частин: «Елементарні закони версифікації (віршування)», «Розмір», «Милозвучність», «Образ».

У «Елементарних законах версифікації» поет пише про типи рим в українському віршуванні, їх функції в поетичному тексті з точки зору фоностилістики. *Жіночі рими*, за Йогансеном, «трохи сповільнюють темп вірша, ... роблять вірш м'якшим, (ніжнішим, іноді сумнішим)» [7, с.512].

Навпаки, *чоловіча рима* «надає віршеві енергії, сили (разом з тим швидкості), а *дактилічна рима* – «рідко її уживано в «класиків», частою стає вона в нові часи, починаючи частково вже з «символістів» [7, с.512].

*Асонанс* багатший за риму: «Асонанс незрівняно багатіший за риму – дає таку силу різних ступнів схожості й однозвучності, що не дарма нова поезія користується ним так широко» [7, с.514].

«Для цього треба знати мову, якою пишеш, її словник, її звуки, її музичні можливості» [7, с.515].

У третьому розділі автор розглядає милозвучність, виводить її закономірності: українська мова не терпить збігу голосних; слід уникати, «аби стикалися кілька шелестозвуків, бо це спиняє вірш, вчиняє в ритмові паузу» [7, с.530].

Авторне залишив поза увагою *алітерацію* (роглядає її в «Милозвучності»). Саме за допомогою алітерацій найчастіше в поетичному тексті відтворюються явища звукового простору. Автор пов'язує алітерацію зі звукописом. Майк Йогансен зазначає: «Алітерація є могутнім засобом для звукових ефектів. Відчуваючи характер окремих звуків, знаючи лагідність *л*, бурхливість *р*, сичання *с*, дзюрчання *дз*, бубон *б*, закликають *к*, мелодійність *м*, знаючи безмежну здатність звуків і їх комбінацій одбивати звуки життя, поет в силі утворити справжній *звукотис*» [7, с.530].

Автор підкреслює, що питання звукопису вимагають багатьох теоретичних праць, посилаючись при цьому на цілу низку російських поетів, у творах яких домінує звукопис (Хлебников, Петніков, Асєєв, Чічерін) [7, с.530], що свідчить про вплив на М.Йогансена російських формалістів.

З українських поетів найбільшим майстром звукопису поет вважає П.Тичину в «Соняшних кларнетах».

Наводячи М.Хвильового, він розкриває символіку звучання – «останнє слово останнього рядка звучить як луна ударів бубон, як стихаюча хвиля бурхливої стихії». Будучи переконаним, що тема звукопису в українській поезії не розроблена, Майк Йогансен дає найзагальніші вказівки, де проявляється його погляд, що звуки в поетичному тексті семантизуються:

*А* – звук радості й сили, найповніший звук, *У* – навпаки найглухіший звук,

*О* – типовий звук української мелодії з її величним сумом, *І* – квиління,

*Е* – найбільш нейтральний голосозвук.

Вважає при цьому, що його вказівки не претендують на абсолютність, в іншому контексті «вони придбавають різних (інших) значень» [7, с.531].

На думку Майка Йогансена, звуки малюють звукові образи: *снігу*:

*з, с, ху* В.Сосюри (*З* стріхи сиплеться сніг) малюють, як сиплеться сніг;

*вітру*: у рядку «Віють вітри, віють буйні» *В, І, Й*, дають враження вітру, наголошені голосозвуки *і, у* надають рядковий характер сумного квиління;

*крякання крука*: у рядках: Ой що бо то та й за ворон, / Що по морю кракає

*р* малює крякання крука... [7, с.531];

*шелест трави*: у народному виразі «шовкова трава» звуки трави (*ш, в*) є звукописом шелесту трави (*ш, в*) [7, с.532].

За Йогансеном, звукопис може виникати і в результаті повторення слів, закінчень, звуків. Він підтверджує свою думку рядками П.Тичини: Над житами йде з медами / Хилить келихами. Вбачає тут звукопис «раптово набігаючих хвиль

вітру. Дуже тонку алітерацію маємо *Хилить – келихами*, де алітерують склади «хил» і «лих» [7, с.532].

Окрім проаналізованих вище, важливою була «Поетика» Д.Загула. Вона стала доступною широкому колу читачів, оскільки сам автор позиціонував її як підручник з теорії поезії для педагогічних курсів.

Проблемі дослідження рими в «Поетиці» присвячений розділ «Евфоніка віршу» та стаття «Рима в «Кобзарі» Т. Шевченка» (1924), уміщена в Шевченківському збірнику. Д. Загул риму відносив як до евфоніки, так і до ритміки.

Цікавими є погляди Ю.Меженкана «Сонячні кларнети» П.Тичини. Окремо ще слід проаналізува-

ти погляди на різні питання поезики М.Зерова, М.Драй-Хмари та ін.

У результаті проведеного нами аналізу можна визначити різні напрями формальних досліджень 20-х років – складання нових поетик, стилістичний аналіз окремих творів, розгляд окремих елементів стилю автора. Різні експерименти з поетичною мовою, які можна інтерпретувати у контексті пошуків нової мови 20-30-х років ХХ ст.

Незважаючи на різні впливи, український формалізм мав національний характер, сформувався на ґрунті національних традицій, розвинув українську поезику, фонопоезику зокрема, вніс новий струмінь у розвиток української фоностилістики, розвиваючи нові засоби.

### Література

1. Айзеншток І. Про Олександра Білецького: спогади, статті / І. Айзеншток // У перших лавах. / І. Айзеншток. – Київ: Рад. Письменник, 1984. – С. 64-80.
2. Білецький Л. Т. Основи української літературно-наукової критики/Л. Т. Білецький/ Упоряд., авт. іст.-біогр. нарису та приміт. М. М. Ільницький. – Київ: Либідь, 1998. – 408 с. – (Літературні пам'ятки України).
3. Будний В. Феномен українського формалізму: аспекти і контексти / Василь Будний.// Матвієнко С. Дискурс формалізму: український контекст. – Львів: Літопис, 2004.- С.49-57.
4. Добровський В. Українська ситилістика і ритміка. Українська поезика / В. Добровський. – Дрогобич: Відродження, 2008. – 488 с. – (Согіто-нвчальна класика).
5. Ейхенбаум Б. Формальний метод у мистецтві / Б. Ейхенбаум. // Червоний шлях. – 1926. – №7. – С. 182-207
6. Зеров М. Українське письменство / М. Зеров. / Упор. М.Сулима – Київ: Видавництво Соломії Павличко "Основи", 2003. – 1301 с.
7. Йогансен М. Елементарні закони версифікації (віршування) / Майк Йогансен // Вибрані твори / Майк Йогансен. – Київ: Смолоскип, 2009. – (Розстріляне Відродження; 2). – С. 509–534.
8. Матвієнко С. Дискурс формалізму: український контекст / С. Матвієнко. – Львів: Літопис, 2004. – 144 с.
9. Фізер І. Психолінгвістична теорія літератури Олександра Потебні. Метакритичне дослідження. Авторизований переклад В'ячеслава Брюховецького / Іван Фізер. – Київ: Обереги, 1996. – 191 с.
10. Франко І. Я. Із секретів поетичної творчості / І. Я. Франко – Київ: Наукова думка, 1981. – (Зібрання творів у 50-ти томах; Т.31). – С. 45–120.
11. Чижевський Д. І. Історія української літератури / Д. І. Чижевський. – Київ: Видавничий центр "Академія", 2008. – 568 с. – (Альма-матер).
12. Юсип-Якимович Ю. В. Структуральний метод аналізу поетичного тексту та фоностилістика / Ю. В. Юсип-Якимович. // Науковий вісник Ужгородського університету. Серія філологія.. – 2005. – №11. – С. 150–155.
13. Юсип-Якимович Ю. В. Чеська структуральна школа про естетичну функцію мови в поезії (обґрунтування одиниць звукового рівня) / Ю. В. Юсип-Якимович. // Матеріали Всеукраїнської конференції «Літературний процес: структурно-семіотичні площини», Гуманітарний інститут Київського університету імені Б.Грінченка (6 – 7квітня 2012 року). – 2012. – С. 90 – 94.
14. Юсип-Якимович Ю. В. Поетичний текст як цілісна смислова структура (аналіз поглядів Ю.М.Лотмана) // Мова, мовлення, комунікація / Збірка статей на честь ювілею Олени Іванівни Стеріополо. – К. : Вид. центр КНЛУ, 2016. – С. 473-483.
15. Якубський Б. Наука віршування / Б. Якубський. – Київ: Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет", 2007. – 207 с.

Юлія Юсип-Якимович

### УКРАИНСКИЙ ФОРМАЛИЗМ И ПОЭТИЧЕСКИЙ ЯЗЫК: РАЗВИТИЕ ФОНОПОЭТИКИ И ФОНОСТИЛИСТИКИ

**Аннотация.** В статье исследуется вклад украинской формальной школы в развитие теории поэтического языка. Влияние русского формализма, чешского структурализма обусловило возникновение синтетических работ по украинской поэтике на национальной почве. Поэтики 20-х годов внесли новую

струю в развитие украинской фонопоэтики, фоностилистики, в функционирование фоностилевых единиц поэтической речи. В статье проанализированы поэтики «Наука стихосложения» Б.Якубского, «Украинская стилистика и ритмика» В.Домбровского, «Элементарные законы версификации (стихосложения)» М.Йогансена через призму их вклада в развитие украинской фонопоэтики и фоностилистики.

**Ключевые слова:** украинский формализм, чешский структурализм, российские формалисты, фонопоэтика, фоностилистика, звучность, связь звучания со значением, звукопись, рифма, повтор, слуховое впечатление.

*Yuliia Yusyp – Yakymovych*

**UKRAINIAN FORMALISM AND POETIC LANGUAGE:  
THE DEVELOPMENT OF PHONOPOETICS AND PHONOSTYLISTICS**

**Annotation.** In article the contribution of Ukrainian formal school to the development of the theory of the theory of poetic language. The influence of Russian formalism, Czech structuralism led to the emergence of the synthetic works in Ukrainian poetics on national basis. The poetics of 20<sup>th</sup> years brought new stream in the development of Ukrainian phonopoetics, phonostylistics, in functioning of phono stylistic units of poetic language.

In the article has been analyzed such poetics as "Science poetry" ("Nauka virshuvannia") by B.Yakubskyi, "Ukrainian stylistics and rhythmic" ("Ukrainska stylistyka i rytmika") by V.Dombrovskyi, "Elementary laws of versification (poetry)" ("Elementarni zakony versyfikatsii (virshuvannia)") by M.Yohansen in the light of their contribution to the development of Ukrainian phonopoetics and phonostylistics.

**Key words:** Ukrainian formalism, Czech structuralism, Russian formalists, phonopoetics, phonostylistics, euphony, relationship of sounding with value, sound writing, rhyme, repetition, auditory impression.

*Стаття надійшла до редакції 10.08.2016 р.*

© *Юсип-Якимович Юлія Василівна* – кандидат філологічних наук, доцент кафедри словацької філології ДВНЗ «Ужгородський національний університет».

## ОСОБЛИВОСТІ МІФОЛОГІЧНОГО РІВНЯ ФОЛЬКЛОРИЗМУ ОПОВІДАнь ГАННИ БАРВІНОК

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.

Випуск 2 (36) 2016

УДК 82.09.39

**Янковська Ж.** Особливості міфологічного рівня фольклоризму оповідань Ганни Барвінок; 14 стор., бібліографічних джерел – 11, мова – українська.

**Анотація.** Заявлена у статті тема знаходиться у семантичному полі дослідження фольклоризму літератури, зокрема – української літературної прози періоду романтизму. Оповідання Ганни Барвінок, «праматері» національної жіночої прози, дає для цього надзвичайно цікавий та досить об'ємний матеріал, як і загалом твори цього часу (становлення нової української літератури) і напряму, що, особливо на початковому етапі, великою мірою були зорієнтовані на фольклор.

Міфологізм короткої прози Ганни Барвінок є одним із рівнів рецептивних зв'язків із народною творчістю, який реалізовується шляхом засвоєння через посередництво фольклору міфологічних образів, мотивів, сюжетів, що і стало предметом наукових студій у цій праці.

**Ключові слова:** фольклоризм, міфологізм, оповідання Ганни Барвінок, міфологічні образи, сюжети, мотиви.

Фольклоризм, як одна із основних ознак народності літератури, за визначенням, може проявлятися «на різних функціональних зрізах: через сюжетні запозичення, введення у текст окремих фольклорних мотивів чи образів, символічне переосмислення фольклорних міфологічних першоеlementів» [8, с. 699]. Саме останній аспект прояву фольклоризму авторської прози Ганни Барвінок маємо на меті проаналізувати у цій статті.

Звернення літератури через посередництво фольклору до міфологічних мотивів, образів, сюжетних схем – загалом до категорії міфу приводить до виникнення поняття «міфологізм» або «міфологічний фольклоризм» (Р. Марків), що, відповідно, є однією із граней, способів вияву загалом фольклоризму авторської творчості. Сьогодні у філософії та літературознавстві міф, на думку Н. Резніченко, тлумачиться «як узагальнено-цілісне сприйняття дійсності, що характеризується не розчленованістю реального й ідеального, та виявляється на рівні підсвідомості» [10, с. 75]. Міф як основоположний елемент давнього світогляду в пізніші часи не загубився і не зник безслідно, (роз)зосередившись своїми складовими (образами, мотивами, метаморфозами, символікою, сюжетами) у різних жанрах фольклору, серед яких ці елементи здатні мігрувати. Щоправда, при такому розпорощенні міфемі (як «скалки» міфів), використовуючись у площині фольклору, поступово змінювались, все більше набираючи естетичної функції, що разом із міфообразами та міфологемами трансформувалися в літературу. Саме тому, як вважає В. Давидюк, «дослідження міфології взагалі, мабуть, варто починати з тої її частини, яка має на сьогодні найбільшу кількість рецепцій. Найінформативнішим у цьому плані можна вважати фольклор. Щодо українського, то він у багатьох відношеннях може вважатися навіть показовим...» [4, с. 19]

Таке апелювання до міфології, яка, за словом В. Кубілюса, є не лише мистецтвом слова,

але й втіленням первіснообщинного досвіду» [7, с. 24], запускає складний процес непрямих трансформацій (як зазначалося, через посередництво фольклору). При цьому, враховуючи надто значну віддаленість у часі й міжлокусному текстовому просторі (фольклорі) та авторське бачення як «кут переломлення» первинно-вторинної інформації, виникають надзвичайно різноманітні міфологеми, які, вбираючи ознаки обох систем словесності (міфу і фольклорного твору), являють собою оригінальний текст, що (в межах фольклоризму) позначений рисами міфологізму. Цим частково можна пояснити механізм чергування романтичної та реалістичної складових в авторській романтичній прозі XIX століття.

Цікаво, що міф, втративши сюжетно-змістову цілісність, своїми елементами «розчинився» у фольклорі, причому однакові міфологічні елементи простежуються у фольклорних текстах різних жанрів та «прочитуються» лише завдяки традиційному консерватизму народних творів. Тому міфологічні елементи або сюжети, почерпнуті літературою з фольклору, іноді важко та й не варто співвідносити з конкретними фольклорними текстами і сюжетами, оскільки вони пов'язані загалом зі специфікою фольклорно-міфологічного світовідчуття.

Проблеми фольклоризму на рівні засвоєння літературою міфологічних образів, сюжетів, мотивів на різних етапах розвитку української філологічної науки у своїх дослідженнях торкалися М. Костомаров, П. Куліш, О. Потебня, І. Франко, В. Гнатюк, М. Грушевський, М. Зеров, І. Нечуй-Левицький, І. Огієнко, Ф. Колесса, Г. Нудьга, О. Дей, О. Мишанич, О. Гончар, М. Коцюбинська, І. Денисюк, Р. Кирчів, Т. Комаринець, Л. Дунаєвська, О. Братко-Кутинський, І. Мірчук, В. Давидюк, О. Бріцина, В. Янів, В. Погребенник, С. Росовецький, В. Івашків, Г. Лозко, О. Вертій, Я. Гарасим, Я. Поліщук, К. Дронець, Р. Марків,

О. Веселовський, О. Лосєв, В. Пропп, О. Фрейденберг, Д. Лихачов, М. Бахтін, Ю. Лотман, Д. Медріш, У. Далгат, Є. Мелетинський, В. Топоров, О. Байбурін, Е. Тайлор, Дж. Фрезер та інші вчені. Проте коротка проза Ганни Барвінок на предмет вивчення її міфологізму спеціальному аналізу не піддавалася.

Міфологічні складові народного світогляду в період романтизму оригінально та індивідуально переосмислюють у своїх творах М. Гоголь, Г. Квітка-Основ'яненко, П. Куліш, О. Стороженко, Маркіян Шашкевич, Ганна Барвінок. Але, наприклад, якщо важливою авторською ознакою міфологем (міфологічних образів) М. Гоголя та О. Стороженка є те, що містично-магічне начало у них в результаті переосмислення долається естетичним, яке виходить на перший план, то в оповіданнях Ганни Барвінок превалює суто народне бачення цих образів і, відповідно, спостерігається вищий ступінь відповідності фольклорному мотиву, на якому вибудовується сюжетна канва твору.

Звернемося безпосередньо до аналізу оповідань письменниці. Скажімо, у новелі «Сирітський жал» йдеться про метаморфози «неприроджених» відьом, коли вони шкодили коровам та людям. Головна героїня Галя, згадуючи своїх покійних батьків та життя із ними в достатку, розповідає, що мали вони три корови та «до їх і відьми не ходили», бо «наш дід умів їх замовляти, «тільки треба було три слова сказати, як іти дойти...» [1, с. 49] Отже, забезпеченням від їх згубної сили були певні замовляння.

У цьому ж творі описано цікаві епізоди, що, виринувши із глибин народної свідомості, отримали нове життя, будучи вплетеними в канву авторського твору. Перший характеризує відьом як істот злобливих, бо «як відьма на кого розсердиться, уже оддячить. Вона хоть чим, хоть чим перевернеться» [1, с. 49]. При цьому дізнаємося, що відьми – це найчастіше звичайні жінки, проте дволикі, які у певний час (як правило вночі) можуть набирати інфернальних властивостей. У цьому епізоді така жінка посварилася із москалем, який у неї був на постой, перевернулася у муху та й не давала йому спати. Він її упіймав та «у пляшечку й зачинив». А вранці побачив жінку, яка лежить і «не дише», бо «у їх тільки душа вилітає, а тулуб їх зостається» [1, с. 49]. «Муху»-душу випустив москаль тільки тоді, коли жінка «заріклася» більше так чинити. Отже, показана вразливість відьми – можна відділити душу від тіла.

У другому епізоді йдеться про те, що відьма «неприроджена» після смерті «ходить та й ходить з того світу до своїх дітей». Що це була саме вона, дізналися, коли «одкопали яму, – відьма лежить боком, а краска з лица як не присне». Дуже рідкісним місцевим «міфологічним забобоном» є використаний авторкою запис про те, що «якби прийшли дві дочки та потерли червоною суконкою, то б засміялась» [1, с. 49]. У тексті йдеться й про обе-

реги від таких відьм: «Невістка, як лягає спати – огрядить, було хрестом хату, піл, дитину...; от свекруха уночі як прийде, то ноги топче-топче невістці: так їй нудно, що дитина висить у колісці, а доступиться не можна» [1, с. 49]. Проте й такі заходи не завжди допомагали, бо «вони й хату покинули, і попові сказали».

Третій епізод містить відомості, як одна жінка «хотіла навчитись відьмувати», тому звернулася до «навченої» відьми, аби і її навчила. Коли ж прийшла до неї «в глузу ніч» та побачила, як після відьминого свисту сповзлося всякої «гадини», бо «то відьми встають з того світу, а то й так мерці ходять» [1, с. 49], то й відмовилася від свого наміру. Ці три зазначені епізоди майже у такому ж звучанні введені письменницею і в сюжет оповідання «Королівщина» [1, с. 284].

Цікавим міфоелементом оповідання «Сирітський жал» є розповідь про те, як на вечорницях дівчата жартома «дівку заплакали». Сміючись, покляли Галю на лаву, як мертву й стали по ній «голосити». Коли ж «стали її будити – не встає; вони її з лави волокити, – думка така, що дурить, а у її й духу нема» [1, с. 50]. Йдеться про використання обрядових сакральних текстів не за призначенням, адже голосіння виконуються лише над тілом померлого.

Твір Ганни Барвінок «Забісована дівчина Настуся» транслює народні міфологічні уявлення про вовкулак, які також можуть бути «природженими» або «зробленими». Головний герой Грицько був «зробленим» вовкулаком, та ще й на певний термін – «три місяці», тому «Грицьків нещасливий і вбогий батько тим часом ходить по селах да об'являє людям про Грицькову пригоду, благаючи, що як вовка в полі чи в гаю хто побачить, нехай гукає, мов Грицька кличе (...) дак він почує своє ім'я святе, вовкулакуючи, дак і годі вовкувати, бо то не природжений вовк, а зроблений» [1, с. 272]. Перехід межі між профаним та інфернальним (метаморфоза) відбувається через «заворожене насіння проклятуше», дане для Марусі її відьмою-матір'ю, Мурашчихою, яке хлопець «взяв нехотя, бо нечиста сила, як бачите, взяла гору над чистою, чортяча сила – над янгольською» [1, с. 271]. Те, що акт перетворення відбувся на очах у людей, надає оповіді достовірності, притаманної народному наративу: «Гриць – не приведи Господи такого бачити й чути – круть! І побіг, і побіг із села вовкулаком, попустивши хвоста» [1, с. 271]. Оскільки герой був вовкулаком тільки тимчасово, то вже із його пізніших розповідей дізнаємося, які випробування довелося перетерпіти хлопцеві у вовчій шкурі, навіть голодом, бо «вовкулака їсти падло гидує», тому підкріпленням йому було, коли «підкрадешся да й візьмеш хліба з торби в орачів» [1, с. 271].

Різними були у нього стосунки і з самими вовками. Чи не з таких відносин походить прислів'я «Серед вовків жити – по-вовчому вити»? Як



правило, такі подробиці є таємними знаннями. Тут же у розповідях персонажа відбувається розвінчування міфологеми через казковий прийом – розмову між тваринами та передачу бачення усього їхніми очима: «От вовки тебе й посилають на повідки, де яку скотину потягти, бо вовкулаку собаки не так чують, а вовка чують. Котра скотина призначена вже вовкові, то вона в полі так наче горить огнем оддалік цілий тиждень» [1, с. 271].

Зворотній шлях перетворення вовкулаки на людину був також пов'язаний із сакральним предметом переходу (також казковий прийом) – перевеслом, очевидно тому, що перевесло мало відношення до хліба (ним в'язали сніп), який для слов'ян завжди був священною субстанцією: «“А під шкурую в вовкулаки (розказує, було) пояс із перевесла”. І як те перевесло на самому Грицькові порвалось, дак він і зробивсь чоловіком...» [1, с. 271] Окремі пояснення до формування образу вовка (і вовкулаки) та відношення до нього в українській, зокрема і регіональній, культурі проаналізовано В. Давидюком у його дослідженні «Культ вовка на Поліссі у контексті історії і фольклору» [3].

Усі ознаки «оберненого» вовкулаки Ганна Барвінок художньо відтворила в образі Грицька із розглянутого вище оповідання «Забісована дівчина Настуся».

Зовсім по-іншому вибудовані міфологічні інтерпретації в оповіданні Ганни Барвінок «Русалка». У творі спостерігаємо взаємодію, органічне переплетення «двох рівнів» у реалізації сюжету: «реального (людського)» та «міфічного» (Р. Марків). Реальна історія про трагічну долю і кохання сироти Оленки-русалки ніби вписана у рамки міфологічних уявлень та переказів про русалок на Чернігівщині – батьківщині письменниці, де вона часто записувала від старших людей цікаві оповіді, а також упорядковувала фольклорні записи свого чоловіка П. Куліша і його інформаторів (деякі з цих записів увійшли до фольклорно-етнографічної збірки «Записки о Южной Руси», виданої П. Кулішем у 1856-1857 роках).

Зав'язка оповідання Ганни Барвінок «Русалка» подана у стилі народного нарративу: «Одного прегарного літнього дня громаду села Кукуріківщини зворушив випадок надзвичайний. Ото з жита, що вже почало половіти, красуватись, вийшла русалочка» [1, с. 215]. Цим описом природи письменниця робить недвозначний натяк, що дія відбувалася під час Зелених свят, або Русального тижня, коли, за повір'ями, на лугах, у полі, у лісах, коло води можна було зустріти русалок, тому намагалися у цей період їх не турбувати. В інший час роздягнена голодна дівчинка, яка вийшла із жита до людей, сприйнялася би просто як покинута, сирота, а не як русалка. При творенні сюжету спостерігається як би «пошарове» накладання семантичних полів міфу та авторської оповіді, які постійно чергуються. Наскрізно-осьовим виступає образ голов-

ної героїні, у якої теж два імені: міфологічно-міфологемне (русалка) та людське (Оленка). Складається враження, що вона змінює їх, переходячи із одної семантичної площини в іншу.

Використаний авторкою прийом нарації виступає тут засобом введення у сюжетну канву оповідання міфообразу (міфологічного героя). Тому можна стверджувати, що міфологічний мотив твору в цьому випадку є основою сюжетної інтриги, оскільки письменниця одразу ж, спираючись на чисто фольклорні перекази, намагається показати незвичайність своєї героїні, оповідаючи, що русалки «у нас» – «се померлі діти, недоноски, що їх мати звергла», що «ховають їх під порогом у хаті» й «під перелазом», «щоб як хто переступатиме через нехрещених, то тим самим мов би то чинили над ними хрест» (досить цікаве локальне потрактування), що «Русальні поминки» роблять у четвер на Русальному тижні після Зелених свят і навіть про те, де і коли їх можна насправді побачити [1, с. 215]. Доповнюють уявлення про те, хто такі русалки, відомості з оповідання «Сирітський жаль»: «На русалчин великдень дітей купатись не пускають, бо русалки залоскочуть. Нас, було, і в кінець саду не пускають, бо вони і в садді гуляють, – усі голі... Се все діти нехрещені; у гай хоч не потикайся: хоч і велике, то залоскочуть» [1, с. 49]. Безпритульність та безрідність своєю головною героїню «Русалки» пояснює народнопісенним мотивом, пов'язаним з анімістичними уявленнями предків: «Ні до кого не прихилиюся, так валасаяся... Дуб – мій батько, липа – моя мати, береза – моя сестра, явір – мій братик» [1, с. 225]. Пізніше подібні мотиви звідуємо у «Лісовій пісні» Лесі Українки з тією відмінністю, що Лесина Мавка була істотою позаземною і не змогла прийняти деякі моральні закони людського способу буття. Дівчина-русалка Ганни Барвінок все своє коротке життя намагалася це зробити, бо мислила себе також людиною, але кохання призвело її до згиби.

Стосовно характеристики Оленки варто додати, що соціальне середовище у хвилину сакрального часу («Русального четверга») ніби виплеснуло свої міфологічні уявлення та, закумулявавши всі риси міфологічної істоти й наділивши ними дівчинку-сироту, таким чином «виховало» в ній русалку, вплинуло на її долю, виключивши зі свого соціуму як «дивну», чужу, а її трагічне життя і кохання відтак перетворилося в легенду, замкнувши тим самим сюжетне коло подій знову ж на міфологічних уявленнях, ствердивши цим їх генетичну спадковість та стійкість у народній свідомості.

«Дідусь», який прихистив дівчинку, також за способом свого життя та мислення дуже відрізнявся від інших членів громади села. Проте позасоціумність обох персонажів була різною: якщо дівчинку-русалку християни відносили до світу «нечистих», то дідуся, навпаки, вважали «Божою людиною» (архетип Мудрого Старця) й при можливості допомагали йому. Те, що він прийняв і

виростив сироту, певним чином сприяло соціалізації дівчинки та більш лояльному ставленню до неї з боку суспільства.

Таке своєрідне «ковзання» (Ю. Литвин) між різними пластами – реальністю та міфом – свідчить про амбівалентність образу (русалки) і призводить до роздвоєння свідомості самої героїні Оленки, що прочитується у її роздумах про своє життя: «Змалку ось як я себе зазнаю. Стою під селом, коло царини, в житі. Собаки мене кругом оступили, а послі й люде. (...) А я й сама не знаю, де я взялась. Росла десь, як той бур'ян... Чи мене з неба спущено, чи я з землі виросла, чи з птаха перевернулася у людину...» [1, с. 216]. Такі роздуми героїні також впливають на читача: то вона така, якою з'являється, тобто русалка, і усвідомлення цього кладе відбиток на її життя, на ставлення до неї оточуючих; то вона така, як інші: працює, по-невіряється по наймах, кохає. Іноді навіть важко збагнути, кого більше в Оленці бачить сама письменниця. Як ніде більше, у цьому оповіданні дуже чітко простежується поступальна тяглість парадигми «міфообраз» – «фольклорний образ» – «літературний образ». Якщо порівняти образ русалки із однойменного оповідання Ганни Барвінок і творів інших письменників (Леся Українка, Г. Хоткевич, М. Коцюбинський), то можемо наголосити на його високій змістовій відповідності першоджерелу в першому випадку, тоді як у творах пізніших авторів він більше підданий переосмисленню.

Цікаво зображено письменницею зв'язок із більш тонким, «міфологічним» світом на побутово-повсякденному рівні в оповіданні «Не було зранку – не буде й до'станку». У сюжеті знайшло свій відбиток явище, коли будь-яке фізичне недомагання або неспокійний душевний стан, переживання (зокрема й першої закоханості) найперше вважають впливом недобрих очей («згрозенням»): дядина запитує головну героїню Зіньку, яка на Великдень вперше зустрілася із своїм коханим Хведором і ще не зовсім розуміє, які почуття тривожать її душу: «Ох, чи не наглянуло тебе що?» [1, с. 56] Коли дівчина від хвилювання та душевного сум'яття «як повна рожа розцвіла», була задуманою, не їла («ї рісочки не було в роті»), на вечорницях поводитися так, що навіть дівчата запитували, чи не хвора вона («нездужаєш, чи що?»), то «молодиці», глянувши на неї, відразу ж поставили свій ймовірний «діагноз»: «чи не переполох» та й відразу й «лікаря» порадили: «...Пійти б до Золотарихи: вона добре вміє виливати, усе розкаже, з чого сталося і чим лічити від якої хвороби» [1, с. 56].

Золотариха в оповіданні постає знахаркою, яка «діагностує» хворобу (не розділяючи при цьому хвороб тілесних та духовних) «виливанням» воску або «оливи», лікує травами, страсними свічками, свяченою водою, язичницькими замовляннями та християнськими молитвами (такі люди уже менше асоціювалися зі зловісними силами,

оскільки допомагали людям, хоча також володіли надприродними знаннями, і за це їх також іноді називали відьмами, як і бабу-повитуху, тому що в час пологів вона також вважалася лімінальною особою, допомагаючи дитині подолати межу між «тим» і «цим» світом). Процес такого «діагностування» та «лікування» був доволі утаємниченим, відбувався часто «на зорі», до сходу сонця, проте письменниця детально передає його у творі: «Встали рано; дядина скоренько спорядила мене, – ми й пішли до Золотарихи. Виливала вона з воску двічі: так і запливе й стуманіє. Золотариха аж головою покрутить і якось ніби жалібно на мене згляне. Утретє взяла та й вилила з самого олива: – Дивіться по прикметах, чи не згадаєте чого?» [1, с. 57] У такому екстатичному стані героїні відразу пригадується зустріч із Хведором, а тітка, згадуючи, від якого часу із Зінькою все сталося, теж «втягує» свої асоціації: «Я зглянула да наче на долоні все бачу. А дядина моя толкує: “Ото, що наче копи здаються, то паски розставлені, – там їй й наглянуто”» [1, с. 57].

Як можна спостерігати, вищезазначений процес містить елементи гадання, при якому часто не називали хворобу, а лише «бачили» та характеризували її («ще дитина, а серденько твоє вже заняте, як голубка з гнізда випурхнуло. Попоносишся ти з ним, – бодай не казати» [с. 58]), про що також згадує у своїй монографії «Український магично-сакральний фольклор: структура тексту та особливості функціонування» І. Гунчик [2, с. 99]. На цьому етапі хвороба вважалася виявленою, залишалася її знешкодити. Не номінували хворобу, яку персоніфікували й відносили найчастіше до світу «нижчої» міфології, «нечистих» з тієї ж причини, з якої не згадували («при хаті») чорта, аби не накликали.

Подальші дії Золотарихи уже спрямовані на «лікування» душі дівчини, бо вона «спізнала» її «хворобу»: «Вона налила у стаканець води: навхрест наліпила до стакана чотири страсні свічки і запалила. І стала дивитись у воду, а послі поклони покладати; да ізнов погляне у воду та й ізнов кладе й хрести й поклони великі. Послі подержала мене за п'яти, пошептала щось і сплювала; послі притулила рукою до очей, до серця, і почала знов молитись, а послі звеліла мені подуть на свічки і напитись тієї води» [1, с. 58]. Процес «виздоровлювання», як правило, мав закінчитися активною дією самого хворого (цим знахарка ніби знімала з себе відповідальність за кінцевий результат). Тому Золотариха дає Зіньці таку настанову: «...Дождавши неділі, встань уранці, рано-рано, й піди до криниці, візьми непочатої води і не оглядаючись повертайся додому. Піди до церкви, і як дочитаються до Іже херувими, обійди з тією водою кругом церкви три рази» [1, с. 58]. Із цих слів можемо спостерігати синкретизм вірувань: непочата вода (елемент давніх дохристиянських вірувань; вона «змиває» всю попередню інформацію, зокрема й «хво-

робу», очищує тіло і душу; пізніше її замінили на свячену воду) та трьохразовий обхід із нею на певному етапі служби Божої кругом церкви символізує злуку давніх язичницьких ритуалів із новою християнською обрядністю. Проте «виздоровлення» героїні не відбулося якраз через незавершення обряду: лише раз вона обійшла з водою навкруг церкви, до того ж і він сам (Хведір) у цей час перед нею чарівним чином «як із води виріс», ще більше збентеживши дівоче серце. На прикладі цього оповідання можемо спостерігати процес *міфологізації* оповіді в авторському творі шляхом введення епізоду-міфологеми у його сюжетну канву. Це викликає у читача особливу зацікавленість, оскільки пересічна, «непосвячена», «несвідуца» людина завжди намагалася зазирнути «за ширму» невідомого, таємничого.

Часто у текстах творів Ганни Барвінок оживає таємний світ магичних ворожінь, замовлянь, прокльонів, пов'язаний із вірою у здатність слова навіювати й реалізовувати у дійсності ним промовлене: «Пху! Оце як я сплонула, як оця слина щезла, так щоб і Микита зник, той зрадник» («Королівщина» та «До іншої ходить») [1, с. 290], адже з точки зору міфології «слово може впливати на інших людей чи оточуючий світ, провадити магичну діяльність. Слово в міфі обов'язково предметне і не існує поза матерією» [5, с. 93]. Це судження О. Дарморіз цілком суголосне із думками з цього приводу М.Ю. Савельєвої про те, що «міфічне слово продукує із себе річ так само, як міфічна річ розповідає про себе однією своєю присутністю» [11, с. 153].

Отже, у літературі романтизму загалом можемо констатувати найвищу відповідність першоджерелу (письменники в основному користувалися фольклорними записами) у парадигмі «демонологічні уявлення – міф – фольклорний образ – літературний образ». У літературних творах наступних періодів спостерігаємо набагато вищий ступінь їх авторського переосмислення.

Міфологізм малої прози знаходиться в площині загального її фольклоризму, і це той тип міфологізму, при якому зберігається «національний генотип культури» (І. Денисюк). Особливістю міфологізму прози Ганни Барвінок є те, що у її творах часто задіяна міфологічно маркована деталь (образ або мотив), яка нерідко виступає ведучою у сюжетній канві твору, а іноді – є ключовою настільки, що відображається вже у назві, як, наприклад, в оповіданнях «Русалка», «Чорт у кріпацтві». Це важливо при визначенні «ступеня» (рівня) мі-

фологізму того чи іншого твору, оскільки іноді окремі міфологеми згадуються у творах принагідно, скажімо, у сентенціях типу «не такий чорт страшний, як його малюють», чи є супроводжуваним мотивом або елементом до основної сюжетної лінії. Тоді вони не несуть сутнісного міфологічного навантаження, і їх можна ідентифікувати як скалки, відголоски або «рудименти» міфу. Тому, щоб надати твору насправді змістового міфологічного виміру, на думку О. Кобзар, «недостатньо використання елементів міфологічного походження», для цього «необхідно, щоб текст набував загальнолюдського позачасового значення» [6, с. 162]. Напевне, через це такими «виразними» є використані романтиками сюжети, позначені рецептивними зв'язками з народним нарративом. Як зазначав з цього приводу Р. Марків, «внутрішня стосовно міфу позиція автора виявляється в активному творчому переживанні міфу, що через переосмислення фольклорного матеріалу оприявнюється у глибинній трансформації елементів міфу, міфологічних образів» [9, с. 132].

До прикладу, образ русалки із однойменного оповідання Ганни Барвінок на початку твору змодельовано на зразок фольклорного з опертям на сакральний час і простір («Русальний четвер» та житня нива) та зовнішній вигляд міфообразу (гола дівчинка). Із розвитком сюжету, дорослішанням героїні, входженням її в соціум (соціалізація за допомогою «дідуся»), який (як, до речі, пізніше й Лесину Мавку) так повністю і не прийняв її за «свою», відбувається зміщення характеристик щодо міфологічно-фольклорного прототипу. Оленка ніби й звичайна дівчина, проте в її діях періодично проступають характерні риси першообразу: їй чуже людське прагнення матеріальної вигоди, вона живе почуттями, якось ніби неусвідомлено може вчинити крадіжку, про що потім шкодує, але не може раціонально пояснити навіть собі цієї звички та її коренів. Таке творче зміщення опорно-сміслових структурних елементів тексту та характеристик образу від фольклорно-традиційного до авторського, з одного боку, закріплює їх впізнаваність, а з іншого – сприяє «перекодуванню» на реальність, логічному вплетенню у полотно художнього твору.

І хоч загалом авторка як метод «вживлення» міфообразу та міфологеми у текст широко використовує елементи наслідування та імітації, на початковому етапі розвитку української прози, орієнтованої на народний нарратив, вони виявилися досить продуктивними.

### Література

1. Барвінок Ганна. Твори у двох томах. Т. 1. / Ганна Барвінок / Упоряд. В. Шендеровський, В. Яременко. – Львів: БаК, 2011. – 572 с.
2. Гунчик І. Український магично-сакральний фольклор: структура тексту та особливості функціонування. Монографія / Ігор Гунчик. – Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2011. – 232 с.
3. Давидюк В. Культ вовка на Поліссі у контексті історії і фольклору / В. Давидюк // Древліни. – Львів: ІН НАНУ, 1996. – С. 167-182.

4. Давидюк В. Первісна міфологія українського фольклору / В. Давидюк. – Луцьк: Вежа, 1997. – 296 с.
5. Дарморіз О. Міфологія: Навчальний посібник / О. Дарморіз. – Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2010. – 248 с.
6. Кобзар О. Методологія міфопоетичного аналізу художнього твору (на прикладі міфологічної драми / Олена Кобзар // Літературний процес: методологія, імена, тенденції. Збірник наукових праць (філологічні науки). – № 5. – К.: Київський університет імені Бориса Грінченка, 2015. – С. 162-165.
7. Кубилюс В. Формирование национальной литературы – подражательность или художественная трансформация (Три шага литературы в фольклор) / В. Кубилюс // Вопросы литературы. – 1976. – № 8. – С. 21-26.
8. Літературознавчий словник-довідник / За редакцією Р.Т. Гром'яка, Ю.І. Коваліва, В.І. Теремка. – К.: Академія, 2007. – 752 с.
9. Марків Р. Міфологічний фольклоризм в українській літературіпочатку ХХ століття. Дис-я на здобуття наукового ступеня канд. філол. н. / Р. Марків. – Львів, 2008 // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.lib.ua-gu.net/diss/cont/343609.html>
10. Резніченко Н. Міфологічний простір трилогії про сонячних зайчиків Всеволода Нестайка / Наталія Резніченко // Літературний процес: методологія, імена, тенденції. Збірник наукових праць (філологічні науки). – № 5. – К.: Київський університет імені Бориса Грінченка, 2015. – С. 75-79.
11. Савельєва М.Ю. Лекции по мифологии культуры / М.Ю. Савельева. – К.: Видавець ПАРАПАН, 2003. – 268 с.

*Жанна Янковская*

**ОСОБЕННОСТИ МИФОЛОГИЧЕСКОГО УРОВНЯ ФОЛЬКЛОРИЗМА  
РАССКАЗОВ АННЫ БАРВИНОК**

**Аннотация.** Заявленная в статье тема находится в семантическом поле исследования фольклоризма литературы, в частности – украинской литературной прозы периода романтизма. Рассказы Анны Барвинок, «праматери» национальной женской прозы, дают для этого чрезвычайно интересный и достаточно объёмный материал, как и в целом произведения этого времени (становления новой украинской литературы) и направления, которые, особенно на начальном этапе, во многом были ориентированы на фольклор.

Мифологизм короткой прозы Анны Барвинок является одним из уровней рецептивных связей с народным творчеством, который реализуется путем усвоения через посредство фольклора мифологических образов, мотивов, сюжетов, что и стало предметом научных исследований в этой работе.

**Ключевые слова:** фольклоризм, мифологизм, рассказы Анны Барвинок, мифологические образы, сюжеты, мотивы.

*Zhanna Yankovska*

**THE PECULIARITIES OF THE MYTHOLOGICAL LEVEL OF FOLKLORISM IN THE SHORT  
STORIES BY HANNA BARVINOK**

**Annotation.** The topic, stated in the paper, belongs to the semantic field of the research of literature folklorism, namely of the Ukrainian literary prose in the period of Romanticism. Short stories by Hanna Barvinok, a “Foremother” of national women’s prose, provide a considerable bulk of a particularly interesting material, as well as other works of this period in general (the period of formation of new Ukrainian literature). Her works were directly oriented towards folklore, especially at the initial stage.

The mythologism of Hanna Barvinok’s short prose represents one of the levels of adopting relations with folk literature, which is implemented by assimilation through folklore of mythological images, mythological images, motives, storylines, which are the subject of the research of this paper.

**Key words:** folklorism, mythologism, short stories by Hanna Barvinok, mythological images, storylines, motives.

*Стаття надійшла до редакції 18.10.2016 р.*

© **Янковська Жанна Олександрівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри культурології та філософії Національного університету «Острозька академія».

## НАРОДНА СТИХІЯ І МОВНИЙ ПОРТРЕТ У ПРОЗІ М.ДОЧИНЦЯ

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.

Випуск 2 (36) 2016

УДК 811.161.2'282:821 (477.87) Дочинець

Вовченко Г. Народна стихія і мовний портрет у прозі М.Дочинця; 11 стор., бібліографічних джерел – 24, мова – українська.

**Анотація.** У статті аналізується народнорозмовна стихія та особливості мовного портрета героїв прози Мирослава Дочинця. З точки зору створення української мовної особистості розглядаються романи «Вічник», «Криничар», «Горянин» та «Світован», націєтворчий характер взаємодії української літературної мови та діалектної лексики, що відображає історію контакти між народами у різні епохи.

**Ключові слова:** українська мовна особистість, мовний портрет, засоби створення мовного портрета, світогляд, українність закарпатських говірок, міжмовні контакти.

Питання творчої майстерності письменника, його володіння здатністю впливати на людську душу неодмінно пов'язані з національною ідеєю народу, що породив митця. Це знаходить свій вияв не тільки у проблематиці творів, глибині патріотичних, громадянських мотивів, але й заглибленням до коренів власної мови, свідомості, образного бачення світу, що породжує неповторний ідіостиль, впізнаваність автора, риси мовного портрету самого автора та його героїв.

Свого часу Іван Дзюба стверджував, що процес творення мистецтва є водночас і процесом самостворення митця [7, с. 6.]. Ця думка значною мірою стосується і творчості лауреата Шевченківської премії М.Дочинця, автора непересічної сучасної української прози, про яку останнім часом написано досить багато, зокрема в публіцистиці [Див.:15, с.2;13, с.7; 2; 10; 18, с.222-229та інші].

Його самостворення як митця відбулося — про це свідчать твори про Срібну Землю України — Закарпаття, про українність нашого багатостраждального краю, про працюючих закарпатців та їхні буденні й небуденні долі, про лицарів духу та зв'язок із рідною землею, що виявляється, зокрема, і в стихії народнорозмовній. Мовна характеристика персонажів М.Дочинця, мовний портрет самого автора у його прозових творах «Вічник. Сповідь на перевалі духу» (2011), «Криничар. Діяріюш найбагатшого чоловіка Мукачівської домонії» (2012), «Горянин. Води Господніх русел» (2013), «Світован. Штудії під небесним шатром» (2014) якраз і є предметом нашої уваги. Наша мета полягає у висвітленні ролі народної стихії у створенні мовного портрета персонажів прози М.Дочинця та самого автора.

Народна стихія у мовленні літературного персонажа — це свідоме відображення митцем

багатств народної мови з метою образного, влучного, неповторного найменування явищ, предметів, осіб, їх ознак, властивостей, добирання з мовних джерел свого, питомого, що народжується в сім'ї, найближчому оточенні, повсякденному спілкуванні, у межах власної малої батьківщини як символу незнищенності вічних цінностей. Адже людина, на думку В.Гумбольдта, «думає, відчуває і живе тільки в мові, вона повинна спочатку сформуватися за допомогою мови для того, щоб навчитися розуміти мистецтво, що діє поза мовою. Але людина відчуває і знає, що мова для неї — тільки засіб, що поза мовою є невидимий світ, в якому людина прагне освоїтися тільки з її допомогою» [6, с.75]. Роль митця якраз і полягає в створенні такої тісної взаємодії міжмовною особистістю і світом, особистістю і Космосом.

На думку Л.Т.Масенко, мовний портрет персонажів створюють особливості прямої мови, відтворені письменником у формі монологу чи діалогу, а також форма невласне-прямої мови. «Художня виразність образу в реалістичному творі значною мірою залежить від мотивованості використаних автором стильових засобів, що створюють «мовний портрет» героя» [14, с.332-333]. Використання народної стихії в мовленні персонажів художніх творів М.Дочинця, у тому числі й авторської мови, надає неповторного колориту його письменству, допомагає створювати ту саму **українську** мовну особистість, якій властиве почуття національної гідності, яка не має ознак меншовартості та виявляє мовну стійкість у несприятливих для розвитку мови умовах, які породжували спочатку ворожі українству режими імперій, а потім комуністичний режим, а зараз глобалізація і нехлюйське ставлення до державної мови з боку чиновництва. Народна стихія засвідчує наявність у закарпат-

ських говірках запозичень, які **не означають неукраїнськості народного мовлення**, а свідчать про взаємні контакти народностей, що населяли наш край. Українськість говорів Закарпаття авторитетно доведена в працях видатних українських мовознавців, до яких належать фундатори і очільники кафедри української мови Ужгородського університету — С.П.Бевзенко, Й.О.Дзедзелівський, відомі мовознавці В.І.Добош, К.Й.Галас, М.А.Грицак, В.І.Лавер, справу яких гідно продовжують наші колеги — працівники кафедри української мови Ужгородського національного університету.

Автор досліджуваних романів народився в Хусті, в учительській сім'ї, отримав журналістську освіту у Львівському університеті, працював журналістом й книговидавцем. Прекрасно володіючи українським словом, в авторській мові та мові своїх персонажів письменник відбиває певні особливості говірок Хустщини — марамороських говірок середньозакарпатського, чи закарпатського, говору південно-західного наріччя української мови. Як зазначає І.В.Сабадош у передмові до «Словника закарпатської говірки села Сокирниця Хустського району», закарпатський діалект «належить до старожитніх говорів української мови, які зберегли велику кількість архаїчних рис, важливих для фундаментальних досліджень не тільки з україністики, але й славістики» [21, с.3]. Одразу зауважимо, що вивчення походження діалектної чи народнорозмовної лексики ми не ставили собі за завдання у цій роботі. Однак у згаданому словнику І.В.Сабадош для більшості іншомовних запозичень зазначає джерело походження, а для іншомовних слів, які звуковим складом близькі до літературних, інформацію про їх походження не подає [Сабадош, с.10], тут зацікавленим допоможуть етимологічні словники та інші праці. Аналіз діалектної лексики М.Дочинця виконала М.Воробканич [5, с.57-59].

Уводячи діалектну лексику у мовлення персонажів та авторську мову, письменник створює реальні часово-просторові й об'єктні виміри зображуваного. Мовна стихія, на думку Олександра Сизоненка, відомого українського автора, члена Шевченківського комітету, — це ще один головний герой «Вічника». Він пише: «Це справжня проза, викінчена в своїй ошадливій, прозорій, образній правді. Це дуже сучасний роман, хоч і передає столітній життєпис закарпатця з великою душею і мудрим серцем. І роман цей — всеукраїнський! Такий потрібний нашій літературі, нашому підпалому українському духові» [8].

М.Дочинець наводить у «Вічнику» та «Криничарі» перелік ужитих ним діалектних чи розмовних назв у «Словарику», (до речі, лексема *словарику* є демінутивом від застарілого *словар*), що формують лексико-семантичні групи назв:

— предметів: *амбрела* 'парасолька', *бакун* 'гатунок тютюну', *бинда* 'стрічка', *боканичі* 'чере-

вики', *бубка* 'лялька', *визір* 'вікно', *гаті* 'штани', *грань* 'жар', *грифлик* 'вуглик для писання', *грозно* 'виноград', *дараб* 'ділянка, наділ', *дараба* 'дерев'яний пліт', *дебрі* 'глушина', *дзяма* 'бульйон, юшка',...;

— осіб: *бирів* 'староста, сільський голова', *бродник* 'мандрівник, волоцюга', *гайник* 'лісник', *гонвед* 'воjak угорської армії', *караник* 'жертва, бідолаха', *килавий* 'немічний, той, що має грижу', *копилець* 'байстрюк', *кочиш* 'візник', *жінчовка* 'жіночка', *нотар* 'староста, голова села', *няньо* 'тато', *паніка* 'пані', *сиротюк*, *сирохман* 'підліток, хлопець', *скусник* 'митець', *сокачка* 'кухарка', *фоштер* 'лісник', *фраїрка* 'наречена, кохана', *цімбор* 'друг, приятель'...;

— дій: *вандрувати* 'мандрувати', *начада-тися* 'народитися', *об'ярюватися* 'впоратися з весняними роботами'...;

— назви тварин, птахів, комах: *бриндак* 'комаха, жук', *воробок* 'горобець', *мацур* 'кіт', *потя* 'пташка', *сомар* 'осел'... [Вічник, с.276-279; Криничар, с.330-331].

Ця та інша лексика вживається М.Дочинцем як в прямому, так і в переносному значенні в численних діалогах та власному мовленні, відображаючи історію українського народу та численні контакти з іншими народами й народностями у різні часи й періоди. Наприклад, слово *потя* 'пташка' сягає праслов'янського періоду, вживалося в давньоукраїнській мові [ЕСУМ, I, с.544], а лексема *цімбор* 'друг, приятель' — угорське запозичення [Сабадош, 409], слово *фраїрка* — назва особи жіночої статі до *фраєр*, т.с., що 'любас', зустрічається польській, чеській мовах, а в німецькій мові Freier — 'жених' [Сабадош, 401]. Таким чином автор формує у читача уявлення про багатство народного мовлення закарпатців, виявляючи уміння створювати індивідуальні мовні портрети своїх героїв.

Зауважимо, що проблема мовної особистості активно розробляється в сучасній лінгвістиці. Вперше цей термін був уведений в науковий обіг В.В.Виноградовим у 1930 році, інтерпретувався в багатьох працях Ю.М.Караулова [11]. Під мовною особистістю в лінгвістиці розуміють індивіда, який володіє сукупністю здатностей і характеристик, які зумовлюють створення і сприйняття ним текстів, що вирізняються рівнем структурно-мовної складності та глибиною й точністю відображення дійсності. Типологія мовних особистостей ще формується. Свого часу Ю.Караулов визначив структуру мовної особистості, яка складається з вербально-семантичного, когнітивного та прагматичного рівнів [1, с.188; 12; 19]. Про напрями вивчення мовної особистості детально пише Ю.Воробей у розвідці «Мова, особистість, соціум: Системність, взаємозв'язки, взаємодія» [4, с.75-81].

На думку С.Єрмоленко, існують психологічні, комунікативні та соціальні передумови формування **української мовної особистості**. Відзна-

чимо насамперед зазначені вченою психологічні передумови — переборення комплексу меншовартості, мовної непевності, комплексу людини другого сорту; цілісність, єдність українознавчого світогляду і мови, а також особистісна гідність та мовна стійкість [9, с.120-123].

Можемо підкреслити, що прозові твори М.Дочинця якраз і характеризуються єдністю українознавчого світогляду та української мови, яка відшукує і знаходить у своєму літературному варіанті потужні джерела з народномовлення. Саметак стверджується автором незнищенний зв'язок з рідною землею, з українством. Це дуже важливо в наш час, коли Україна відстоює власний шлях розвитку в умовах справжньої війни зі «старшим братом» — окупантом і насильником, а Закарпаття опинилося під прицілом сусідніх держав, — вже навіть деякі історики не бажають вважати українськими теренами закарпатську землю [17; 16]. Хочемо того чи ні, але художня література неодмінно стає зброєю в боротьбі за українство.

М.Дочинець возвеличує Людину і людську душу. Його героєм стало чоловіцтво, чоловік як воїн життя, за життя і для життя. Він уміє все, він ВІЧНИК, йому підкорюється матерія світу. Лікувати, будувати, утихомирювати стихію, воювати за справедливість, сидіти за це у тюрмі без надії на помилування, не упокорюватися насильству, мандрувати, любити і розуміти природу, людей і людське — цей ряд можна продовжувати без кінця, — але бути просто людиною. Його герой в «Горянині» несподівано втрачає все, проте смыслом життя обирає боротьбу за кожен частинку своєї родової землі. Ця незвична людина навіть не названа автором, бо що таке ім'я? Старий, стара. І Ріка... Старий і Ріка в «Горянині» — як старий і море в Е.Хемінгуей, — це порівняння подобається автору, він множить причіт про свого героя, як Пауло Коельо, йому приписують близькість до писемної манери А.Чехова, І.Буніна, П.Паустовського, В.Стефаніка, Г.Тютюнника... Герої творів Дочинця творять фундамент нації. Прості, непоказні, величні в стійкості духу, на них тримається світ.

У романі «Криничар. Діяріюш найбагатшого чоловіка Мукачівської домінії» герой твору висловлює подяку Богу: «*За три найбільші ласки безмежно вдячний я Господу: за те, що народив мене людиною, а не твариною; за те, що народив мене русином; за те, що народив мене в Мукачеві. Бо тут мій новий Вавилон, осяйний мій Єрусалим. Тут моє глибоке закорінення і моя листата крона*» (Криничар, с.33). Найголовніша ознака своєї землі, яку герой називає *Підкарпатською Русинією*, порівнюється з рукавом вишитої сорочки: «*Бачите вишиваний рукав моєї сорочки? Чорне — то земля, зелене — дерево, синє — вода, черлене — вино. А біле — то співанка. Бо русинська пісня весь білий світ*

*бере в обійми. Наша душа через неї говорить, журиється й тішиться*» (Криничар, с.145).

У цьому творі автор робить спробу осягнути історію нашого краю від найдавніших часів, проводячи свого героя через безліч випробувань: тут і перебування в тюрмі у Паланку, малярство, повчання Гречина, стосунки з запорізькими козаками, Туреччина, Єгипет... І мова героїв, в якій маємо розкіш народної стихії, зблиски діалектного мовлення, які хочеться розшифрувати. М.Дочинець цілком зрозуміло висловлюється щодо історії нашого краю. Так, наприклад, герой «Вічника» зустрічався навіть з доктором Панькевичем, який студіював говірки закарпатських українців. З роману: «*З наукової аналізи виходило, що як би нас не іменували — русини, руснаки, рутени, угрини — походимо з давнього і щирого київсько-руського кореня. І є ми добре школованою і боголюбною часткою народу. Бо ще в кінці XVIII століття, коли просвітництво досить низько стояло і в Галичині, і в Києві, і в Росії, закарпатські українці вже мали латинські школи, де добували освіту, рівну західноєвропейським землям...*» (Вічник, с.169). І далі називаються імена Івана Орлая — директора гімназії в Ніжині, Михайла Балудянського — ректора університету в Петербурзі, Петра Лодія — професора Краківського університету, Івана Заманчика — професора Львівського університету, Юрія Венеліна-Гуци — вченого Болгарії (Вічник, с.169).

Щодо роману «Світован», то автор формулює назву свого твору як роман-намисто. Він фактично є третьою історією про Андрія Ворона, людину-філософа, чоловіка «*карпатського гарту*». Очевидно, як намистинки, що формують прикрасу, слід сприймати численні діалоги журналіста зі своїм самобутнім героєм. Саме в діалогах і монологах, у прямій мові розкриваються проблеми буття, нації, совісті, покликання. У «Бесідах під горіхом» Світован підкреслює: «*...нікому не вільно порушувати Божий порядок, за яким **коже** плем'я дістало свій терен, мову і волю. Ніяким залізним заборолом не можна **се** загородити надовго. Його сточить іржа...*» (Світован, с.223). Герой окреслює своє поняття народу як «*вічно живий храм особистості. Він завжди прийме те, що прийме якась одна людина. Народ — **се** єдина містична душа тисяч, мільйонів тіл. Тому його не можна знищити, переробити на чужий копил. Як трава не виростає під горіхом, як **огонь** не сховаєш у сні, так не ув'язниши дух народу...*» (Світован, с.225). Очевидно, в наш тривожний, буремний час пророчими звучать слова про відбудову: «*Гряде велика і тривала відбудова погубленої Материзни. Відбудова в спілці з духом, природою і землею. Болісне повернення відібраного Раю*» (Світован, с.226). Цікавим є ім'я героя. А. Вегеш вивчила специфіку літературно-художніх антропонімів романів М.Дочинця і подала майже вичерпну характеристику імені головного героя кількох творів

автора — Світована. Проте не думасмо, що виведення цього імені від складання **кореня світ** і слова **ван** на позначення правителів у Китаї чи Корейі справедливе [3, с.219], герой ближчий до **Світо-Івана**, людини, що працює і творить для Світу, світла, людських взаємин.

Герой М.Дочинця не відносив себе до характерників, яких називав по-народному **байльниками** від **баяти** 'ворожити' [Сабадош, с.21]: «Вонизчаста слово з темноти беруть і виносять на світло, а я зі світла його несучу в темноту. Від страждання — до терпіння. Від досвіду — до надії...» (Світован, с.124). Автор оповіді ставиться до мови Світована як до питомої мови, матірньої бесіди: «Що слово давніше, каже він [Світован], тим сильніше, насичене енергією духу і часу мовців. Скарби Вічності. З ліноців розуму слова ці звітрилися з язиків чи осіли десь на споді пам'яті. Та коли вони піднімаються звідти й звучать, кров предків радо взивається й свіжіє в наших жилах. Бо ті слова не просто мова, а наша родова сила, наші захисні лати, наш духовний хребет» (Світован, с.189). Численні паремії, «слова-самоцвіти, слова-персні» Світована наводить автор роману: діловання, самувати, спікрєвна душа, пиняво 'мляво' псярити 'сварити', прилюб 'симпатія', обзорини 'оглядини' вилюднитися 'вийти в люди', цуря, цундри 'лахи', млоїть душу 'сумно', небожатко, бідака, сарака 'бідолаха'... — і вважає їх «посвітом правічної і вічної душі народу в тісноті й глухоті нашого загуслого світу» (Світован, с.195).

Українське, національне — і закарпатське, змішане в коктейлі епох, імперій, режимів, але в основі своїй українське, що виявляється в мовленні героїв і самого автора, в народнорозмовній стихії. Часом автор творить і сам слова, близькі до народнорозмовних. У Світована на рукаві сидить метелик. Власне, це символ щастя — короткоплинної секунди у вічності. На картині художника залишився герой, що дивиться на

метелика, який «присів спочити на його рукав і довго не покидав **прилюбне** місце» (Світован, с.8). Слово **прилюбний** відсутнє у словнику І.Сабадоша, проте його творення і роль у тексті цілком очевидна.

Відзначимо ще одну сторону таланту митця. Його герої трепетно люблять рідну природу. Народні назви рослин, дерев, птахів, риб, народні вірування, пов'язані з природою — це аура його творів. У «Вічнику» зустрічаємо багато назв рослин: *трава-псяйка, козодрес, колькавник, смерека, жаллива, вільха-росішка, припутник, чічка, губи (гриби), трутовик-агарик, «відьомський віник», гриб-часничник, гриби-копита, момордика, дрік, купена, марійн корінь*. Герой твору користується плодами природи, щоб вижити у Чорному лісі, його виживання і сили, спрямовані на це, годяться не тільки для навчання пластунів, як вказувалось кимось із критиків, вони нагадують неймовірні зусилля і спрагу до життя Робінзона Крузо Данієля Дефо. У романі «Світован» ця тема знаходить новий вияв. Разом з молодим журналістом Світован збирає трави, помічні при недугах — *астрагал* від неокрів'я, *чагу* — добрі ліки навіть від раку, *частуху* — для нирок, *жабник* (сушеницю болотну) — від грудної жаби, *розмарин* — для лікування порізів, *синильник* — «зрячою фльорою» називав Світован цю траву, *шоломник, хміль*... А птахи «*голосоми хапали серце*» Світована, і про кожну пташку знав багато, ці знання допомагали йому жити у злагоді зі світом природи. Для молодого журналіста це знайомство стало неймовірним життєвим скарбом.

Отже, підсумовуючи сказане, народна стихія у мовленні героїв прози М.Дочинця не є самоціллю автора. Однак її використання створює широкий контекст для ствердження **українності** закарпатського краю у безмежні контактів, які породила епоха, це фундамент для творення національного, бо безрідного корінняне збудуєш майбутнього України.

### Література

1. Бацевич Ф.С. Основи комунікативної лінгвістики: Підручник. — К.: Видавничий центр «Академія», 2004. — 304 с.
2. Бедзір В. Мирослав Дочинець: «Книжка зчитує твоє серце» // Закарпатська правда. — 22 лютого 2014 р.
3. Вереш А. Специфіка літературно-художніх антропонімів роману «Світован» Мирослава Дочинця // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства (Збірник наукових праць). Випуск 21. Ареалогія ономастика / Відп.ред. І.В.Сабадош. — Ужгород, 2016. — С.219-222.
4. Воробей Ю. Мова, особистість, соціум: Системність, взаємозв'язки, взаємодія // Українське мовознавство. — 2015. — Вип. 45/1. — С.75-81.
5. Воробканич М. Діалектизми в сучасній українській мові (на матеріалі твору М.Дочинця «Вічник» // Студії з філології та журналістики: зб.наук.праць. — Вип. 4. — Ужгород: Гражда, 2016. — С.57-59.
6. Гумбольдт В. Язык и философия культуры. Характер языка и характер народа // Хрестоматія по общему языкознанию / Составитель: Л.П.Иванова. — К.: Освіта України, 2008. — С.64-79.
7. Дзюба Іван. Історичний міф Миколи Вінграновського // Вінграновський Микола. Вибрані твори у трьох томах. — Т.2. — Тернопіль: Богдан, 2004.



8. Дочинцьову книжку висунуто на найвищу Національну премію // Фест. – 2011. – 1-7.XII.
9. Єрмоленко С.Я. Формування української мовної особистості // Українознавство. – 2010. – № 1. – С. 120-123.
10. Льницький В. «Шевченкіана» Мирослава Дочинця // Фест. – 2014. – 21-27 лютого.
11. Караулов Ю. Русский язык и языковая личность. – М.: ЛКИ, 1987. – 263 с.
12. Кочерган М. П. Загальне мовознавство: Підручник. Вид. 2-е, випр. і доп.– К.: Видавничий центр «Академія», 2006. – 464 с.
13. Кузан В. Старий і Ріка // Літературна Україна. – 28 листопада 2013 р. – С.7.
14. Масенко Л.Т. Мовна характеристика (персонажів) / Масенко Л.Т. // Українська мова. Енциклопедія. – К.: Вид-во «Українська енциклопедія» ім.М.П.Бажана, 2000. – С.332-333.
15. Нитка В., Тарканій Г. Одкровення під небесним шатром // Голос України. – 30 листопада 2013 р. – С. 2.
16. Тиводар М. Одкровення кандидата наук Фенича. – Ужгород: Гражда, 2016.
17. Фенич В. Угорська Русь і «Ганнібалова присяга» Михайла Драгоманова: початки інтелектуального завоювання Закарпаття Україною. – Ужгород: Говерла, 2015.
18. Хланта Іван. Золотошукач словесної ріки (Мирослав Дочинець) // І.Хланта. Літературно-мистецьке життя Копашнова. – Ужгород, 2015. – С.222-229.  
[https://uk.wikipedia.org/wiki/мовна\\_особистість](https://uk.wikipedia.org/wiki/мовна_особистість).

#### Словники

19. Етимологічний словник української мови: У 7 т. / Редкол.: О.С.Мельничук (гол. ред.) та ін.— К., 1982-2012. — Т.1-6.
20. Сабадош І.В. Словник закарпатської говірки села Сокирниця Хустського району. — Ужгород: Ліра, 2008. — 480 с.

#### Джерела (тексти)

21. Дочинець М. Вічник. Сповідь на перевалі духу. – Мукачево: Карпатська вежа, 2011. – 284 с.
22. Дочинець М. Криничар. Діярюш найбагатшого чоловіка Мукачівської домінії. – Мукачево: Карпатська вежа, 2012. – 331 с.
23. Дочинець М. Горянин. Води господніх русел. – Мукачево: Карпатська вежа, 2013. – 311 с.
24. Дочинець М. Світован. Штудії під небесним шатром. – Мукачево: Карпатська вежа, 2014. – 232 с.

*Галина Вовченко*

#### **НАРОДНАЯ СТИХИЯ И ЯЗЫКОВОЙ ПОРТРЕТ В ПРОЗЕ М.ДОЧИНЦА**

**Аннотация.** В статье анализируется народная стихия и особенности языкового портрета героев прозы Мирослава Дочинца. С точки зрения создания украинской языковой личности рассмотрены романы «Вічник», «Криничар», «Горянин» и «Світован», национально-созидательный характер взаимодействия украинского литературного языка и диалектной лексики, отражающей историю и контакты между народами в разные эпохи.

**Ключевые слова:** украинская языковая личность, языковой портрет, средства создания языкового портрета, мировоззрение, украинскость закарпатских говоров, межъязыковые контакты.

*Halyna Vovchenko*

#### **NATIONAL ELEMENTS AND SPEECH PORTRAITS IN THE PROSE OF M.DOCHYNETS**

**Annotation.** The article deals with national colloquial elements and features of a speech portrait of heroes of prose of Myroslav Dochynets. The novels "Vichnyk", "Krynychar", "Horianyn" and "Svitovan" are being analyzed from the point of view of creating a special Ukrainian speech personality, helping to form the national character in the process of the interaction of the Ukrainian literary language and dialect vocabulary, which reflects history and contacts of people at different times.

**Key words:** Ukrainian speech personality, speech portrait, means of creating a speech portrait, outlook, Ukrainian character of Transcarpathian dialects, interlinguistic contacts.

*Стаття надійшла до редакції 25.10.2016 р.*

© **Вовченко Галина Іванівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови ДВНЗ «Ужгородський національний університет».

## СПОСТЕРЕЖЕННЯ НАД ЛЕКСИКОГРАФІЧНИМИ НОТАТКАМИ М. ПАВЛИКА [2]: ДО РОМАНУ А. СВИДНИЦЬКОГО “ЛЮБОРАЦЬКІ”

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.

Вип. 2 (36) 2016

УДК 811.161.2'374(09)“18/19”

Галас Б. Спостереження над лексикографічними нотатками М. Павлика [2]: до роману А. Свидницького “Люборацькі”; 14 стор.; кількість бібліографічних джерел – 14; мова українська.

**Анотація.** У статті представлено написані М. Павликом підготовчі словникові нотатки (понад 400) до тексту роману А. Свидницького, виданого в 1887 р. Є. Олесницьким. Деталізовано розглянуті близько 30 статей — із додатком контексту, якого вони стосуються, з орієнтацією на академічне видання роману “Люборацькі” 1985 р., у зіставленні з іншими виданнями твору та з лексикографічними джерелами. Висловлюється припущення, що лексикографічні нотатки М. Павлика не лише до роману “Люборацькі”, а й до інших текстів пов’язані з його науково-дослідницькими зацікавленнями народними читальнями і ширшим контекстом українського національного руху. Лексикографічний досвід М. Павлика важливий не лише як цікавий штрих до його наукової біографії. Необхідно врахувати його при підготовці нових словникових проєктів, зокрема при визначенні джерел майбутнього історичного словника української мови XIX ст.

**Ключові слова:** рукописна лексикографія XIX ст., історія української лексикографії, історія української літературної мови, А. Свидницький, М. Павлик.

У відділі рукописів Національної львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаніка у фонді М. Павлика зберігаються документи, озаглавлені як “Матеріали до словника української мови” (Павл. — Папка 2: №№ 49—55; Папка 3: №№ 56, 57). Частково вони вже були предметом нашого аналізу [1; 2; 3], і ця стаття має на меті доповнити попередні спостереження й висновки на основі дальшого вивчення вказаних джерел, зокрема на основі опрацювання рукопису-зшитку розміром 10,5 × 17 см із восьми аркушів (чотири подвійні), на яких М. Павлик занотував (із додатком тлумачень, зрідка коментарів чи зіставлень) понад 400 слів із тексту роману А. Свидницького “Люборацькі” (Павл. — Папка 2: № 50). Джерело, за яким М. Павлик оформив паспортизацію, зазначене на початку арк. 1: *Руско-українська Бібліотека, Евг. Олесницького, чч. 15—17: Люборадскій. Семейна хроніка А. Свидницького (1887)*. Роман А. Свидницького став останнім виданням у серії українських творів, які своїм коштом видавав Є. Олесницький. Це було друге видання роману А. Свидницького — услід за тим, як його протягом січня — листопада 1886 р. було надруковано в “Зорі” з дуже прихильним упровідним словом І. Франка, який писав: “Хроніка його [А. Свидницького], написана ще в 1861 чи 1862 році, се перша широка проба української повісти на тлі сучасних суспільних відносин, і zarazом — сміло можна сказати — одна з кращих проб з-поміж усіх, які досі маємо на тім полі, і в деяких зглядах сміло може стати під пару Нечуєвій “Причепі”, з котрою у неї багато дечого спільного і котрої вона — старша сестра” [5, с. 5]. Висловлюючи жаль, що в А. Свидницького життя “було повне нещастя і розчарувань”, що його письменницький талант не розцвів на повну силу, І. Франко відзна-

чив: “З його українських творів дійшли до нас ще три поезії, з котрих дві мов іронією долі — стались майже народними піснями. Се звісні у нас в Галичині “Вже більше літ двісті, як козак в неволі” і “В полі доля стояла” [5, с. 5].

Немає сумніву, що ці та інші висловлювання І. Франка про А. Свидницького справили позитивний вплив і на Є. Олесницького, який узявся перевидати “Люборацькі”, і на М. Павлика, який, за текстом роману-хроніки склав немалий реєстр слів із поясненнями до них, виявивши до цього твору таку ж увагу, як і до писань Панаса Мирного, Н. Кобринської, Олени Пчілки та ін. Дослідниками встановлено, що видання роману 1887 р. текстуально збігалося з публікацією в “Зорі” (1886), і воно “почасти здійснювалося під наглядом І. Франка, який у ряді місць зробив пояснення маловживаних у Галичині слів” [СвЛ 1985, с. 533]. Тож М. Павлик у певному сенсі продовжив започатковану І. Франком справу лексикографічного опрацювання художньої мови А. Свидницького.

Встановлено, що редакція “Зорі” проводила “заміну слів і виразів, які їй видавалися малозрозумілими для галицького читача або ж непристойними з погляду церковних служителів”, як-от: замість *підопхавши кишку — перетрутивши*; замість *очі вивалила — очі витріщила*; замість *уздохатимуть — зітхатимуть*; замість *в сажі — в хліві*; замість *по-ляськи — по-польськи*; замість *чимала махія — немала*; замість *хурман — фірман*; замість *в лівобіцькій — в лівобічній*; замість *чорногузе — бузьку*; замість *дав... дворякам — дав... козакам*; замість *третій, як цуцик, служив перед нею — третій вертівся перед нею*; замість *опівкурсу реторики — після курсу реторики* [СвЛ 1985, с. 533]. Крім того, текст надруковано зі скороченнями, з порушенням авторської структурованості.

Говорячи про дальші видання роману “Люборацькі”, Р. Міщук назвав як важливе, етапне те, що було здійснене київським видавництвом “Вік” 1901 р. за тим самим неавторизованим списком, складеним учнями А. Свидницького, за яким роман друкувався в “Зорі”, але “зважаючи на різку критику І. Франком сфальсифікованого “Зорею” видання “Люборацьких”, редакція “Віку” відновила купюри, зроблені у першодруку, розподіл тексту на дві частини” [СвЛ 1985, с. 534]. Р. Міщук згадав і про інші видання “Люборацьких”, але не подав (можливо, з ідеологічних причин) жодних відомостей про видання роману-хроніки з реквізитами: Київ — Ляйпціг та ін. (без зазначення року) [СвЛ б/р.].

Усе це варто враховувати при аналізі нотаток М. Павлика до тексту роману “Люборацькі” видання 1887 р. і встановленні відповідностей до цих нотаток у текстах пізніших видань (можуть бути різного роду незбіги).

Далі представляємо невелику частину лексикографічних матеріалів М. Павлика із додатком контексту, якого вони стосуються, з орієнтацією на академічне видання роману 1985 р., а в окремих випадках й у зіставленні з текстом першодруку в “Зорі” (СвЛ 1886), з виданням Української Накладні (СвЛ б/р), а також у порівнянні з відомими лексикографічними джерелами.

**виплодок**(354) — kreatura (Плк 7 зв.). СвЛ 1985: *Годі вже! ходім, браття, до ректора; скажем, що отець-інспектор лізе в очі, як туман, що через його виплодків-доноциків нам просвіту нема* (191). *Годъ вже! ходѣмъ, браття, до ректора; скажемо, що отець инспекторъ лѣзе въ очи, якъ туманъ, що черезъ його виплодокѣвъ-доноциковѣвъ намъ просвѣту нема!* (СвЛ 1886, с. 352). ● Пор.: **вѣплодок** зневажл. ‘нащадок, потомок’ // уживається як лайливе слово [Коломійчиха:] *Та що ви мене вкінці грабити хочете? Іроди татарські, сатанинські виплодки!*(М. Старицький) (СУМ I 455); поль. *kreatura* ‘тварь’, ‘низкий (подлий) челевек’ (ПРС 1975, с. 210).

**годованець** (16) — karmionu rasiuk (Плк 1). СвЛ 1985: *Мася ж, зоставившись сама з сестрами, Орису заставила начиння мити, а сама справлялась коло дійва. І вже всюди вправила, тільки ще оставалось бур’яну насікти для годованців* (32). ● Пор.: **годѣванець**, розм. 2) ‘тварина, яку відгодовують на забій’. *Вже всюди вправила* [Мася], *тільки ще оставалось бур’яну насікти для годованців*(А. Свидницький, Люборацькі) (СУМ II 104).

**голиборода** (163) — з голоноју бородоју (Плк 4). СвЛ 1985: *От Антосьо сидів собі на призьбі та ногами грюкав, як приходять аж три четвертокласники — все продуци та голибороди*(103). *От Антосьо сидів собі на призьбі та ногами грюкав, як приходять аж три четвертокласники — все продауси [!] та голи бороди* (СвЛ б/р 127). ● Пор.: **голіборода** чол., заст. ‘жартівлива назва дорослого учня, який уже голить бороду’

*Приходять аж три четвертокласники [четвертокласники] — все продуци та голибороди*(А. Свидницький, Люборацькі) (СУМ II 106).

**диркач** (127) — обідраниј (Плк 3 зв.). СвЛ 1886: — *Треба вже, — заговоривъ панотець, — набрати для неї додѣльне платѣчко; де-жъ їй ходити такимъ дыркачем!* (88); СвЛ б/р.: *Треба вже, — заговорив пан-отець, — набрати для неї додільне платтячко; де ж їй ходити таким диркачем!* (99). СвЛ 1985: — *Треба вже, — заговорив панотець, — набрати для неї додільне платтячко; де ж їй ходити таким деркачем!* (86). ● Пор.: **деркач**2. перен. про щось обсмикане, обірване — *Треба вже, — заговорив панотець, — набрати для неї додільне платтячко, де ж їй ходити таким деркачем!* (А. Свидницький, Люборацькі) (СУМ II 252).

**дичар**(288) — дикун (Плк 6 зв.). СвЛ 1985: *І досі в Кам’янці той звичай є, що дрібніші пани, як хочеться вечір видати, вдаються до семинаристів-музикантів. І ці йдуть, хоч і в незнайомий дім, і обоє скористують: панок має добрих музиків, [а семинаристи погуляють досхочу]. От і пішли вони, і Антосьо хоч і не перший раз, проте дичарем таким, що ну* (163); *Таким побитом привчивсь Антосьо до всяких танців, що став хлопцем хоч куди; і поки перейшов у філософію, то вже мав від других дичарів і тютюн, і ковбасу, і різніласоці за науку — що вчив танцювати* (163—164). ● У Грн і в СУМі немає статті дичар. У СУМі немає й дичак. Проте пор.: **дичак** м. ‘дикій звѣрь’ *На людей позира як дичак який*. Св. Л. 262 (Грн I 243); *Згляньте на семинариста! замліле, заплісніле, на людей позира, як дичак який...* (СвЛ б/р, с. 243; СвЛ 1985, с. 174).

**доярка** (386) — та, шчо доїть (Плк 8 зв.). СвЛ 1985: *А жінка покинула його на першій році — пішла на архирейський хутір і стала за доярку до корів, чи за ключницю, чи що* (208). Те саме й у виданні СвЛ б/р (299). ● Пор.: **доярка** ‘доильщица’ *Стала за доярку до корів*. Св. Л. 322. (Грн I 439); **доярка** ‘робітниця, яка доїть і доглядає корів’ *Непомітно із худенької сироти виросла вродлива дівчина, розумна комсомолка, а згодом Мотря стала крацюю дояркою в колгоспі*(Петро Панч) (СУМ II 403).

**дубала́ставати** (363) — дуба (Плк 8). СвЛ 1985: *Встряг старий в солому по самі пахви; вона спинається, дубала стає, смітить по дорозі [...]* (148). ● Пор.: **дубала́нар**. ‘дыбомъ, вверх ногами’ *Дубала стати*.См.дубора (Грн I 451); **дубала́**: *ставати (стати) дубала* ‘ставати догори ногами, займати вертикальне положення’ *Він перекинувся головою вниз, покотився в яр, став там дубала, подригає ногами*(С. Васильченко)(СУМ II 428); **дубора** ‘дыбом’ *Волосся на голові дубора пішло*. Стор.(Грн I 452).

**духовниченко** (221) — син духівника (Плк 5). СвЛ 1985: *Та на цей раз мати вже не посилала підводи від себе, а просила о. духовника, як їхав за*

своїм, то щоб і Антося привіз. Та дарма, — Антося й не подумав їхати, а поїхав тільки сам **духовниченко** (131). • У СУМі немає. Є **духівник** ‘священник, у якого хто-небудь постійно сповідається’ [Сильвестр:] *Та як ти смів подумати, проклятий, Що я, монах і княжий духівник, З тобою буду чаши вихляяти* (І. Кочерга) (СУМ II 444).

**жадінна шматок хліба** (53) — *жадін кусня хліба* (Косів) (Плк 2). СвЛ 1985: — *Еге, дай! — озветься Антося. — А сам з чим остануть? Вам дай, а я за що собі бублика куплю? А в Крутих не те, що дома: там і на шматок хліба жадін* (49). — *Пане Орун! я в вас не раз грішми сипав, то ви вже знаєте, що я на копійку не жаден: маю, слава богу, не одну тисячу* (132). • Пор.: **жадний** рідко ‘те саме, що жадібний’ (СУМ II 502).

**заснаїко** (290) — *zaznaimiały* (Плк 6 зв.). СвЛ 1985: *То виробився так Антося, поки вся реторика минула; а ще прошлими вакаціями був зовсім не такий: несміливий, бандурований, тільки заснаїко такий, що куди-куди!* (164). • У СУМі лише **заснаїкуватий, заснаїкувати** (III 128).

**заходити з ким** (189) — накладати собі з ким (Косів) (Плк 4 зв.). СвЛ 1985: — *Не хочу я, — озветься Антося, — з музиками заходити. — І піде на тік, щоб з очей зійти, або й на баитан потягне на яку годину* (116). • Пор.: **заходити** 8. *неперех., з ким, розм. ‘вступати у стосунки, мати з ким-небудь щось спільне. — Велике диво — полковий лікар! Се злидні, біднота! Що тобі з такими заходити?* (Марко Вовчок); *Філістри [філістери] звикли справи серця все “практично” рішати.. Але, звісно, заходити з такими “практичними” (на чужий кошт) людьми не варт* (Леся Українка) (СУМ III 386).

**коробейник** (229) — *коробочник* (Плк 5). СвЛ 1985: *А селом кацап іде, точка-в-точку **коробейник**: і на тім ї йому розділено, і потилиця підголена, і в китаєвім ормяці; в личаках; через плечі замість коробки чамайдан висить невеличкий; борода тільки пухом поростала, а в руках палиця далеко довша за самого* (134). • Пор.: **коробейник** ‘у дореволюційній Росії — мандрівний крамар, що розносив по селах у коробі дрібний крам’ *Під шатрами торгували.. коробейники стрічками, ситцем* (Нечуй-Левицький); *Собаки.. зразу поскоплювались і загавкали, мов на вовка або на коробейника* (Ганна Барвінок) (СУМ IV 294). Пор. іще: **коробочник** ‘робітник, що виготовляє коробки’ (СУМ IV 294).

**кр[и]вундяч** (367) — *кривун* (Плк 8). СЛ 1985: *Витяли пани ліс, вода висохла і від річки рівчак зостався, а від криниці й сліду нема; і все дуби — **кривундяччя**, обчимхані, що гілля на вершкун, мов шапка на шесті* (199). • Пор.: *Витяли пани ліс, вода висохла й від річки рівчак зостався, а від криниці й сліду нема; й усе дуби — **кривундяча**, обчимхані, що гілля на вершкун, мов шапка на дрючку* (СвЛ б/р 284); *Витяли пани л’всь, вода висохла і одъ р’вчки р’вчакъ зоставъ ся, а одъ криницъ ѝ*

*сл’вду нема, — и все дубы-**кривундяча**, обчѣмхані, що гілля на вершкун, мов шапка на дрючку* (СвЛ 1886, с. 365). У СУМі та в Грн нема. М. Павлик неправильно зорієнтувався щодо іменника *кривундяча*. Це слово зі значенням збірності, як *листя, ломачча (ломача), гіллячча (гіляча)*, тож у нормативному словнику (з відповідною ремаркою) могло б бути *кривундяччя* ‘скупчення чогось кривого, викривленого (наприклад, дерев, гілок)’. Пор. іще: *кривундя, ч. і ж., зневажл. = кривець* ‘крива людина’ (Чабаненко II 216).

**мазьука** (341) — *кров* (Плк 7). М. Павлик подав деформовану форму — замість *мазка*. СвЛ 1985: [...] *а Тимоха руками махає, якби попасти по руці; та не мігши, бо стара справна була, лягнув по щоці, аж луна пішла і **мазка** бідну обмила. Тут би подивитись та полюбуватись!..* (187). І в першодруку **мазка**: ... *аж луна пішла и **мазка** б’вдну обмыла* (СвЛ 1886, с. 331). • Пор.: **мазка́розм.** ‘кров, що витекла з рани’ *Гей, хто зо мною вийде битись..? **Мазкою** хоче хто умитись?* (І. Котляревський) ♦ *спустити мазку кому* ‘побити когось до крові’ — *Я йому спустив кулаками чимало мазки* (Нечуй-Левицький) (СУМ IV 595).

**нажа́битись** (348) — *надутись, як жаба* (Плк 7 зв.). СвЛ 1985: ***Нажабитись** кожен, напіндючаться; навіть той, що за годинку булки просив, — і той як гляне, то наче ти йому батка вбив: зразу переробиться з людини та в казна-цю* (190). • Пор.: **нажа́блюватися, недок., нажа́битися, док., зневажл.** ‘ображаючись на когось-небудь, сердитися, надуватися’ — *Кажки: сам палив папські стоги чи хтось ще в кумпанії був? — нажа́блюється полісовицик* (М. Стельмах); *Нажабитись кожен, напіндючаться; навіть той, що за годинку булки просив* (А. Свидницький, Люборацький); [Мати:] *А ти проти неї нащо нажа́билась? Мирненько треба, мирненько, гарно* (П. Тичина) (СУМ V 85). Пор. іще: **нажа́брюватися, недок., нажа́бриться, док.** ‘напиватися горілки, вина, самогону’ (Чабаненко II 316).

**низо́та** (348) — ті, шчо низче кого (Плк 7 зв.). СвЛ 1985: *Та вже як в саму богословію переведуть, то ніхто не скаже, — не тим, що вирости, що вже б сором, а тим, що: ось-то я богослов, то треба дати почути **низо́ті**, що вона проти мене* (190). У СУМі немає. Пор.: **низо́та, ж. соб.** ‘низше’. *Ось то я богослов, то треба дати почути **низоті**, — що вона проти мене!* Св. Л. 291. (Грн II 563).

**обливанець** (330) — ? тої, шчо при їді обливается? (Плк 7). СвЛ 1985: *Та лучче хай би я терпіла, — озвалась паніматка, — аніж вона має. Бо от і з Орисею; вийшла, безчасниця, за кацапа, а він і лається хахлушою, та галушницею, та **обливанцями** всіх попрікає...* (182); *Вже здавна громада гула на Тимоху [...] І пан був лихої волі на його, й всі попи околишині хропли, сопли. Панотці через те найгірше, що він лаяв **обливанцями** та погорджував ними: — **Што мне хахлы? на што мне***

ани, енти салаеды, галушники! (188). • У СУМі та в Грн немає.

**ретір** (267) — слухач реторики (Плк 6). СвЛ 1886: — *А! то добре: вже-сь ретір!* Поздравляю (279). ... и бѣднѣй ретіръ всѣмъ за попыхача (279). **Ретір** же якъ ѣде, то пряче носа, якъ гусакъ на холодъ; философъ выставить обличіе на весь видъ: **ретір** дивить ся та не добачає... (279). СвЛ 1985: *А! то добре: вже-сь ретор!* Поздравляю (153); ... і бідний **ретор** всім за попыхача (154). **Ретор** же як іде, то пряче носа, як гусак на холод; філософ виставе обличчя на весь вид; ретор дивиться, та недобачає ... (155). • Пор.: **рѣтор** 'ученикъ класса реторики' (Грн IV 13); **рѣтор** 'у братських школах і в академії України та в духовних семінаріях дореволюційної Росії — учитель або учень по класу реторики' (СУМ VIII 5434).

**розкріслити руки** (348) — роспістерти (Плк 7 зв.). СвЛ 1886: ... той **розкріслить** руки и крутить ся... (351). СвЛ 1985: *Як же всі вийдуть, що зістануться самі свої, то й тут все піде догори дном: той скаче, той б'ється, той штовхасться, той розкріслить* руки й крутиться, той сопе, — крик, гармидер... І Антосьо брикав за гуртом, як шалений, приїхавши з дому та попромований в богословію (190). • У СУМі та в Грн немає.

**сватач** (333) — той, шчо свата (7). СвЛ 1985: *На тім покінчили, що записали Масі триста, а других триста зосталось для Теклі. Записали все на папері, і староста поніс сватачеві* (183). • Пор.: **сватач** 'женихъ' Св. Л. 278. О. 1861. XI. Св. 49. Такий мі ся сватач уняв, што не моя руня; не моєї руні, не моєї версти, женитися било Янче, сіма роки перше. Гол. VI. 507. Сватали і три сватачі. А іго кортіло за всіх дати, бо всі добрі тазди. Гн. II. 53 (Грн IV 104); **сватач**, розм. 1) 'той, хто сватається' *Периий сватач був син статечної попівської родини. Родичі були раді його сватанню, і дівчина не мала що йому закинути* (Н. Кобринська), 2) = **сват** 'людина, яка за дорученням того, хто хоче одружитися, або його рідних, сватає обрану особу; староста у весільному обряді' (СУМ IX 67, 66).

**скрипник** (274) — той, шчо гра на скрипці (Плк 6). • Форми **скрипник** в опрацьованих текстах роману "Люборацькі" не виявлено. СвЛ 1985: *Так і тепер лучилось, то скрипка була, а скрипача нема* (156). Пор.: **скрипник** 1) = **скрипаль**, (Грн IV 144); **скрипач** 'те саме, що скрипаль' (СУМ IX 319); **скрипник**, заст. 'скрипаль' — *Микита Уласович найняв сліпого скрипника на весіллі грати* (Квітка-Оснoв'яненко); *Після полуденку та почастунку скрипники розігралися, а челядь з легінями розтанцювалася* (Марко Черемшина) (СУМ IX 320).

**соучень** (317) — kolega (Плк 7). СвЛ 1985: "Що за диво цей Люборацький, — думали собі його соучні. — З ким не зарви, все знайомий, все дружить... (176). • Із варіантом — **соученик**: — *Ти думаєш, що тут, як і дома: сказав татові чи ма-*

*мі, то вже й твоє зверху? Тут не так: тут зайдуть і свої соученики, і з других класів* (СвЛ 1985, с. 108). Немає у Грн і в СУМі.

**у двїзі** (385) — у двох (Плк 8 зв.). СвЛ 1886: — *И то правда, — озвався купець. — И вѣдвѣйзъ* завернули его вѣ листъ паперу... (206); *Вже й того сумно було вѣ хатѣ, що зѣстались безѣ Масѣ тѣлько вѣ двѣйзѣ* (330). СвЛ 1985: — *Бо це вже білет мені аж до Кам'яця, — озвався Антосьо, — з ним маю явитися перед самого архирея, а без його і в Кам'янець не пустять. [...] — Та хіба я його дам дітям бавитись? — Та воно так, а все ж безпечніше. — І то правда, — озвався купець. — І вдвоїзі* завернули його в лист паперу; *Кромбер заховав його в комоду, і пішли в льох* (133). • Пор.: **удвѣйзі**нар. 'вдвоємъ' *А ми удвѣйзі з бабою сидимо в хаті*. Черн. г. *Дві молодички гарненько цокотять удвѣйзі*. МВ. I. 23. (Грн IV 319); **вдвѣйці** (**удвѣйці**), **вдвѣйзі** (**удвѣйзі**), присл., діал. 'вдвох' *Була собі стара баба; жила вона удвѣйці з онукою* (Україна сміється); *На моє жадання оповідає він мені про море і його красу, а за те я мушу йому оповідати, коли ми йдемо вдвѣйці, про своє минуле життя* (Ольга Кобилянська); *Прокіп мене дождає. Перейме та постоїмо удвѣйзі, погорюємо обойко* (Марко Вовчок) (СУМ I 310).

**урвіголова** (154) — урвитель (Плк 4). СвЛ 1886: *Або трапиться який урвіголова, що згнуцатиметься цілий вік; найбільш посмлають тих, кого ніхто не хоче, а сирота мусе, бо то воля владики* (99). • Пор.: **урвіголова**, чол. і жін., розм. 'те саме, що зірвіголова', 'бешкетник' *Здається ж, надворі майже сухо, але ось розхристаний урвіголова з другого класу Володя Сидоренко лізе в двері забрѣоханий мало не по коліна* (О. Копиленко) (СУМ X 474); **зірвіголова** чол. і жін., розм. 'смілива людина, яка ніколи нічого не боїться, ні перед чим не зупиняється'; 'бешкетник' [Руфимович:] *А ви пустоватий були й малечку?.. [Торохті:] Прямо зірвіголова!..* (М. Кропивницький) (СУМ III 576). Пор. іще: **урвітель** 'сорванець' *Там такі урвители, що ні в одного сусіда яблука не вдержаться*. Уман. у. *Два сини, що росли урвителями при батькові*. Св. Л. 275. (Грн IV 350).

**хапокнишка** (389) — попівна (Плк 8 зв.). СвЛ 1985: — *То я ж їх обох знав; та нема вже обох: він умер, а вона зарізалась — більш того, що з голоду, бо жадна була й на шматок хліба. До того ще й діти допікали її: все хапокнишкою лаяли* (208). • Пор.: **хапокниш** 'презрительное, названіе для лица духовнаго званія и его дѣтей' *От проклятий хапокниш!* — *подумала Маса* (про бурсака). Св. Л. 107. (Грн IV 386). СвЛ 1985: "От проклятий хапокниш!" — *подумала Маса і розірвала б його...* (87).

**чипуруха** (188) — шчо лубить чистість (Плк 4 зв.). СвЛ 1886: *Зъ початку ёму минало, а далѣй почали и сваритись, не такъ хто, якъ Орися: чипуруха була...* (181). СвЛ 1885: *Спочатку йому минало, а далі почали й сваритись, не так*

хто, як Орися: **ченуруха** була, то й сердилась що призьби пооббивав, а її треба мазать (115). Пор.: **ченуруха** 1) ‘опрятная женщина; франтиха, щеголиха’ Н. Вол. у. *Латин дочку мав ченуруху, проворну, гарну і моруху*. Котл. Ен. IV. 15 (Грн IV 452).

**чиргикати** (259) — **ластівки чиргикають** (Плк 5 зв.). СвЛ 1985: *Хто ж то плюнув? В вікнах чимало, та ніхто на землю й не дивиться, а кожен своє діло робить; той пісню насвистує, той таки співа стиха, той гука до камбрата, що до половини в третє вікно висунувся; другий, видно, і вчиться. З цих ніхто не плював — і не питається; то, мабуть, чи не з-під стріхи абоцю, однак ластівки чиргикають* (149). • Пор.: **чиргикати** ‘о ласточках: чирикать’ *Ластівки чиргикають*. Св. Л. 218 (Грн IV 463). Пор. іще (про горобців): *Сказав би — весна, якби де співоchu птицю чути, а то хіба горобці чиргикають, літаючи понад Смотричем, та де-не-де ворона каркне* (СвЛ 1985, с. 193); **чиргикати** ‘те саме, що **цебетати**’ *Ластівки чиргикають* (Анатолій Свидницький, Люборацькі) (СУМ XI 328).

М. Лозинський про період, до якого можна б віднести словникові зауваги М. Павлика (орієнтовно від січня 1886 р.), писав: “В сих часах працював Павлик над історією українського національного розвитку. Крім статей і менших праць на сю тему (напр. про москвофільство серед українського народу в Галичині, про українську еміграцію в Америці й т. д.), розкинутих по українських і польських виданнях, видав він в 1887 р. більшу

працю п. з. “Про русько-українські народні читальні”. Назва сеї праці зовсім не відповідає її змістови та придумана — коли можна так сказати — з кривдою для праці і її автора. [...] праця Павлика “про русько-українські читальні” — се властиво історія нашого національного розвитку, яка й досі зберігла свою вартість і заслуговувала-б на нове видання” [4, с. 13—14].

Припускаємо, що лексикографічні нотатки М. Павлика (і до тексту роману “Люборацькі”, і до інших текстів — художніх і публіцистичних, газетних) безпосередньо пов’язані з його дослідницьким інтересом до народних читалень і ширшого контексту українського культурно-національного руху. Варто в цьому зв’язку відзначити спостереження Є. Чирук, яка, переказуючи зміст окремих документів з архіву М. Павлика, звернула увагу, що в них М. Павлик як дослідник акцентував на тому, що в читальнях насамперед читали українські газети і популярні книжечки, що народ “передовсім любить, коли йому хтось один гарно читає і водночас пояснює незрозумілі слова і речення, і цей спосіб у Галичині практикувався віддавна. Так само діялось і в читальнях, хоч до їх членів належали здебільшого усі письменні люди на селі” [6, с. 276].

Лексикографічний досвід М. Павлика важливий не лише як цікавий штрих до його наукової біографії. Необхідно врахувати його при підготовці нових словникових проектів, зокрема при визначенні джерел майбутнього історичного словника української мови XIX ст.

#### Умовні скорочення назв джерел

Грн	Словарь української мови / Зібрала редакція журналу “Кіевская Старина”. Упорядкував, з додатком власного матеріалу, Борис Грінченко: У 4-х т. — К., 1907—1909 [Надруковано з вид. 1907—1909 рр. фотомехан. способом. — К.: Вид-во АН УРСР, 1958].
Плк	Павлик М. [Матеріали до словника української мови] // Відділ рукописів НЛНБ ім. В. Стефаника. — Шифр: Павл. — Папка 2: № 50.
ПРС	Стыпула Р., Ковалева Г. Польско-русский словарь. — Москва— Варшава, 1975. — 840 с.
СвЛ 1886	Свидницький А. Люборадскі. Семейна хроника А. Патриченка Свидницкого // Зоря: Письмо літературно-наукове для рускихь родинь. — 1886. — Числа 1—22.
СвЛ 1985	Свидницький А. Роман. Оповідання. Нариси / Анатолій Свидницький / Упорядкування і примітки Р. С. Міщука; Вступна стаття П. П. Хропка. — К.: Наук.думка, 1985. [Бібліотека української літератури].
СвЛ б/р	Свидницький А. Люборацькі. Семейна хроніка / Анатоль Свидницький. — Київ — Ляйпціг: Українська Накладня / Коломия: Галицька Накладня / Wespipereg Man.: Ukrainian Publischeng. — [Без року]. — 303 с.
СУМ	Словник української мови: В 11 т. — Т. 1—11. — К.: Наук. думка, 1970—1980.
Чабаненко	Чабаненко В. А. Словник говірок Нижньої Наддніпряни: У 4 т. / В. А. Чабаненко. — Запоріжжя, 1992.

#### Література

1. Галас Б. З історії української діалектної лексикографії (Рукописні словникові матеріали М.Павлика) // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства (Збірник наукових праць). — Вип. 3. — Ужгород, 2000. — С. 55—61.
2. Галас Б. Лексика з галицьких періодичних видань XIX ст. у рукописних словникових матеріалах М.Павлика / Борис Галас // Актуальні проблеми журналістики: Збірник наукових праць. — Ужгород, 2001. — С. 425—434.

3. Галас Б. Спостереження над лексикографічними нотатками М. Павлика [1] // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства (Збірник наукових праць). — Вип. 20. — Ужгород, 2015. — С. 44—49.
4. Лозинський М. Михайло Павлик, його життє і діяльність / Др. Михайло Лозинський. — Відень, 1917 [Видання Союзу Визволення України. Накладом Союзу Визволення України. З друкарні Адольфа Гольцгавзена у Відні]. — 24 с.
5. Франко І. [Упродне слово до роману А. Свидницького “Люборацькі”] // Зоря: Письмо літературно-наукове для рускихь родинь. — 1886. — 1 (13) с□чня. — Число 1. — С. 5.
6. Чирук Є. Українські народні читальні Галичини кінця ХІХ ст. у дослідженнях М. Павлика / Євангеліна Чирук // Вісник Львівського ун-ту. Серія книгозн. бібліот. та інф. технол. — 2014. — Вип. 8. — С. 274—279.

*Борис Галас*

**НАБЛЮДЕНИЯ НАД ЛЕКСИКОГРАФИЧЕСКИМИ ЗАМЕТКАМИ  
М. ПАВЛИКА [2]: К РОМАНУ А. СВИДНИЦКОГО “ЛЮБОРАЦКИЕ”**

**Аннотация.** В статье представлены написанные М. Павликом предварительные словарные заметки (свыше 400) к тексту романа А. Свидницького, изданного в 1887 г. Е. Олесницьким. Подробно рассмотрены около 30 статей — с приложением контекста, к которому они относятся, с ориентацией на академическое издание романа “Люборацькі” 1985 г., в сопоставлениях с другими изданиями произведения и с лексикографическими источниками. Высказывается предположение, что лексикографические заметки М. Павлика не только к роману “Люборацькі”, но и к иным текстам других авторов связаны с его научно-исследовательским интересом к народным читальням и к более широкому контексту украинского национального движения. Лексикографический опыт М. Павлика важен не только как интересный штрих к его научной биографии. Необходимо учесть его при подготовке новых словарных проектов, в частности при определении источников будущего исторического словаря украинского языка ХІХ века.

**Ключевые слова:** рукописная лексикография ХІХ века, история украинского литературного языка, М. Павлик, А. Свидницький.

*Borys Halas*

**OBSERVATION ON LEXICOGRAPHIC NOTES OF M. PAVLYK [2]:  
TO A. SVYDNYTSKYI'S NOVEL “LIUBORATSKI”**

**Summary.** The article presents written by M. Pavlyk preparatory notes (over 400) to the text of A. Svydnytskyi's novel “Liuboracki”, published in 1887 by Ye. Olesnytskyi. Nearly 30 entries — with application context to which they relate, with a focus on academic publication of the novel “Liuboratski” in 1985, in comparison with other editions of the novel and with lexicographical sources — considered in detail. It is suggested that M. Pavlyk's lexicographical notes, not only to novel “Liuboratski” but also to other texts, were related to his scientific research interests concerning people's reading houses and wider context of Ukrainian national movement. Lexicographical experience of M. Pavlyk is important not only as an interesting touch to his scientific biography. It is necessary to consider it in a process of preparing new dictionary project, particularly in identifying sources of the future historical dictionary of Ukrainian language of ХІХ century.

**Key words:** manuscript lexicography of 19th century, history of the Ukrainian lexicography, history of the Ukrainian literary language, M. Pavlyk, A. Svydnytskyi.

*Стаття надійшла до редакції 28.10.2016 р.*

© *Галас Борис Кирилович* – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови ДВНЗ «Ужгородський національний університет».

## МОВНА КАРТИНА СВІТУ ГУЦУЛА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ (за художньою та епістолярною спадщиною Ю. Федьковича)

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.

Випуск 2 (36) 2016

УДК 811.161.2'282(477.8)„18”

Заїць В. Мовна картина світу гуцула другої половини ХІХ століття (за художньою та епістолярною спадщиною Ю. Федьковича); 9 стор.; бібліографічних джерел – 6; мова – українська.

**Анотація.** Мовна картина світу гуцулів як етнографічної групи українського народу ХІХ століття є фрагментом загальноукраїнської мовної картини світу того періоду, коли народнорозмовна мова була основним джерелом формування нової літературної мови. Юрій Федькович зумів вписати буковинських гуцулів в загальноукраїнський контекст змалювання дійсності.

Мовна картина світу – це результат духовної активності людини, втілений у словесні засоби її мови; це сукупність уявлень про світ, що містяться у значеннях слів і фразеологізмів; це словесні вираження семантики відповідної мови; прагматичні чинники комунікації.

**Ключові слова:** мовна картина світу, національно-мовна картина світу, соціально-психологічна й менталінгвальна характеристика, гуцули, психотип, етнотип.

На сучасному етапі розвитку мовознавчої науки вивчення мовних картин світу стало одним із пріоритетних напрямків лінгвістики. Науковці виявляють активний інтерес до відображення реального світу у свідомості того чи іншого етносу засобами його мови, що знаходить свою фіксацію насамперед у художніх текстах. С. Єрмоленко зазначає: „Різні мови – це ніби різні вікна, через які кожний народ дивиться на світ і сприймає, ословлює його по-своєму, засвідчуючи таким чином різні типи ментальності” [3, с. 96]. Це „ословлення” – явище динамічне і статичне одночасно, а перевага однієї або другої тенденції у мові залежить від особливостей життя суспільства.

Юрій Апресян стверджує: „Спосіб репрезентації дійсності частково універсальний, частково національно-специфічний, тому носії різних мов можуть бачити світ дещо по-різному, крізь призму своїх мов” [1, с. 39]. Ми ж упевнені, що навіть носії однієї мови можуть бачити світ „по-різному”. Саме це, на нашу думку, довів і Юрій Федькович, який „крізь призму” гуцульського народнорозмовного мовлення показав оригінальність етнокультурного та психолінгвістичного компонентів мовної картини світу буковинця-гуцула другої половини ХІХ століття.

Мовна картина світу буковинських гуцулів ХІХ століття є фрагментом загальноукраїнської мовної картини світу і без її знання неможлива цілісна характеристика ані в діахронії, ані в синхронії. У своїх творах Юрій Федькович зафіксував елементи гуцульської мовної картини світу, проте спадщину письменника досліджували здебільшого літературознавці, які розглядали її під відповідним кутом зору, пропонуючи нові погляди на специфіку стилю письменника. Мова творів, щоправда, теж не залишалася без уваги науковців, та усе ж вона недостатньо досліджена, зокрема такі аспекти внеску письменника в українську культуру і літе-

ратурну мову, як співвідношення загальномовного та локального, загальнолюдського та особистісного, як специфіка рівнів мовної картини світу в ідіостилі Федьковича-письменника і Федьковича-мовця; внесок Юрія Федьковича в соціально-психологічну, менталінгвальну характеристику такої самобутньої етнічної групи українського народу, як гуцули.

Мовознавці звертали увагу лише на окремі аспекти словесної творчості Юрія Федьковича: особливості словотвору і словозміни, ономастики і фразеології, синтаксису і лексичних ресурсів текстів тощо (див. роботи Н. Бабич, М. Вихристюка, Н. Гуйванюк, З. Іваненко, В. Прокопенко, І. Слинська та ін.). Помітний внесок у дослідження мови художньої спадщини Ю. Федьковича зробила О. Криштанович, яка вперше проаналізувала мовленнєву структуру образу автора у творчості письменника. Також одними із найвідоміших дослідників культури і побуту гуцулів були Раймунд Кайндль та Володимир Шухевич, які у своїх монографіях вперше детально і об'єктивно висвітлили самобутнє життя гуцулів Буковини і Галичини. Тому їхні праці є історико-етнографічним тлом нашого дослідження. Для характеристики мовної картини світу гуцула ми використали й працю „Буковина. Загальне краєзнавство”, яка визнана однією з кращих історико-краєзнавчих видань кін. ХІХ – поч. ХХ століття.

Мета дослідження — схарактеризувати етнотип та психотип гуцула за мовною картиною світу, репрезентованою творчістю Юрія Федьковича

Реалізація поставленої мети передбачає розв'язання таких завдань: проаналізувати поняття „мовна картина світу”; узгодити наукові бачення основної одиниці мовної картини світу; описати рівні мовної картини світу та охарактеризувати національно-етнічну картину світу українців-



гуцулів у співвідношенні з загальнонародною; визначити характер співвіднесеності локальної гуцульської картини світу із загальноукраїнською.

У наш час дослідження мовної картини світу є однією з найважливіших проблем когнітивної лінгвістики. Вчені цікавляться теоретичними аспектами розмежування і зближення понять „картина світу” та „мовна картина світу”. Особливої уваги заслуговують наукові роботи А. Белової, О. Городецької, С. Єрмоленко, В. Жайворонка, В. Кононенка, М. Кочергана, Л. Лисиченко, В. Манакіна, В. Сімонок, М. Скаб, Ж. Соколовської та інших.

Сьогодні мовознавча наука не має усталеного погляду на *мовну картину світу*, що пояснюється складністю аналізу, об’ємністю та багатовимірністю поняття. Сучасні дослідники лінгвістичного аспекту картини світу розглядають її як складний ментальний феномен, що пов’язує мову з мисленням, з навколишнім середовищем, з культурно-етнічними реаліями та найскладнішими абстрактними поняттями й категоріями. Зрозуміло, що сприйняття абстрактних понять і категорій залежать від досвіду, освіченості, закоріненості мовця в психологію та культуру народу, від його обізнаності з матеріальною і духовною культурою.

Під *мовною картиною світу*ми розуміємо результат духовної активності народу, втілений у словесні засоби його мови; сукупність уявлень про світ, що фіксуються у значеннях слів і співвідносних зі словом фразеологізмів; вербальне вираження семантики мови; прагматичні чинники комунікації.

Учені ще не визначились остаточно щодо поняттєвої базової одиниці, яка б обслуговувала мовну картину світу. На нашу думку, основною одиницею мовної картини світу треба вважати *слово (лексему)*, тому що саме лексичний рівень мови якнайширше розкриває її. Саме слово реалізує смисли – конкретно-індивідуальний зміст, який виражає та фіксує в свідомості певний елемент реальної та ірреальної дійсності, унаслідок чого цей зміст віддзеркалюється як мовне явище.

Останнім часом увагу науковців більше привертає національна мовна картина світу, оскільки вона дозволяє пізнати специфіку будь-якої мови, а також самотність та ментальність окремого етносу, його уявлення про світ. Кожен народ має свою національно-мовну картину світу, яка характеризує його особливості та відмінності від інших народів. Мовну картину світу певного етносу визначає його спосіб мислення, психологічна сутність та власне світобачення. Складовою частиною національно-мовної картини світу виступають слова-символи, які можуть закріплювати за собою загальнонародське й національно-специфічне сприйняття предметів і явищ навколишньої дійсності. Саме в них яскравіше виявляються особливості національно-мовної картини світу певного етносу.

Деякі мовознавці вважають, що концептуальна і мовна картини світу взаємопов’язані. Проте їх усе ж необхідно розмежовувати, оскільки такі картини світу мають свої відмінності. Мовна картина світу існує у вигляді мовних одиниць (слів (лексем) у різних їхніх змістових та емоційно-експресивних виявах), які відображають сукупність уявлень людини про об’єктивну дійсність, віддзеркалюють реальний та ірреальний стан речей, предметів навколишнього середовища. Концептуальна картина світу – це одиниця ментального простору, яка відображена у вигляді концептів, основним призначенням яких є з’ясування смислів, втілених у різних реаліях. Система мовних одиниць народу утворює його етнічну специфіку.

Як неповторна особистість середини XIX ст. з оригінальним світосприйняттям, Юрій Федькович подав оригінальну мовну картину світу гуцулів в контексті як національної специфіки, так і загальнолюдському. Письменник засобами гуцульського народнорозмовного мовлення, синтезованого ним у напрямку вироблення загальноукраїнської літературної мови, показав оригінальність етнокультурного та психолінгвального компонентів мовної картини світу буковинця-гуцула другої половини XIX ст.

Предметний, емоційний, морально-етичний та інтелектуальний світ українця-гуцула як етнотипу та психотипу у творчості Юрія Федьковича – це реальна картина життя цієї етнографічної групи української нації. У розумінні Юрія Федьковича тільки народ є носієм морально-етичних норм, які виявляються у повсякденному житті. Письменник надзвичайно майстерно описує побутове, емоційне, морально-етичне та інтелектуальне життя гуцулів своєї епохи, використовуючи мовні засоби, які „виписали” локальну мовну картину як фрагмент загальнонародної мовної картини в часи, коли літературна мова ще тільки формувалась в умовах неусталеності норм і функцій, суперечностей між потребами і можливостями, між традицією і новаторством.

Мовна картина світу буковинського гуцула другої половини XIX ст. за текстами Юрія Федьковича є справді суб’єктивною картиною реального світу, що підтверджує зіставлення з науково-етнографічними описами цієї гілки українського народу, виконаними у цей же історичний проміжок часу Р. Кайндлем та В. Шухевичем. Згадані дослідники бачили переважно конкретні об’єкти своїх спостережень, а Юрій Федькович типізував та узагальнював у художніх образах те, що було характерним для всіх його земляків, образи яких він прагнув увести в загальноукраїнський літературний обшир.

Предметний, емоційний, морально-етичний та інтелектуальний аспекти мовної картини світу українця-гуцула другої половини XIX ст. мовою творів Юрія Федьковича такі ж актуальні для історії української культури, як і вся його художня спадщина. Ці аспекти дослідження творчості „буковинського Соловія” презентують не лише побу-

тові, соціальні, політичні ситуації, у яких жили автор і його герої, а й моральний та духовний світи, які ці ситуації і самих людей формували. Славетний митець Буковини зумів гармонійно поєднати категорії морально-філософського плану в їх народному розумінні з естетико-психологічними категоріями, які читач може розглянути лише у взаємозв'язку з психологією гуцульської душі.

Сформована Юрієм Федьковичем локальна етнічна мовна сфера є складником загальноукраїнської мовної сфери, тобто художня творчість письменника, як і його особиста мовленнєва практика, розбудовували семантичні, естетичні та лінгвопсихологічні ресурси української літературної мови середини XIX століття в умовах, коли з геопсихічними обставинами життя вступали у суперечність соціальні й політичні, коли природні потреби різнобічного самовираження ще не мали належно вироблених мовних ресурсів і змушували митця універсалізувати для цієї функції результати власного способу мислення, власного світовідчуття, що було завжди національно-специфічним, українським в умовах німецькомовного офіційного оточення в Буковині XIX – початку XX століття. Письменник зумів поєднати традиції і новаторські тенденції у розвитку української мови і вписати буковинських гуцулів в загальноукраїнський контекст змалювання реальної дійсності.

#### **Висновки та перспективи подальших розвідок у цьому напрямку**

1. Мовна картина світу – це результат духовної активності людини, втілений у словесні засоби її мови; це сукупність уявлень про світ, що містяться у значеннях слів і фразеологізмів; це словесні вираження семантики відповідної мови; прагматичні чинники комунікації.

2. Мовна картина світу є одночасно і стабільною (кожна національна мова впродовж свого історичного розвитку виробила необхідні засоби для називання об'єктів навколишньої дійсності і свого ставлення до них), і змінною (поява нових реалій і абстрактних понять вимагає нових іменувань).

3. Основною одиницею мовної картини світу є *слово (лексема)*, яке реалізує смисли в контексті; слова ж укладаються в семантичні поля, сегментами яких є лексико-семантичні групи. Словесне іменування є смисловим двійником дій-

сності, її інтерпретатором і регулятором, упорядником і реформатором; слово – засіб пізнання і водночас акт думки.

4. Оскільки ключовою для побудови мовної картини світу була з першопочатків та є й нині людина, то вивчення такої картини певного часового відтинку неможливе без носіїв і дослідників мови відповідної епохи, а отже, й мови художніх творів, написаних таким носієм і художником слова (у нашому дослідженні – Юрієм Федьковичем).

5. Досліджена мовна картина світу гуцулів як етнографічної групи українського народу XIX ст. є фрагментом загальноукраїнської мовної картини світу того періоду, коли народнорозмовна мова (ідіолект гуцулів, Гуцулії) була основним джерелом формування нової літературної мови. Юрій Федькович зумів поєднати традиції і новаторські тенденції у розвитку художнього стилю української мови і вписати буковинських гуцулів у загальноукраїнський контекст змалювання дійсності, що мала і має регіональні особливості.

6. Мовна картина світу гуцула – це не схема сприйняття дійсності певного часового відтинку цією етнічною групою, а вказівник для пошуку в цій дійсності того фрагмента, який був для гуцулів життєво важливим і в якому вони могли себе найповніше реалізувати, виявити свій національний спосіб бачення світу, котрий формував та детермінував їхній національний характер.

Юрій Федькович своєю письменницькою і багатогранною суспільною діяльністю забезпечив українській літературній мові середини – другої половини XIX століття територіальну багатовекторність, яка, проте, засвідчувала єдність української нації за її етно-психологічними, етико-естетичними, предметно-понятійними складниками національної мовної картини світу, формованої з індивідуально-авторських та загальнонародних концептуальних смислів, утілених у різних реальних та ірреальних поняттях.

Тема має значну перспективу – є необхідність описати вже зібрані й систематизовані лексико-семантичні групи, що презентують мовну картину світу гуцулів, як-от: фауноніми, антропоніми, топоніми, назви знарядь праці і види господарської та іншої діяльності, які, за попередніми спостереженнями, є нечисленними.

#### **Література**

1. Апресян Ю. Д. Образ человека по данным языка: попытка системного описания / Ю. Д. Апресян // Вопросы языкознания. – 1995. – № 1. – С. 38–42.
2. Буковина. Загальне краєзнавство. – Die Bukowina. Eine allgemeine Heimatkunde ; [перекладзім. Ф. С. Андрійця, А. Т. Квасецького]. – Чернівці : Зелена Буковина, 2004. – 488 с. – (Історична бібліотека „Зеленої Буковини”).
3. Єрмоленко С.Я. Мінливість кількості мовної картини світу / С.Я. Єрмоленко // Мовознавство. – 2009. – № 3–4. – С. 94–103.
4. Кайндль Р.-Ф. Гуцули: їх життя, звичаї та народні перекази : монографія / Р.-Ф. Кайндль ; [перекл. з нім. З. Ф. Пенюк]. – Чернівці : Молодий буковинець, 2000. – 208 с.

5. Федькович Ю. Твори : у 2-х томах / Юрій Федькович / [упоряд. передм. і приміт. М. Нечитайлюка]. – К. : Дніпро, 1984. – Т. 1. : Поезії. – 1984. – 462 с. ; – Т. 2. : Повісті, оповідання, казки, драматичні твори, листи. – 1984. – 426 с.
6. Шухевич В.О. Гуцульщина. Перша і друга частини. Репринтне видання / Проф. Володимир Шухевич. – Верховина : Гуцульщина, 1997. – 352 с.

*Вероніка Заїц*

**ЯЗЫКОВАЯ КАРТИНА МИРА ГУЦУЛА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА  
(по художественному и эпистолярному наследию Юрия Федьковича)**

**Аннотация.** Языковая картина мира гуцулов как этнографической группы украинского народа XIX века является фрагментом общеукраинской языковой картины мира того периода, когда народно-разговорная речь была основным источником формирования нового литературного языка. Юрий Федькович сумел вписать буковинских гуцулов в общеукраинский контекст изображения действительности.

Языковая картина мира – это результат духовной активности человека, воплощенный в словесные средства ее языка; это совокупность представлений о мире, которые содержатся в значениях слов и фразеологизмов; это словесные выражения семантики языка; прагматические единицы коммуникации.

**Ключевые слова:** языковая картина мира, национально-языковая картина мира, социально-психологическая и мента-лингвальная характеристика, гуцулы, психотип, этнотип.

*Veronika Zaits*

**LANGUAGE WORLDVIEW OF HUTSUL  
IN THE SECOND HALF OF THE NINETEENTH CENTURY  
(based on Yu. Fedkovych's artistic and epistolary heritage)**

**Summary.** Language picture of the world of Hutsuls as ethnographic group of the Ukrainian people of the nineteenth century is a fragment of the all-Ukrainian linguistic picture of the world of the period when national spoken language was the main source of the formation of new literary language. Yuri Fedkovych succeeded in incorporating Bukovyna's Hutsuls in the all-Ukrainian context of the image of reality.

Language picture of the world is the result of an individual's spiritual activity, embodied in the verbal means of the language; it is set of ideas about the world, that are contained in the meanings of words and set phrases; it is the verbal expressions of the corresponding language semantics; pragmatic factors of communication.

**Key words:** language picture of the world, national and language picture of the world, socio-psychological and mental and lingual characteristics, Hutsuls, psychotype, ethnotype.

*Стаття надійшла до редакції 19.08.2016 р.*

© *Заїць Вероніка Григорівна* – кандидат філологічних наук, викладач коледжу Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича.

Юлія ПОПОВИЧ

## ВІДТВОРЕННЯ КІНЕСИКИ ЯК МАРКЕРА СОЦІАЛЬНОГО СТАТУСУ ЛІТЕРАТУРНОГО ПЕРСОНАЖА (НА МАТЕРІАЛІ АНГЛІЙСЬКИХ РОМАНІВ ХІХ СТОЛІТТЯ)

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.

Випуск 2(36) 2016

УДК 811.111'255.4(045)

Попович Ю. Відтворення кінесики як маркера соціального статусу літературного персонажа (на матеріалі англійських романів ХІХ століття); 19 стор.; бібліографічних джерел – 30; мова – українська.

**Анотація.** У статті розглядається проблема відтворення кінесики як маркера соціального статусу літературних персонажів. Дослідження виконано в рамках антропоцентричного підходу на матеріалі українських перекладів англійських романів ХІХ століття; у ньому з'ясовуються труднощі перекладу, аналізуються основні тактики, до яких вдаються перекладачі для їх подолання. Перспективи подальших розвідок вбачаються у виявленні та перекладі маркерів соціального статусу на матеріалі художньої літератури інших історичних епох і культур.

**Ключові слова:** художній переклад, антропоцентричний підхід, невербальна комунікація, кінесика, маркери соціального статусу, англійські художні твори.

Дослідження тактик відтворення кінесики як маркера соціального статусу персонажа – завдання, яке потребує комплексного вивчення як поняття соціального статусу, так і невербальної комунікації у різних аспектах. *Антропоцентричний підхід* у когнітивно-комунікативній парадигмі лінгвістики вважається оптимальним підходом до вирішення даного завдання, оскільки як переклад художнього дискурсу, так і соціальний статус людини пов'язані з дослідженням специфіки комунікативної поведінки в різних соціальних сферах, що на сьогодні є одним із домінуючих напрямків досліджень у багатьох гуманітарних науках.

Соціальний статус розглядається у даному дослідженні передусім як *соціолінгвістичне і водночас як комплексне міждисциплінарне поняття, що означає правове положення особи або соціальної групи в соціальній системі, яке характеризується певними визначальними ознаками й виражається у її мовленнєвій поведінці, стилі життя й невербальній комунікації* [2; 8; 12].

У перекладі, а особливо у художньому, має враховуватись інформація, що передається за допомогою невербальних засобів, які можуть бути навіть більш інформативні при передачі змісту тексту, аніж вербальні [6, с. 17], оскільки в них зашифровані індивідуальні та соціально-статусні характеристики мовців [5, с. 69]. Невербальні символи допомагають створити відповідну тональність діалогів для досягнення поставленої мети, і без належного їх розуміння буває неможливо тлумачити мовлення персонажів [1, с. 208]. Описи невербальної комунікації в художніх творах розкривають нюанси статусних відносин між персонажами. Відтворення невербальних засобів у перекладі насамперед вимагає фонових знань соціокультурного характеру.

Невербальні засоби спілкування досліджуються у працях А. Вежбицької, Дж. Голла, І. Горелова, Ю. Гранської, П. Екмана, Г. Крейдліна, С. Лабова, А. Леонтьєва, О. Литвинова, А. Меграбіана, Т. Ніколаєвої, С. Павлова, І. Серякової, Л. Солощук, Г. Степанова та ін. Невербальна комунікація обумовлюється біологічними та культурними факторами і пов'язана із загальною моделлю людської поведінки. У цьому розумінні *невербальні засоби вважаються сукупністю типових дій, закріплених національно-культурними традиціями в певному мовному колективі, використовуваних у різноманітних соціально-комунікативних ситуаціях* [9, с. 102]. Серед невербальних засобів виокремлюють кінесичну і некінесичну підсистеми. До кінесичної підсистеми, яка вивчає рухи тіла у процесі комунікативної взаємодії індивідів, відносять жести, міміку, пантоміміку і позиції тіла. Некінесична система розглядає невербальні одиниці у межах таких явищ, як артефакти, парамова (вокалізація, тобто якості голосу, його діапазон, тональність), гептика (дотик), окулесика (зорова поведінка), хронеміка (використання часу) і проксеміка (використання простору) [Wiki].

Окрім невербальної комунікації, у лінгвістиці також існує поняття *невербальної поведінки людини* – сукупність форм не пов'язаної з мовленням поведінкової активності людини, що виконують комунікативну функцію і залежать від її оточення, оскільки це середовище впливає на процес спілкування свідомо і підсвідомо [3, с. 48].

*Сукупність рухів людського тіла, що використовуються у процесі спілкування, називають кінесикою* (від гр. kinesis – рух) [Wiki]. Кінесичний репертуар людини, у його порівнянні з словниковим запасом середньостатистичної англійської особи (30-60 тисяч слів), налічує бли-

зько 750 тис. невербальних знаків [4, с. 5], а за висновками багаторічних психологічних досліджень А. Меграбяна, 93% смислів повідомлення тлумачаться за невербальними знаками: 55% за кінесикою і 38% за просодією [11, с. 174]. У нашому дослідженні розглядаються такі невербальні маркери соціального статусу, як описи кінесичних компонентів комунікативної поведінки персонажів, до яких належать жестові компоненти (рухи руками, плечима, головою, ногами, всім тілом), мімічні компоненти (рухи вустами, бровами, очима, вираз обличчя в цілому), рухи тіла й постава.

Одиницею рухів тіла вважається «кінема», яку запропонував виокремити К. Бьордвістл [10, с. 8]. З кінем утворюються «кінеморфи» (схожі до фраз), які й сприймаються у ситуації спілкування. Кінеми в художньому творі як формулюються, так і тлумачаться — нерідко самим автором для читачів задля уникнення полісемії невербальних знаків. Таким чином, перекладач переважно сприймає вже розтлумачені автором кінеми.

Мовці вживають не лише закріплені у певній культурі невербальні знаки зі стереотипізованим значенням, а й надають індивідуальній манери виконання вже існуючим невербальним знакам або створюють їх особисто. В англомовному художньому дискурсі для позначення таких компонентів використовуються *номінації*, серед яких переважають неоднослівні позначення — вільні словосполучення, що позначають невербальні компоненти кінесичного характеру. Л. Солощук виділяє в них дві структурні складові — *індивідну* (особистісну специфіку творення невербальних компонентів) *константу* та *індивідну змінну*, які заповнюються необхідним лексико-семантичним змістом згідно з комунікативною настановою мовця і у певній комунікативній ситуації стають маркерами соціального статусу. Індивідна змінна представлена будь-якою частиною мови, яка сполучається із базовим елементом (індивідною константою). Існують 3 типи лексико-семантичного наповнення індивідної змінної: *номінації позитивної семантики*, *номінації негативної семантики* та *семантично нейтральні номінації*. Наприклад, у номінаціях усмішки індивідна константа представлена іменниками та дієсловами, що позначають усмішку і є постійними складовими конструкцій, які описують цей вид невербальної діяльності: *asmile (tosmile)*, *agrin (togrin)*, *asneer (tosneer)* тощо, а от індивідними змінними будуть широта усмішки — *a huge smile*, її якість — *a killer smile* та ін. [7, с. 8-14].

У художньому перекладі релевантним є тлумачення й відтворення кінем не окремо, а у комплексі з іншими вербальними й невербальними компонентами. Так, наприклад, у «Ярмарці суєти» В.Текерера Ребека Шарп, яка прагне

пробитися у вище суспільство облудним шляхом, усіма своїми рухами позірно намагається довести власну вищість у присутності слуги:

*She stepped into the vehicle as if she were a princess and accustomed all her life to go to Court, smiling graciously on the footman at the door and on Sir Pitt, who followed her into the carriage.* [Thackeray. VF: Ch. 48] *Вона сіла в карету, мов принцеса, що все життя їздила до двору, милостиво всміхнулася служникові, що відчинив їй дверцята, і баронетові, який сів слідом за нею.* [О. Сенюк: Р. 48]

Перекладачка вірно відтворює значення семантично позитивної номінації усмішки *smiling graciously on sb. (graciously 1)* милостиво, прихильно; 2) поблажливо; люб'язно [MT]) за допомогою словникового відповідника *милостиво всміхнулася*, хоча змінює тривалість дії — у перекладі Бекі коротко всміхнулася, натомість в оригіналі вона усміхається увесь час. Навіть сам вираз *smile on sb.* означає «виявляти прихильність» [MT], тому англійці сприймають опис такої усмішки іронічним перебільшенням, а в перекладі це перебільшення втрачається, як, власне, і у перекладі виразу *stepped into the vehicle* — звичайні люди ходять, тоді як королівські особи велично «ступають». Проте ці нюанси практично не впливають на точність відтворення статусної маркованості усмішки й ходи Ребекки.

Формальна усмішка у супроводі уклону — етикетна норма для англійців, проте такий вияв люб'язності у бік нижчих за статусом може підкреслювати зверхнє неприязне ставлення. В уривку з «Жінки в білому» Вілкі Коллінза граф Фоско цією усмішкою виказує зневагу по відношенню до власної дружини у присутності іншої жінки, підкреслюючи власну статусну вищість:

*“Admirable delicacy!” said Madame Fosco, paying back her husband’s tribute of admiration with the Count’s own coin, in the Count’s own manner. He smiled and bowed as if he had received a formal compliment from a polite stranger, and drew back to let me pass out first.* [Collins. WW: Epoch 2, Halcombe, Ch. 7] — *Незрівнянна делікатність! — сказала мадам Фоско, відплачуючи своєму чоловікові захопленим відгуком, у властивій йому підслесливій манері. Граф усміхнувся і вклонився, от ніби хтось сторонній зробив йому чемний комплімент, а тоді відступив, щоб дати мені пройти.* [О. Мокровольський: Період 1, Голкомб, Р. 7]

У перекладі О.Мокровольського статусні характеристики персонажа відтворені не повністю, адже він не бере до уваги різницю між українськими словами *усмішка* і *посмішка*, які мають різну стилістичну тональність: *усмішка* — номінація нейтральної семантики, а *посмішка* — негативної (ПОСМІШКА, и, жін. Особливий вираз обличчя (губ, очей), що відбиває глузування,

кепкування, іронічне ставлення до кого-, чого-небудь і т. ін.; // Насмішка. [СУМ, 1976, Т.7, с. 348]). За радянських часів різниця між цими синонімами, на жаль, була нівельована в українських творах, проте ці значення відновлено у новітніх перекладах. Отже, у даному уривку логічніше було б вжити слово *посміхнутися* замість *усміхнутися*. Не передано, на жаль, і того, що граф пропустив міс Голкомб вперед, а не просто відступив, щоб вона пройшла повз нього, що підкреслює зневагу графа до дружини на фоні ввічливості до іншої дами.

У романі «Ярмарок суєти» В.Теккеря у відвертій сутичці без слів між двома жінками – старшою, представницею середнього класу міс Пінкертон, і молодшою – вихованкою її закладу Ребекою Шарп – посмішка з уклоном має на меті загострити конфлікт на фоні демонстративної відмови останньої віддати честь своїй «благодійниці»:

*As the Hammersmith Semiramis spoke, she waved one hand, both by way of adieu, and to give Miss Sharp an opportunity of shaking one of the fingers of the hand which was left out for that purpose. Miss Sharp only folded her own hands with a very frigid smile and bow, and quite declined to accept the proffered honour; on which Semiramis tossed up her turban more indignantly than ever.* [Thackeray. VF: Ch. 1] *З цими словами геммерсмітська Семіраміда махнула рукою, наче на прощання, але водночас даючи Ребеці змогу потиснути один палець, який вона навмисне відстовбурчила. Проте Ребека ухилилася від такої честі, згорнула руки, холодно посміхаючись, і тільки вклонилася, на що Семіраміда з не баченням досі обуренням труснула капелюшком* [О. Сенюк: Р. 1]

О.Сенюк бачить різницю між усмішкою й посмішкою й віддає перевагу кінемі з негативною конотацією. Вона точно передає невербальний двобій між двома жінками на рівні статусного й стилістичного маркування, вповні відтворивши комічність ситуації, не зважаючи на деякі смислові неточності (посмішка Бекі в оригіналі дуже холодна й стримана, вона тільки згорнула руки, а не тільки вклонилася), які в цілому не заважають адекватному сприйняттю кінесики персонажів. Комічність підсилюється вживанням таких дієслів, як *відстовбурчила* і *труснула*. Заміна іменників *smile and bow* дієсловами у даному уривку відповідає тенденції в українській мові до евфонічності, адже нагромадження іменників призвело б до її порушення.

Положення губ, поєднане з певним виразом обличчя, може виражати сильну зневагу до нижчої за статусом особи:

*“Oblige me by giving that man permission to withdraw,” I said, pointing to the valet. Mr. Fairlie arched his eyebrows and pursed up his lips in sarcastic surprise. “Man?” he repeated.* [Collins.

WW: Epoch 1, Gilmore, Ch. 4] – *Зробіть мені ласку, дозвольте цьому чоловікові вийти, – сказав я, показуючи на камердинера. Містер Ферлі підняв брови і склав губи в саркастичну посмішку. – Чоловікові? – повторив він* [О. Мокровольський: Період 1, Гілмор, Р. 4].

Вираз *purseone'slips* (if you purse your lips, you move them into a small, rounded shape, usually because you disapprove of something or when you are thinking [CED]; стискати губи [MT]) не обов'язково означає посмішку, а скоріше, її відсутність. В українській мові *усмішка* чи *посмішка* буває саркастичною, проте вона не обов'язково виражає здивування, відповідно, у перекладі О.Мокровольського міміка містера Ферлі не сприймається так, як задумано автором, хоча статусні відносини між персонажами відтворено доволі точно.

Кивок, який супроводжує інші невербальні дії, може маркувати соціальний статус:

*“We are talking about poor Dartmoor, Lord Henry,” cried the duchess, nodding pleasantly to him across the table.* [O. Wilde. The Picture of Dorian Gray: Ch. 3] – *Ми балакаємо про бідолоху Дартмура, – поінформувала герцогиня лорда Генрі, приязно киваючи до нього через стіл.* [Р. Доценко: Р. 3]

Вияв емоцій герцогині у бік лорда говорить не тільки про її особисте захоплення ним, а й про чемність по відношенню до рівної собі або навіть вищої за статусом особи. Р. Доценко відтворює семантико-стилістичний і статусний плани виразу *nodding pleasantly*, проте стилістично-нейтральне слово *поінформувала* не передає значення слова *cry* (кричати, репетувати, волати; вигукувати; скрикнути; крикнути [AL]), згладжуючи емоційну реакцію герцогині.

Реакція Ребеки Шарп («Ярмарок суєти») на ввічливий кивок леді Крекенбері виявляє зарозумілість Ребеки, яка намагається видатись вищою за статусом, аніж інша жінка, повністю ігнорує її присутність:

*<...>Becky <...>cut Lady Crackenbury when the latter nodded to her from her opera-box, and gave Mrs. Washington White the go-by in the Ring.* [Thackeray. VF: Ch. 48] *<...>Бекі <...>не відповіла леді Крекенбері, коли та кивнула їй зі своєї ложі, а зустрівши місіс Вашингтон-Уайт на крузі в Парку, навіть відвернулася від неї.* [О. Сенюк: Р. 48]

Стриманий вияв уваги леді Крекенбері до Ребеки у вигляді кивка, який говорить про формальну ввічливість по відношенню до неї, відтворено точно. Перекладачка обирає не такий різкий, як в оригіналі, варіант *не відповіла* у перекладі *cut* (робити вигляд, що не помічаєш, ігнорувати [AL]), і передає фразеологізм *to give sb the go-by* (дистанціюватись, утримуватись, ігнорувати, проминати, не помітивши [MT]) стилістично нейтральним *відвернутися*,

які в цілому утворюють у перекладі адекватну мізансцену. Те саме слово *cut*, тепер вжите у відношенні самої Ребеки, відтворено інакше в іншому уривку – *обминати*, що точніше передає умисну дію, яка тут виражає зневажливе ставлення до нижчої за статусом особи:

*Now the few female acquaintances whom Mrs. Crawley had known abroad not only declined to visit her when she came to this side of the Channel, but cut her severely when they met in public places.* [Thackeray. VF: Ch. 37] *Тих кілька дам, з якими місіс Кроулі була знайома за кордоном, не лише не захотіли відвідувати її, коли вона опинилася по цей бік Ла-Маншу, а й навмишне обминали її при зустрічі* [О. Сенюк: Р. 37].

Положення й рухи тіла, манера ходи також можуть свідчити про статус. Так, наприклад, у присутності статусно вищого містера Броклгерста («Джейн Ейр») увесь інтернат для дівчаток підводиться, тоді як сам Броклгерст ходюю виявляє власну усвідомлену вищість як представник влади:

<...>*and when, two minutes after, all the school, teachers included, rose en masse, it was not necessary for me to look up in order to ascertain whose entrance they thus greeted. A long stride measured the schoolroom, and presently beside Miss Temple, who herself had risen, stood the same black column which had frowned on me so ominously from the hearthrug of Gateshead.* [Bronte. JE: 52] <...>*а коли через дві хвилини вся школа разом з учительками підвелася en masse, мені не треба було дивитися, чю появу вони так вітають. Широкі кроки перетнули клас, і ось уже біля міс Темпл, яка теж підвелася, височить та сама чорна колона, що так грізно сунулась на мене з прикамінного килимка в Гейтсхеді.* [П. Соколовський: 58] <...>*А коли через дві хвилини вся школа, включно з учителями, заметушилася, і всі дружно підвелися, мені не потрібно було навіть дивитися, чю появу вони так вітають. Широко крокуючи, містер Броклгерст обійшов власну кімнату і зупинився біля міс Темпл, яка також підвелася. Я побачила ту саму чорну колону, яка стояла на килимку біля коминка і так несхвально дивилася на мене у Гейтсхеді.* [У. Григораш: 66]

*Enmasse* у перекладі з французької означає у масі, в цілому; гуртом [AL] і відтворене П. Соколовським безперекладним шляхом, що не перешкоджає розумінню уривка в цілому, тоді як У. Григораш вдається до додавання *заметушилася*, яке скоріше передає очікувану реакцію вихованок на представника влади, проте відсутнє в оригіналі, у якому в поведінці дівчат і вчителів є лише відпрацьована суворою дисципліною дія – встати гуртом на знак вітання. *Широкі кроки перетнули клас* – буквальный переклад акцентує увагу на манері ходи Броклгерста, що відповідає оригіналу більше, ніж у перекладі У.

Григораш: у центрі уваги не хода персонажа, а він сам як виконавець дії – обходить клас і зупиняється, хоча такий переклад сприймається легше. Дієслово *measure* – міряти; відряховувати [AL] – має конотацію вимірювання, зважування, оцінювання ситуації, що поряд із розмашистими, широкими кроками додатково інформує читача про владну позицію особи і її авторитет. Ця конотація втрачена в обох перекладах. В цілому, в даному уривку ці тонкощі не визначальні у розумінні статусних відносин між персонажами, і статус передано вірно обома перекладачами.

Безцеремонна невербальна поведінка і брак ввічливості стосовно статусно нижчих осіб можуть вказувати на високий статус. Так, леді Кетрін Де Бур у романі Дж.Остін «Гідність і гонор», демонстративно виявляє зневагу до Елізабет Беннет та її сім'ї:

*She entered the room with an air more than usually ungracious, made no other reply to Elizabeth's salutation than a slight inclination of the head, and sat down without saying a word.* [Austen. PP: Ch. 56] *Вона увійшла до кімнати, несучи себе ще більш нечемно, ніж завжди, на привітання Елізабет відповіла тільки легким кивком голови і всілася, не обмовившись ані словом.* [В. Горбатько: Р. 56] / *Леді Кетрін увійшла до кімнати ще безцеремонніше, ніж зазвичай, відповіла ледь помітним кивком на привітання Елізабет і всілася, не промовивши ані слова* [Т. Некряч: с. 330].

В. Горбатько вживає трохи кострубату фразу *несучи себе нечемно*, яка проте зрозуміла українцям і відтворює смисл повідомлення (*air* – вигляд, вираз обличчя; манери [AL]; *ungracious* – 1) неввічливий, нелюб'язний; 2) що не викликає симпатій; 3) неприємний, огидний [AL]). Т. Некряч точніше передає поведінку леді Кетрін за допомогою стилістично маркованого прислівника *безцеремонно*, тобто, «не додержуючись правил пристойності, ввічливості; надто розв'язно» [СУМ, 1970, Т.1, с. 153]. Обидва перекладачі вдаються до стилістично маркованого, зниженого слова *всілася*, яке адекватно відтворює виняткову нечемність розлюченої леді, і в обох перекладах досягнена статусна еквівалентність.

Позірне підлабузництво нижчої за статусом особи по відношенню до вищої може також виказуватися у її кінесиці:

*"I can't be your wife, sir; let me— let me be your daughter." Saying which, Rebecca went down on HER knees in a most tragical way, and, taking Sir Pitt's horny black hand between her own two (which were very pretty and white, and as soft as satin), looked up in his face with an expression of exquisite pathos and confidence, when— when the door opened, and Miss Crawley sailed in* [Thackeray. VF: Ch. 15]. *Я не можу стати вашою дружиною, сер, але дозвольте мені... до-*

звольте бути вашою дочкою! – З цими словами Ребека впала навколішки з трагічною міною, схопила його зашкарублу, чорну лапу своїми біленькими, тонкими, м'якенькими, наче оксамит, пальчиками, з безмежним благанням і довірою глянула йому у вічі, коли це... коли це двері відчинилися і до кімнати вкотилася міс Кроулі [О. Сенюк: Р. 15].

Перекладачка точно відтворює комічність ситуації, у якій Ребека заради власної вигоди йде на крайні міри – падає навколішки перед старим Кроулі, – за допомогою більш стилістично маркованих, аніж в оригіналі, дієслів *впала, схопила* та відсутніх в англійському варіанті знижених іменників *міна і лапа*. Вхід у кімнату старої аристократки міс Кроулі перекладачка відтворює більш комічним, ніж в оригіналі, дієсловом *вкотилася*, яке радше асоціюється зі швидким рухом возу чи карети, на відміну від авторського *sail in* – вплисти, плавно увійти [МТ], що малює в уяві величний образ корабля з вітрилами: міс Кроулі у пишній сукні. Попри це, невербальні символи зчитуються в українському перекладі даного уривку адекватно і викликають потрібну реакцію, вповні відтворюючи як стилістичне забарвлення, так і статусну маркованість кінем.

Етикетні невербальні символи ввічливості, такі як реверанс, потискання руки й уклін, теж статусно марковані. Лорд Стайн знайомить Бекі зі своїми дружиною й дочками. Обмін люб'язностями відображає класову сутічку статусно нерівних осіб:

*Their ladyships made three stately curtsies, and the elder lady to be sure gave her hand to the newcomer, but it was as cold and lifeless as marble. Becky took it, however, with grateful humility, and performing a reverence which would have done credit to the best dancer-master, put herself at Lady Steyne's feet, as it were <...>* [Thackeray. VF: Ch. 49]. *Вельможні дами велично кивнули головою, а найстарша навіть подала гості руку, але холодну й безживну, як камінь. Бекі, проте, потиснула ту руку скромно, вдячно і, присідаючи в реверансі, гідному найкращого танцюриста, так би мовити, постелилася до ніг шановній господині <...>* [О. Сенюк: Р. 49].

О. Сенюк адекватно відтворює маркери соціального статусу невербальної поведінки. *Curtsy* може означати як уклін, так і реверанс чи присідання [МТ]. Обраний перекладачкою синонімічний варіант *кинути* у описаній ситуації посилює контраст між стриманим вітанням родини Стайн та позірним «вітанням» перед ними безпородної Бекі – вона «скромно, вдячно» потискає руку і виконує бездоганний реверанс, який включає в себе і присідання, і уклін. Крім того, реверанс виражає шанобливе ставлення до вищого класу (*if a woman curtsies,*

*she bends her knees with one foot in front of the other as a sign of respect for an important person [bow]* [LDCE]). Тобто, Бекі пнеться зі шкіри, щоб виразити шану поважній сім'ї, і ці тонкощі доволі точно передані в перекладі. Дієслово *postellitися* означає «догоджати комусь, нещиро вихвалити, запобігати перед ким-небудь, підлещуватися до когось; плазувати» [СУМ, 1978, Т.9, с. 682] і точно передає іронію в словах авторки *put herself at Lady Steyne's feet*.

Залежно від стилю, уклін може бути як нейтральним виявом ввічливості, так і стилістично маркованою кінемою, що акцентує статус персонажа. Виражений надміру уклін, подібно до реверансу, може говорити про підсвідоме поривання особи догодити вищій за статусом. Так, містер Коллінз у «Гідності і гонорі» Дж.Остін багаторазово вклоняється родовитій міс Де Бур, аби звернути на себе її увагу:

*<...>and Sir William, to Elizabeth's high diversion, was stationed in the doorway, in earnest contemplation of the greatness before him, and constantly bowing whenever Miss de Bourgh looked that way.* [Austen. PP: Ch. 28] *<...>сер Вільям, на велику потіху для Елізабет, розмітивсь у вхідних дверях і з щирим захватом споглядав аристократичну велич, що постала перед його очима, заповзято розкланюючись кожного разу, коли міс де Бур кидала погляд у його бік.* [В. Горбатько: Р. 28] / *<...>сер Вільям, що дуже насмішило Елізабет, стояв на ганку в священному трепеті, споглядаючи велич, яку бачив перед собою, і запопадливо вклонявся щоразу, коли міс Де Бур звертала очі в його бік* [Т. Некряч: с. 152].

Обидва перекладачі еквівалентно відтворюють тонкощі статусної гри між двома персонажами, яка виявляється у кінесіці містера Коллінза й міс Де Бур, вживаючи стилістично марковані прислівники, що характеризують уклін, на позначення більш нейтрального авторського *constantly* (постійно, безупинно; незмінно [AL]): у В. Горбатька – *заповзято* (заповзятий – який з захопленням, пристрасно віддається якому-небудь заняттю, якійсь справі; запеклий [СУМ, 1972, Т.3, с. 44]), а у Т. Некряч – *запопадливо* (ЗАПОПАДЛИВИЙ, а, е. Який попереджає чийсь бажання, наміри; запобігливий. // Який догоджає, лестить кому-небудь з корисливою метою; догідливий [СУМ, 1972, Т.3, с. 273]). В. Горбатько вірно відтворює погляд містера Коллінза на міс Де Бур. Додаванням слова *аристократична* перекладач роз'яснює, на кого розрахована така запопадливість персонажа, що у даному випадку видається зайвим, адже це й так читається між рядків. Т. Некряч вдається до заміни в священному трепеті, яка вірно передає закладену автором конотацію щирого, побожного трепету перед людиною високого статусу, який не можна зімітувати: *contemplation* – thoughtful



or long consideration or observation; spiritual meditation, esp (in Christian religious practice) concentration of the mind and soul upon God [CED].

Ввічливий уклін містера Лукаса у присутності вищого за статусом містера Дарсі (Дж.Остін) – вияв бажання зав'язати розмову:

<...>but on perceiving Mr. Darcy, he stopped with a bow of superior courtesy to compliment him on his dancing and his partner. [Austen. PP: Ch. 18] Він <...>, забачивши містера Дарсі, зупинився і **дуже ввічливо вклонився**, віддаючи належне його вміню танцювати і його партнерці. [В. Горбатько: Р. 18] / Побачивши містера Дарсі, він зупинився з **поклоном найвишуканішої галантності** й захопився розхвалювати його танцювальний талант і його даму [Т. Некряч: с. 90].

У перекладі В.Горбатька статус відтворено вірно, проте через заміну стилістично-маркованих *with a bow of superior courtesy* нейтральним *ввічливо вклонитися* втрачається конотація виняткової ввічливості (*superior* – кращий, чудовий, вищої якості, винятковий [AL]), збережена у перекладі Т. Некряч, яка точніше відтворила кінему поклону за допомогою маркованих словникових відповідників: *з поклоном найвишуканішої галантності*.

Таким чином, усмішка, уклін, кивок, реверанс, манера ходи та ін. кінеми можуть бути статусно-маркованими. Особливих труднощів у передачі статусних характеристик кінем не виникає завдяки універсальності багатьох кінетичних рухів, проте через неувважність перекладача до стилістичних тонкощів може змінюватись стилістична тональність невербальної поведінки персонажа. Кінесика як маркер соціального статусу персонажа відтворюється переважно за допомогою тактик *буквального перекладу* (58%), поряд із різноманітними трансформаціями: *заміною* (14%), *додаванням* (13%), *вилученням* (5%) тощо. Вживання словникових відповідників переважає інші тактики й великою мірою забезпечує семантичну й статусну еквівалентність у передачі кінесики як статусного маркера персонажів англійських романів XIX століття.

Перспективи подальших розвідок убачаємо в застосуванні методики аналізу та виявлення тактик відтворення маркерів соціального статусу в дослідженнях на матеріалі художньої літератури інших історичних епох і культур. Плідним може виявитися розгляд маркерів соціального статусу персонажів у діахронії для з'ясування різних підходів до вибору тактик їх перекладу.

#### Література:

1. Гавриш М. Невербальна поведінка в ситуаціях соціального та ситуативного домінування [Електронний ресурс] / М. Гавриш // Мова і суспільство : [збірник наук. праць] / Львів. нац. ун-т ім. Івана Франка. – Л., 2010. – Вип. 1. – С. 208–214. – Режим доступу: <http://sociolinguistics.lnu.edu.ua/ua/issues/01/25.pdf>
2. Карасик В. И. Язык социального статуса / В. Карасик. – М. : ИТДГК «Гнозис», 2002. – 333 с.
3. Крейдлин Г.Е. Невербальная семиотика: Язык тела и естественный язык / Г. Е. Крейдлин. – М. : НЛЮ, 2002. – 581 с.
4. Нелсон О., Голант С. Язык мимики и жестов. Что это такое? / О. Нелсон, С. Голант. – М. : АСТ, 2007. – 350 с.
5. Романюк І.В. Невербальні засоби спілкування у персональному мовленні : гендерний аспект / І.В. Романюк // Science and Education: A New Dimension. Philology, III(14). – 2015. – Issue : 65. – P. 69–71.
6. Сисоєва В. Ф., Урбановська А. В. Паралінгвістичні аспекти перекладу [Електронний ресурс] / В. Ф. Сисоєва, А. В. Урбановська // Филологические науки. Актуальные проблемы перевода. – Режим доступу : [http://www.rusnauka.com/10\\_NPE\\_2009/Philologia/44252.doc.htm](http://www.rusnauka.com/10_NPE_2009/Philologia/44252.doc.htm)
7. Солощук Л.В. Кінесичні номінації в англомовному дискурсі / Людмила Василівна Солощук // Вісник Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна / Харківський національний університет ім. В. Н. Каразіна. – Харків : Видавництво ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 1964. – N953 : Серія : Романо-германська філологія. Методика викладання іноземних мов. Вип. 65. – 2011 (–1460 а). – С. 6–14.
8. Шкаратан О. И. Социология неравенства. Теория и реальность; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики» / О. Шкаратан. – М. : Изд. дом Высшей школы экономики, 2012. – 526 с.
9. Юр'єва О. Ю. Особливості невербальної передачі інформації в процесі міжкультурної комунікації [Електронний ресурс] / О. Ю. Юр'єва // Наукові записки [Національного університету "Острозька академія"]. Сер. : Філологічна. – 2009. – Вип. 11. – С. 95–102. – Режим доступу : [http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Nznuoaf\\_2009\\_11\\_18.pdf](http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Nznuoaf_2009_11_18.pdf)
10. Birdwhistell R. L. Introduction to kinesics : An annotation system for analysis of body motion and gesture / R. L. Birdwhistell. – Washington DC : Foreign Service Institute, 1952. – 368 p.
11. Mehrabian A. Nonverbal Communication / A. Mehrabian. – Chicago : Aldine / Atherton, 1972. – 192 p.
12. Weber M. 1946. "Class, Status, Party." pp. 180–95 in From Max Weber : Essays in Sociology, H. H. Girth and C. Wright Mills (eds.). New York : Oxford University, 1946.

**Джерела матеріалу дослідження:**

13. Бронте Ш. Джен Ейр : Роман / Шарлотта Бронте ; перекл. з англ. Петра Соколовського. – К. : Дніпро, 1987. – 459 с.
14. Бронте Ш. Джейн Ейр : Роман / Шарлотта Бронте ; перекл. з англ. Уляни Григораш. – К. : KM Publishing, 2009. – 528 с.
15. Вайлд О. Портрет Доріана Грея : Роман [Електронний ресурс] / Оскар Вайлд; перекл. з англ. Ростислава Доценко. – Харків : Фоліо, 2015. – 398 с. – Режим доступу : <http://www.ukrlib.com.ua/books-zl/printthebookzl.php?id=417&bookid=1&sort=0>
16. Коллінз В. Твори в двох томах: Жінка в білому : Роман [Електронний ресурс]/ Вілкі Коллінз ; перекл. з англ. О. М. Мокровольського ; передм. І. Києнко. – К. : Дніпро, 1989. – Т.1. – 586 с. – Режим доступу : <http://www.e-reading.club/book.php?book=1002535>
17. Остін Дж. Гідність і гонор : Роман / Джейн Остін ; пер. з англ. Тетяни Некряч. – К. : KM Publishing, 2011. – 368 с.
18. Остен Дж. Гордість і упередженість : Роман [Електронний ресурс]/ Дж. Остен; перекл. з англ. В. К. Горбатька. – Х. : Фоліо, 2005. – 350 с. – Режим доступу:[http://www.ereading.me/Ch.php/1025979/1/Ostin\\_Gordist\\_i\\_uperedzhenist.html](http://www.ereading.me/Ch.php/1025979/1/Ostin_Gordist_i_uperedzhenist.html)
19. Теккерей В. М. Ярмарок суєти : Роман без героя [Електронний ресурс] / В. М.Теккерей; перекл. з англ. О. Сенюк.– К. : Вища Школа. Вид-во при КДУ, 1983. – 622 с. – Режим доступу: <http://www.ukrlib.com.ua/books-zl/printthebookzl.php?id=397&bookid=0&sort=0>
20. Austen. PP – Austen Jane. Pride and Prejudice. [Electronic resource]. – Access mode: <http://www.online-literature.com/austen/prideprejudice/>
21. Bronte. JE – Bronte Charlotte. Jane Eyre [Electronic resource] / CharlotteBronte. – London : Wordsworth Editions, 1999. – 409 p. – Access mode: <http://www.bronte.netfury.co.uk/jane-eyre/>
22. Collins. WW – Collins Wilkie. The Woman in White [Electronic resource] / Wilkie Collins // Edited with an Introduction by John Sutherland. – Oxford, New York. : Oxford University Press, 1996. – 702 p. – Access mode: <http://www.readbookonline.net/title/35321/>
23. Thackeray. VF – Thackeray William Makepeace. Vanity Fair. [Electronic resource]. – Access mode: <http://www.literaturepage.com/read/vanity-fair.html>
24. Wilde. PDG – Wilde Oscar. The Picture of Dorian Gray.[Electronicresource]. – Accessmode : <http://www.literaturepage.com/read/doriangray.html>

**Список довідкових джерел:**

25. Академічний тлумачний словник української мови: В 11 т. [Електронний ресурс]. – Режим доступу:<http://sum.in.ua/> – Назва з екрану. (СУМ).
26. AbbyuLingvo: Англо-український словник. [Електронний ресурс]. – Режим доступу :[http://www.lingvo.ua/uk/Translate/en-uk/\(AL\)](http://www.lingvo.ua/uk/Translate/en-uk/(AL))
27. Collins English Dictionary. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [http://www.collinsdictionary.com/spellcheck/english/\(CED\)](http://www.collinsdictionary.com/spellcheck/english/(CED)).
28. Longman Dictionary of Contemporary English. P. Procter (Ed.) [Електронний ресурс]. – Harlow : Longman, 1981. – 1303 p. – Режим доступу : [http://www.ldoceonline.com/dictionary/\(LDCE\)](http://www.ldoceonline.com/dictionary/(LDCE)).
29. Multi-TranslationOnlineDictionary. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [http://www.MT.ru/\(MT\)](http://www.MT.ru/(MT)).
30. Wikipedia. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [https://en.wikipedia.org/wiki/Main\\_Page\\_\(Wiki\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Main_Page_(Wiki)).

**Юлія ПОПОВИЧ****ВОССОЗДАНИЕ КИНЕСИКИ КАК МАРКЕРА СОЦИАЛЬНОГО СТАТУСА ЛИТЕРАТУРНОГО ПЕРСОНАЖА (НА МАТЕРИАЛЕ АНГЛИЙСКИХ РОМАНОВ XIX ВЕКА)**

**Аннотация.** В статье рассматривается проблема отображения кинесики как маркера социального статуса персонажей в украинских переводах английских романов XIX века. Исследование выполнено в рамках антропоцентрического подхода, очерчены переводческие трудности и основные тактики, используемые в их преодолении. Перспективы дальнейшего научного поиска состоят в применении методики анализа и выявленных тактик отображения маркеров социального статуса в переводе на материале художественной литературы других исторических эпох и культур.

**Ключевые слова:** художественный перевод, антропоцентрический подход, невербальная коммуникация, кинесика, маркеры социального статуса, английские художественные произведения.

*Yuliia POPOVYCH*

**RENDERING KINESICS AS THE SOCIAL STATUS MARKER OF LITERARY CHARACTERS  
(BASED ON THE XIX CENTURY NOVELS)**

**Abstract.** The article gives an insight into the complex interdisciplinary notion of social status. It seeks to research the main challenges in rendering kinesics as the social status marker of literary characters in the translation of the XIX century English fiction into Ukrainian. The research is carried out within the anthropocentric approach and points out the chief tactics used by Ukrainian translators in tackling this problem. The prospects for further research lie in the use of the findings of this study in research of rendering social status markers in translation of fiction of other historical epochs and cultures.

**Key words:** translation of fiction, anthropocentric approach, non-verbal communication, kinesics, social status markers, English fiction.

*Стаття надійшла до редакції 23.10.2016 р.*

© *Попович Юлія Олексіївна* – викладач кафедри англійської філології і перекладу Київського національного лінгвістичного університету. Науковий керівник – канд. філол. наук, проф. Некряч Тетяна Євгенівна.

Тетяна ХЛІВНА

## НАРОДНА МЕДИЦИНА У ТВОРІ МАРІЇ МАТІОС «ЧЕРЕВИЧКИ БОЖОЇ МАТЕРІ»

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.

Випуск 2 (36) 2016

УДК 821.161.2+811.161.2'373

Хлівна Т. Народна медицина у творі Марії Матіос «Черевички Божої Матері»; 9 стор.; бібліографічних джерел – 8, мова – українська.

**Анотація.** На основі ретельного прочитання твору Марії Матіос виокремлено інформацію про народну медицину та лікувальну магію українців. З'ясовано, що в повісті вміщено інформацію щодо лікування за допомогою рослин і за допомогою магічного впливу на хворобу, як-от: купівля хворого, купіль у «непочатій» воді, зважування голю, замовляння.

Окрему увагу автор акцентує на забобонах, що побутували в народі і стосувалися народження дитини. Не менш важливим є питання впливу імені дитини на її долю, що також порушується у статті.

**Ключові слова:** народна медицина, лікування травами, лікувальна магія, забобони, замовляння.

Сучасна українська література вражає жанровим різноманіттям, гострими сюжетами, широкими героями. Сьогодні в літературному просторі зростає зацікавлення до нашої рідної культури, традицій, звичаїв. Марія Матіос – одна із сучасних письменників, хто у своїх творах активно використовує фольклорні та етнографічні матеріали українців. Творчість письменниці досліджували І. Насмінчук, Н. Адамовська, М. Якубовська, І. Ведмідь, Н. Гаєвська, С. Сипливець та ін.

Метою ж нашої статті є дослідження елементів народної медицини, використаних у буковинській сазі «Черевички Божої Матері».

Аналіз тексту твору дав підстави розподілити матеріал на три основні підгрупи: 1) Лікування за допомогою рослин, куди ми віднесли уривки тексту, де йдеться про традиційні методи народної медицини; 2) Лікувальна магія українців – відображені вірування у можливість магічного впливу на людину або хворобу; 3) Замовляння – засіб впливу на хворобу за допомогою слова. Через те, що замовляння є одним із найдавніших засобів впливу на людину, її долю, життя та здоров'я, ми, незважаючи на незначний обсяг матеріалу, виділили їх в окрему групу. 4) Забобони вони не є засобом лікування, однак їх використання, за віруваннями наших предків, давало можливість вплинути на людське життя, допомагало уникнути горя, хвороби тощо. Тому ми виділили їх в окрему групу.

Розглянемо кожну виділену нами групу детальніше.

### І. Лікування за допомогою рослин

Традиційно пошуки цілющих трав пов'язані зі святом Івана Купала. Вважалося, що зібрані в цей день квіти мали неабиякі цілющі та магічні властивості. Існує в народі легенда про квітку папороті, яка зацвітає в купальську ніч, і той, кому вдасться її зірвати, буде володіти мовою рослин, птахів, тварин, зможевилікувати будь-яку хворобу, буде знати, де заховані скарби. «Коли б не отой нічний переляк, що зробив її хворою і боязли-

вою, Іванка й дотепер ходила би літніми стежками у пошуках цілющих трав, а найбільше – шукала би цвіту папороті, щоб мати таку силу, як мав її прадід Никифір, чи як москалиця Северина... Іванка знає від москалиці, що то є штука майже неможлива – побачити мить цвітіння папороті, а потім ту квітку ще й украсти від її охоронячорта. Може, москалиця тому й має силу, що колись таки заволоділа опівнічною квіткою?» [4, с. 20].

До традиційних лікувальних засобів належить і звіробій, його до сьогодні активно використовують знахарки. У повісті його застосовують для лікування ранки: «...Так і заснула, тримаючи прикладену до розсіченої брови хустинку з потовченим звіробієм – що швидше загоїлася брівка» [4, с. 58]. Звіробій був дуже поширеним у самолікуванні українців. Люди називають звіробій «травою від 99 хвороб». Дійсно, якщо робити суміш від будь-якої хвороби, то без нього не обійтись [5, с. 25]. Цю рослину застосовували при усіляких захворюваннях. Внутрішньо водяний настій зі звіробієм пили при хворобах шлунково-кишкового тракту, нирок, печінки, легеневих та гінекологічних недугах (маткові кровотечі), геморої, головних болях, ревматизмові, подагрі. Зовнішньо у вигляді ванн, примочок, компресів, мазей (разом з іншими компонентами) використовували при шкірних висипах, виразках, наривах, туберкульозі шкіри, діатезі у дітей [1, с. 79]. У народній медицині звіробій має широке застосування завдяки в'язучим, антимікробним, кровоспинним та протизапальним властивостям.

М. Матіос у своєму творі згадує ожину (чорницю). «Це сьогодні вона так захопилася тими чорницями і тим місцем, що й не зогледілася, як сонце покотилося донизу, ніби колесо від воза з гори покотилося, а тоді раптом на гори упала ніч. Але вона будь-що хотіла витоптати афинник у зрубі під Дідьковою Ямою – щоб не лишити яструбам ані одної ягоди знала, чорниці – дуже помічні від черева. А її брат Семен згуста мав черево.

*Отож Іванка тепер несе ягоди братові на лік – і дрижить зо страху в темному лісі»* [4, с. 59]. Чорниця вважається популярною лікарською рослиною, особливо її ягоди, як сушені, так і свіжі, а також засипані цукром. У народній медицині ягоди застосовують при болях у шлунку та кишківнику, а також при проносі. Свіжі ягоди вживають при катарі шлунку, а сушені у відварі або сильному напарі при катарі кишок, розладі кишківника та діареї [5, с. 54]. Серед численних домашніх лікувальних засобів Р. Ф. Кайндль згадує вживання сушеної чорниці при дизентерії [3, с. 128].

За допомогою арніки, валеріани, кропиви лікували від так званої «чорної хвороби»: *«...Москалиця обтирала тремтячу дитину жорстким конопляним рушником, змащувала тіло мазью із цвіту арніки, кореня валеріани і букового жиру, а по тому – голою срачиною посадила в сіdle живогона мільйон брунатних душ! – мурашника, ніби цебром окропу ошпарила...далі москалиця біла Іванчин попереk і ноги густим вінком із кропиви. Кропива була не мени жалюча, ніж мурашине сіdle. Та Іванка, зіптивши зуби, тепр уже терпіла гарячі кропив'яні батогги, що лишали на тілі зелені – упереміш із червоними – смуги»* [4, с. 81-82].

## II. Лікувальна магія українців

Дослідниця народної медицини З. Болтарович засвідчує, що в народі досить активно використовувалися так звані «трупні засоби» – частини тіла покійника, предмети, безпосередньо чи побічно з ним пов'язані [1, с. 180]. Зразки такої магії зображені в аналізованому нами творі: *«Іванчин страх ставав таким потворним, що якось Данищуківа жінка почерез паркан зателеніла мамі: – Нічого, Борсучко, на світі не робить, лиш слухайте мене і добре буде: поведіть дитину до тіла, коли хтось у селі спокійниться, і най вона трохи потримається за мерця – страх як рукою зніме»* [4, с. 45].

Здавна існувало переконання, що причиною багатьох хвороб є уроки («порча», «злі очі», «сглаз»). За світоглядними уявленнями східнослов'янських народів, хворобу можна було наслати різними шляхами: «підлити» й «підкинути», «пустити по вітру», вдатися до «винімання сліду» і «вирізання тіні», до «перепоя» чи «дання» [1, с. 29-30]. Хворобу головної героїні повісті М. Матіос – Іванки також пов'язують з уроками: *«Видите, Борсучко, дитина у вас слабовита дуже. Усі в роду дужі-здорові, а дівчини це якесь, як наврочене. Може бути, що дитині підсипали або підклали якусь нечисть»* [4, с. 60]. До хвороб, насланих за допомогою магії, відносять епілепсію, білу гарячку, божевілля та інші нервові захворювання [1, с. 29]. *«Хіба Іванка під татовими ворітьми один раз збирала навхрест затикані в землю свічки? Чи раз знаходила на стежці до стайні крило ворони із хвостом миші, загорнуті в капустаний лист? Знаходила. Роздивлялася. У руки брала»* [4, с. 61].

Підтвердження свідомого нанесення шкоди Іванчиній родині також прописано у тексті твору.

Цікаво, що авторка вкладає ці слова в уста дитини. Це дає їй змогу пояснити «дивність» дівчинки, яка надзвичайно відрізняється від інших героїв – вона має тісний зв'язок із природою, а подекуди й з іншим світом. *«Шум вітру у кронах чи поодинокий змах крил сполоханого птаха над головою знову пускає галопом її перелякане серденько – і дитина хіба лише не плаче, притулившись чолом до бука коло роздорижжя. Міцно обхоплює руками стовбур – і гладенька кора, як завжди, заспокоює двічі: перший раз – ніжним дотиком, а другий раз – думкою: якщо з порожніми руками, то від цього місця до сільської дороги можна збігти, не встигнувши й кліпнути оком, а як іти, як тепер, із повним відром молока, то буде довше. Але все одно вже ближче додому, ніж до Дідькової Ями. Іванка вже раз гладить бука, ніби каже дереву «будь здоров!»», і рушає»* [4, с. 39].

Ще однією причиною незвичайності Іванки, на нашу думку, є її схильність до чаклунства, шаманства. К. Ричков писав: *«Шаманство є психопатологічне явище. Воно пов'язане з істерією, епілептичними з різко вираженими нервовими нападами»* [2, с. 363]. Дитина у такому віці має неабияке зацікавлення та здібності до чаклунства, тісний зв'язок з природою, володіє таємними, невідомими дорослій людині знаннями і до того ж має невиліковну чорну хворобу, що робить її схильною до шаманства: *«Хто хоче такої дівки. Що цілими днями збирала би трави та у небо би дивилася, а не кужіль у руках тримала? Та це ця чорна хвороба...»* [4, с. 71]. Звідси і пояснення дивакуватості, потойбічності образу головної героїні повісті Іванки.

М. Матіос дуже бережно і ретельно підійшла до етнографічного матеріалу. Використана нею інформація цілком відповідає усім, існуючим навіть сьогодні, засобам магічного впливу на хворобу, якот: 1) зважування голою (що символізує друге народження); 2) використання «непочатої» води; 3) продавання хворої дитини близьким родичам.

Саме таким був процес лікування Іванки:

1) *«– А може, її голу зважити? Ні слабувати більше не буде, ні ворожки не будуть її брати? – Та чи ти здурів, чоловіче? Ти не знаєш, що жінка, яку зважили голою, перед смертю карається не менше, як відьма?»* [4, с. 72].

2) *«Спочатку москалиця одягнула Іванку в довгу, до п'ят, білу сорочку, розпустила і розчесала волоссячко, тричі перехрестила, а тоді підвела до схованого між високих трав корита з непочатою водою. Ще раз перехрестила і тричі занурила з головою. Вода у цьому кориті не призначалася для споживання – лиш для ліку. І москалиця дуже пильнувала, аби яка випадкова нога чи рука без її відома не скаламутила чисте – прозоре до самого дна – срібло живильної води. Вже тиждень кориту було «запечатане» навіть для господині – отож тепер Іванка занурювалася в неторканий, крижаний прозорий холод і, стримуючи крик, тільки вищала від гострих колючок, що впилися в неї, як оси»* [4, с. 80].

3) «Продавали Іванку не в жидівській корчмі, що одна лишилася в селі незачиненою красними комісарами, а з вікна батьківської хати, як і казали сільські знахарки. Готувалися цілий день – наче молоду до шлюбу мали збирати. Спершу мама добре вимила підлогу, тоді запалила у бляшаній мисці свячений на Спаса васильок – і солодкий дурманний запах розстелився аж під саму стелю. По тому у високому цебрі посеред хоромів, у воді із трьох несколочених до схід сонця криниць мама настояла літні сушені трави, при світлі каганця добре вимила дитину, розчесала і заплела коси, одягнула у довгу білу полотняну сорочку, поцілувала у маківку голови, перехрестила і поклала спати у велику кімнату... Мама розбудила Іванку до схід сонця, принесеною в долонях росюю умила її личко, перехрестила, відкрила навстіж вікно і тихо сказала в передрання: – Іванко, щоби ти не боялася, ми тебе зараз будемо продавати... – Не бійся, донцю, так годиться... Сама знаєш, що ти слабовита. А вуйна Августина купить тебе у нас з усіма твоїми хворощами... – А чого мене має купувати вуйна Августина? Я її боюся. У неї велике воло на шиї. – Бо дівчинку має купувати жінка, в якій також є дівчинка. – У вуйни та дівчинка вже стара! – Іванко. Вуйна Августина – татова сестра. Вона наша родина... – Ставай, дитино, на підвіконня. Отак... я тебе зараз підсажу. Отак стій і нічого не бійся. А ти, Августино, говори вже, до Божої ласки, говори до неї!.. – Купую у тебе, брате, твою дитину. На здоров'я купую, щоби була мочна, як вода в потоці, щоби її ніяка хворість не брала, а як яка була би взялася, то най би щезла навіки, як ніколи її й не було. З ти великі, як здалося Іванці, грубі вуйнині руки потягнулися до підвіконня – і дитина міцно заплющила очі. І поки вуйна Августина знімала її з прочиненого вікна, в Іванці всередині не стихла дрож» [4, с. 90-93].

### III. Замовляння

Ще одним засобом впливу на хворобу були замовляння, їх ми також зустрічаємо на сторінках повісті М. Матіос «Черевички Божої Матері».

Упродовж багатьох століть основною свяченою язичницького світогляду та життєвого укладу наших предків були замовляння [7, с. 8]. Цікаво, що саме цей вид лікувальної магії відбиває світогляд народу, його світорозуміння, погляди на хвороби та їх причини виникнення, розкриває форми і методи народного лікування [1, с. 143]. Замовляння від хвороби використовуються в описі лікування Іванки: «Запалювала сірник, казала «ні дев'ять» – і кидала у відро з водою. Знову брала сірник – «ні вісім» – і палила, і знову у воду. «Ні дев'ять, ні вісім, ні сім, ні шість...» [4, с. 27]. «Москалиця ледь чутно скоромовкою шептала свої замовляння – а зіщулена Іванка із заплющеними очима беззвучно молилася і собі, щоб не плакати» [4, с. 82].

### IV. Забобони

Досить часто у повісті письменниці використовує забобони. Один з них М. Матіос наво-

дить у своєму творі: «А було би добре – піймати тінь свою від місяця. Тоді навіки її покинув би страх» [4, с. 6].

Ціла низка забобон стосувалася вагітності жінки. Українці вірили, що в день, коли народжується або вже народилася дитина, не можна нічого позичати з хати, бо віддаси добро. «– Е-е-е, жінко... сама винна. Пам'ятаєш, у той день, коли народилася Іванка, Дмитрючка приходила позичити шатківницю? На холеру їй була шатківниця на Івана Купала, коли капусту лиш зав'язуються! Але якась дідьча мама її принесла тоді в хату, а ти їй не відмовила позичити ту дурну шатківницю, була би сказала, що розломилася. Або ти не знала наперед, що дитина не буде триматися хати. – Таке, Павле, кажеш. Ніби мені тоді було до того... Забула – як заорала, що не можна виносити з хати нічого у день пологів. Та що вже тепер...» [4, с. 73].

Цікаво, що цей звичай зберігся і до сьогодні, тільки тепер він стосується худоби. Етнографічні записи засвідчують, що три дні після народження гусей, курей, телят, поросят тощо не можна нічого давати з хати, «бо не буде вестися» [Записано від Польки Катерини Василівни с. Текуча].

Звернула увагу М. Матіос на традиції ім'я наречення дитини. На думку П. Флоренського, між іменем людини та подіями її життя існує таємна і нерозривна гармонія. Ім'я має великий вплив на характер, зовнішність і самопочуття людини. «Через ім'я новонароджений приєднується до всього людства, стає частинкою цього світу. Таїна кохання двох осіб (батька і матері) і таїна народження їхньої дитини отримують вираження в одному єдиному слові – імені новонародженого. Саме це ім'я також вміщує у собі таємницю, що визначає долю дитини. Слова «по імені і житіє» давно вже стали істиною» [6, с. 7]. У книзі П. Флоренського «Імена» детально описано життя святих як прояв глибокого значення імен, носіями яких вони є: «Ім'я оцінюється Церквою, а за нею – і всім православним народом, як тип, як конкретна духовна норма особистісного буття, як ідея, а святий – як найкращий його вияв...» [8, с. 22]. Таким чином, батьки Іванки порушили споконвічну традицію обирання ім'я – назвали дівчинку чоловічим іменем, розплачуватися за їхню помилку має дитина: «– ... Ця дитина як не від світу цього, Господи прости... – шепотіла вночі мама татові... Казала тобі, не треба дівку чоловічим ім'ям називати... – Що ти таке говориш, жінко? – цитьнув на маму тато Павло. – Дитина родилася на Івана, з ім'ям родилася, то що, були би Катериною чи Параскою називали?» [4, с. 72].

Отже, можна з упевненістю стверджувати, що використання у творі відомостей про народну медицину та лікувальну магію українців дає змогу читачам ближче ознайомитись з лікувальними засобами українців.

### Література

1. Болтарович З. Є. Народна медицина українців / З. Болтарович. – К.: Наукова думка, 1990. – 232 с.
2. Зеленин Д. К. Культ онгонов в Сибири. Пережитки тотемизма в идиологии сибирских народов / К. Зеленин. – М.: Издательство Академии Наук СССР, 1936. – 437 с.
3. Кайндль Р. Ф. Гуцули: їхнє життя, звичаї та народні перекази / Р. Кайндль. – Чернівці: «Молодий буковинець», 2000. – 208 с.
4. Матиос М. Черевички Божої Матері вирвана сторінка з буковинської саги: Повість / Марія Матиос. – Львів: ЛА «Піраміда», 2013. – 208 с.
5. Носаль М. А., Носаль И. М. Лекарственные растения и способы их применения в народе / М. Носаль., И. Носаль / Под ред. АН УССР В. Г. Дроботько. –К.: Государственное медицинское издательство УССР, 1959 г. Первое издание, 255с.
6. Светлов Р. Имя – одежда души: путь к Богу / Р. Светлов. – СПб.: Весь, 2004. – 104 с.
7. Українські замовляння / Упоряд. М. Н. Москаленко; Авт. передм. М. О. Новикова. – К.: Дніпро, 1993. – 309 с.
8. Флоренський П. Імена / П. Флоренський. – К., 1992. – 576 с.

*Татьяна Хлевная*

### **НАРОДНАЯ МЕДИЦИНА В ПРОИЗВЕДЕНИИ МАРИИ МАТИОС «БАШМАЧКИ БОЖЬЕЙ МАТЕРИ»**

**Аннотация.** На основе детального прочтения произведения Марии Матиос выделено информацию о народной медицине и лечебной магии украинцев. Выяснено, что в повести содержится информация, касающаяся лечения с помощью растений и с помощью магического влияния на болезнь, а именно: покупка больного, купание в «непочатой» воде, взвешивание голой, заговоры.

Особое внимание автор акцентирует на суевериях, которые существовали в народе и относились к рождению ребёнка. Не менее важным является вопрос влияния имени ребёнка на его судьбу, о чем также упоминается в статье.

**Ключевые слова:** народная медицина, лечение травами, лечебная магия, суеверия, заговоры.

*Tetiana Khlivna*

### **FOLK MEDICINE IN MARIIA MATIOS'S WORK OF LITERATURE “GOD MOTHER'S SHOES”**

**Summary.** On the basis of careful reading of the work of Mariia Matios are selected information about folk medicine and medical magic of Ukrainians. We found out that the story contains some information concerning the treatment with the help of plants and by means of magic impact on a disease, e.g. washing of a sick man, washing in the “untouched” water, weighing naked people, casting spells over people.

The author focuses special attention on prejudices, that was common among the people and concerned the child's birth. Very important is the problem of the influence of a child's name on the destiny. We could observe this problem in the work of art.

**Key words:** folk medicine, treatment by plants, medical magic, prejudices, spells.

*Стаття надійшла до редакції 09.09.2016 р.*

© *Хлівна Тетяна Олегівна* – викладач кафедри української літератури, українознавства та методик їх навчання Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини.

## ЗМІСТ

## ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

<b>Олена Бровко.</b> Конструкти текстів-абеток у художній літературі: традиції та деконструкція.....	5
<b>Світлана Жила.</b> Концепція вічного буття національної людини і національного світу за романом «Вічник» Мирослава Дочинця: вивчення твору в середній школі та виші.....	10
<b>Ольга Турган.</b> Медична проблематика у творчості І. Я. Франка.....	17
<b>Дарина Блохин.</b> Філософсько-релігійні погляди Івана Франка (до 160-ти ліття від дня народження І.Франка).....	23
<b>Вікторія Александренко.</b> Жанрові модуси художньої асиміляції дійсності у творчості Дмитра Марковича.....	30
<b>Ігор Астапенко.</b> Художній час і простір Емми Андієвської.....	34
<b>Валентина Барчан.</b> Творча спадщина Юрія Станинця: літературознавчий дискурс.....	38
<b>Martin Benikovsky.</b> Dejiny slovenskej beletrie po roku 1960 na stránkach časopisu Vsesvit.....	45
<b>Тетяна Бикова.</b> Гуцульський текст як маркантна складова поезії січового стрілецтва.....	52
<b>Валентина Біляцька.</b> Гротескний роман у віршах В. Гончаренка: проблемажанровоїсвоєрідності.....	58
<b>Галина Бокшань.</b> Героїчний міф у романі Галини Пагутяк «Слуга з Добромиля».....	65
<b>Ірина Буря.</b> Міфологічні джерела роману Доріс Лессінг «Шикаста».....	70
<b>Микола Васьків.</b> Башкирська література в українських книжкових виданнях.....	75
<b>Лариса Горболіс.</b> Коди інтерпретації повісті Я. Ясінського «Кураї або Варіації ошийника».....	86
<b>Ольга Горбонос.</b> Літературні казки І.Франка та Р. Кіплінга як авторська анімалістична жанроформа: типологічний аспект.....	93
<b>Тетяна Гребенюк.</b> Таємниця як рушій романної дії: «Фелікс Австрія» Софії Андрухович.....	97
<b>Марта Демчик.</b> Своєрідність жанру фентезі у романах Маринита Сергія Дяченків «Ритуал» і Анджея Сапковського «Відьмак».....	102
<b>Наталія Довганич.</b> «Ми – всі сліпці. Бредемо у майбутнє навпомацки. Зрячі тільки в минуле»: динаміка пам'яті у романістиці Докії Гуменної.....	107
<b>Оксана Журавська.</b> Жанрові аспекти дослідження химерного роману в українському літературознавстві.....	114



<b>Наталія Зінченко.</b> Жанрово-стильові ознаки балади у творчості поетів-романтиків Полтавщини .....	118
<b>Оксана Зелік.</b> Літературно-критична есеїстика Миколи Рябчука (за матеріалами збірки «Каміння і Сізіф»).....	122
<b>Олександра Ігнатович.</b> Художній світ роману Михайла Томчання «Тихе містечко» .....	126
<b>Лариса Йолкіна.</b> Специфіка реалізації ліричного суб'єкта в поезії Павла Вольвача.....	132
<b>Сидір Кіраль.</b> Проблема денаціоналізації й русифікації українців у творчій спадщині Трохима Зіньківського.....	136
<b>Діана Коваленко.</b> Процеси жанрової дифузії та диференціації в сучасному українському романі (на матеріалі романів Ірен Роздобудько) .....	142
<b>Мар'яна Козик.</b> Вересневі мотиви у збірці В. Густі «Тиса камінь обтесала» .....	148
<b>Олександр Кордонець.</b> Лабораторія митця в мініатюрі «Хочу писати» Богдана Лепкого.....	151
<b>Світлана Кочерга.</b> «Сім сліз» долоричної поетики Лесі Українки.....	156
<b>Оксана Кузьма.</b> Цикл «Біла Панна» С.Черкасенкакрізь призму текстобіографії митця.....	161
<b>Євгеній Лепьохін.</b> Культурно-історичний контекст і свідомість індивіда: деструктивні форми рецепції світу у новелі «Бараки, що за містом» Миколи Хвильового .....	166
<b>Дар'я Лиман.</b> Специфіка реалізації профетичних візій у ліриці жінок-вісниківців.....	171
<b>Ольга Лілік.</b> Особливості використання різних шляхів шкільного аналізу у процесі вивчення поеми Т. Г. Шевченка «Гайдамаки» .....	175
<b>Тетяна Ліхтей.</b> Роман Лубківський та Дмитро Павличко як перекладачі словацької поезії.....	179
<b>Катерина Мазурик.</b> Часова організація автобіографіїПантелеймона Куліша «Жизнь Куліша» .....	183
<b>Любов Маляр.</b> Вивчення чеської та словацької літератур у школах Закарпаття в 20-30-х рр. хх століття .....	188
<b>Анжела Матющенко.</b> Між диктатором і блазнем (драматургія Миколи Куліша у контексті світової драми абсурду) .....	193
<b>Ірина Накашидзе.</b> Лірика О. Зуєвського: особливості художнього вираження образу України-батьківщини.....	197
<b>Олександра Ніколова.</b> Мотив «Каліф на годину» в українській та російській літературах к. XVIII – і п. XIX ст.....	201
<b>Олена Онуфрієнко.</b> Віхи життєтворчості Лесі Українки в контексті наукової біографії модерного автора на межі століть .....	205
<b>Ніна Осьмак.</b> Художнє моделювання амбівалентного характеру опришка в повісті «Камінна душа» Гната Хоткевича .....	210

<b>Оксана Пухонська.</b> Посттоталітарна пам'ять у сучасній літературній інтерпретації: українська версія .....	214
<b>Людмила Ромащенко.</b> Життєва і творча доля Григора Тютюнника і Василя Шукшина: схоже і відмінне.....	219
<b>Олена Сазонова, Надія Янкова.</b> Від самознищення до самопорятунку (екологія духу у творі В. Шкляра «Чорнесонце»).....	227
<b>Ольга Смольницька.</b> Літературна казка у творчості Віри Вовк: українсько-бразильські зв'язки.....	232
<b>Олександр Староста.</b> Інтерпретація образу Т. Шевченка в ліриці В. Самійленка.....	237
<b>Оксана Тиховська.</b> Психологічне підґрунтя образу дводушника в українській міфології.....	242
<b>Ольга Товт.</b> Концепція героя у драмі М. Костомарова «Кремуцій Корд» ..	249
<b>Тетяна Урись.</b> Мотив як маркер модусу національної ідентичності в сучасній українській поезії.....	253
<b>Уляна Федорів.</b> Образ ворога як моделюючої фігури соцреалістичного тексту .....	257
<b>Ольга Федько.</b> Архетипна природа образів народних ватажків у романах Л. Горлача «Мамай» і «Слов'янський острів» .....	262
<b>Надія Ференц.</b> Поетика пейзажної лірики Людмили Кудрявської.....	267
<b>Олег Хававчак.</b> Первинний та вторинний міф Україніза «Історією русів» .....	273
<b>Ольга Хамедова.</b> Комунікативні стратегії наративу художньої прози Олени Пчілки .....	280
<b>Тетяна Цепкало.</b> Міфопоетика лунарного образу в поезії Емми Андіївської.....	284
<b>Ігор Цуркан.</b> Система символів у поезії Олександра Олеся та європейських символістів.....	289
<b>Анна Черниш.</b> Вислід тоталітарної травми у психоідентичності героїв роману С. Процюка «Десятий рядок» .....	295
<b>Тетяна Чонка.</b> До проблеми викладання сучасної літератури в школі: буденно про головне у ТСН-ках Юрія Андруховича .....	300
<b>Олександр Чернобаєв.</b> Жанрова модель роману Леоніда Полтави «1709» .....	305
<b>Тетяна Шадріна.</b> Українська діаспора в Канаді: мова «чужої» країни .....	309
<b>Тетяна Шарова, Сергій Шаров.</b> Використання інформаційно-комунікаційних технологій під час викладання історії української літератури.....	315
<b>Катерина Шимоняк.</b> Особливості художнього вираження образу Києва у збірці Івана Ірлявського «Брості».....	319
<b>Світлана Щербак.</b> Художньо-стильові особливості криворізького студентського фольклору.....	324

<b>Юлія юсип-Якимович.</b> Український формалізм і поетична мова: розвиток фонопоетики та фоностилістики .....	329
<b>Жанна Янковська.</b> Особливості міфологічного рівня фольклоризму оповідань Ганни Барвінок.....	335

## МОВОЗНАВСТВО

<b>Галина Вовченко.</b> Народна стихія і мовний портрет у прозі М.Дочинця.....	341
<b>Борис Галас.</b> Спостереження над лексикографічними нотатками М. Павлика [2]: дороману А. Свидницького "Люборацькі" .....	346
<b>Вероніка Заїць.</b> Мовна картина світу гуцула другої половини ХІХ століття (за художньою та епістолярною спадщиною Ю. Федьковича).....	352
<b>Юлія Попович.</b> Відтворення кінесики як маркера соціального статусу літературного персонажа (на матеріалі англійських романів ХІХ століття) .....	356
<b>Тетяна Хлівна.</b> Народна медицина у творі Марії Матіос «Черевички Божої матері» .....	364

## CONTENT

### LITERARY CRITICISM

<b>Olena Brovko.</b> Constructs of texts-alphabets in the artistic literature: traditions and deconstruction.....	5
<b>Svitlana Zhyla.</b> The concept of eternal life of national person and national peace based on the novel "Vichnyk" by Myroslav Dochynets: studying of the literary work at secondary and high school .....	10
<b>Olha Turhan.</b> Medical problems in Ivan Franko's creative works .....	17
<b>Daryna Blokhyn.</b> Philosophical and religious views of Ivan Franko (to the 160 anniversary of the birth of I. Franko) .....	23
<b>Victoriia Aleksandrenko.</b> Genre modes of art assimilation of reality in Dmytro Markovych's art works.....	30
<b>Ihor Astapenko.</b> Artistic time and space by Emma Andiiivska.....	34
<b>Valentyna Barchan.</b> Yurii Stanynets's legacy: literary discourse.....	38
<b>Martin Benikovski.</b> History of slovak literature after 1960 from the pages of the vsesvit journal.....	45
<b>Tetiana Bykova.</b> Hutsul text as a notable part of poetry of riflemen.....	52
<b>Valentyna Biliatska.</b> the V. Honcharenko's grotesque poem-novel: the problem of genre peculiarity.....	58
<b>Halyna Bokshan.</b> The heroic myth in halyna pahutiak's novel "The servant from dobromyl" .....	65
<b>Iryna Bura.</b> Mythological sources of doris lessing's novel «Shikasta» .....	70
<b>Mykola Vaskiv.</b> Bashkir literature in the Ukrainian book editions.....	75
<b>Larysa Horbolis.</b> Interpretation codes of the novel «Kurai or variations of the collar» by Y. Yasynskiy .....	86
<b>Olha Horbonos.</b> I.Franko and R. Kipling literary tales as the author animalistic genre: typological aspect.....	93
<b>Tetiana Hrebeniuk.</b> Mystery as a mover of the novel action: "Felix Avstriia" by Sophiia Andrukhovych.....	97
<b>Marta Demchyk.</b> The originality of fantasy genre in novels «Ritual» by Maryna and Serhii Diachenko and "Witcher" by Andzhei Sapkowskyi .....	102
<b>Nataliia Dovhanych.</b> 'All of us are blind. we go gropingly towards the future. able to see only in the past': dynamics of memory in the novels of Dokiia Humenna.....	107
<b>Oksana Zhuravska.</b> Genre aspects of the study of the chimeric novel in Ukrainian literary criticism.....	114
<b>Nataliia Zinchenko.</b> Genre and stylistic features of the ballad in the works by Poltava region's romantic poets.....	118
<b>Oksana Zelik.</b> Literary and critical essays of Mykola Riabchuk (based on the book "Stone and sisyphus").....	122

<b>Olexandra Ihnatovych.</b> The artistic world of the novel by Mykhailo Tomchanii "Quiet town" .....	126
<b>Larysa Yolkina.</b> The specific of implementation of lyrical subject in the poetry by Pavlo Volvach .....	132
<b>Sydir Kiral.</b> Problem of denationalization and russification of Ukrainians in Trokhym Zinkivskiy's literary heritage .....	136
<b>Diana Kovalenko.</b> Processes of genre diffusion and differentiation in ukrainian modern novel (based on novels of Irene Rozdobudko) .....	142
<b>Mariana Kozyk.</b> September's motives in the collection by V. Husti "Tysa hewed the stone" .....	148
<b>Oleksandr Kordonets.</b> Laboratory of artist in the miniature "I want to write" by Bohdan Lepkyi .....	151
<b>Svitlana Kocherha.</b> «The seven tears» of doloriste poetics of Lesia Ukrainka .....	156
<b>Oksana Kuzma.</b> The cycle "White lady" of S. Cherkasenko through the light of artist's biography .....	161
<b>Yevhenii Lepokhin.</b> Cultural and historical context and consciousness of the individual: the destructive forms of the world reception in the short story "The sheds outside the city" by Mykola Khvylovyi .....	166
<b>Daria Lyman.</b> Specific of prophetic vision in the lyric of women-visnykivtsiv .....	171
<b>Olha Lilyk.</b> Ecularities of usage of different ways of school analysis in the process of studying of the poem "Haidamaky" by Taras Shevchenko .....	175
<b>Tetiana Likhtei.</b> Roman Lubkivskiy and Dmytro Pavlychko as interpreters of slovak poetry .....	179
<b>Catherine Mazuryk.</b> Temporary organization of panteleimon kulish's autobiography 'Life of Kulish' .....	183
<b>Liubov Maliar.</b> Chech and slovak literature study in schools of transcarpathia in 20-30 years of XX century .....	188
<b>Anzhela Matiushchenko.</b> Between the dictator and the clown (Mykola Kulish's dramatic art in the context of the world drama of absurd) .....	193
<b>Iryna Nakashydz.</b> O. Zuievskiy's lyrics: peculiarities of artistic expression of the image of ukraine-motherland .....	197
<b>Olexandra Nikolova.</b> The motive «king for a day» in the ukrainian and russian literatures in the end of the 18 <sup>th</sup> – first half of the 19 <sup>th</sup> centuries .....	201
<b>Olena Onufriienko.</b> Lesia Ukrainka's creative life milestones in the context of scientific biography of modern author at the edge of the centuries .....	205
<b>Nina Osmak.</b> Art modeling of an ambivalent nature of opryshok in the story "Stone soul" by Hnat Khotkevych .....	210
<b>Oksana Pukhonska.</b> Posttotalitarian memory in contemporary literature interpretation: ukrainian version .....	214
<b>Liudmyla Romashchenko.</b> Vasyl Shukshyn and Hryhir Tiutiunyk: attempt of typological comparison .....	219

<b>Olena Sazonova, Nadiia Yankova.</b> from self-destruction to self-rescue (ecology of the spirit in the work of V. Shkliar "Black sun") .....	227
<b>Olha Smolnytska.</b> The literary fairy tale in the works of Vira Vovk: ukrainian and brazilian connections.....	232
<b>Oleksandr Starosta.</b> Interpretation of T. Shevchenko's image in the poetry of V. Samiilenko .....	237
<b>Oksana Tykhovska.</b> Psychological basis of the image of two-soul person in ukrainian mythology .....	242
<b>Olha Tovt.</b> The concept of the character in drama «Kremutsii cord» by M. Kostomarov .....	249
<b>Tetiana Urys.</b> The motive as a marker of modus of national identity in modern Ukrainian poetry .....	253
<b>Uliana Fedoriv.</b> The image of the enemy as the modeling figure of social realistic text.....	257
<b>Olha Fedko.</b> Archetypical nature of the national leader's images in L. Horlach's novels "Mamai" and "Slavic island" .....	262
<b>Nadiia Ferents.</b> Poetics of landscape lyrics of Liudmyla Kudriavska .....	267
<b>Oleh Khavavchak.</b> Primary and secondary myth for ukraine in "History of ruses" .....	273
<b>Olha Khamedova.</b> Communicative strategies of a narrative art prose of Olena Pchilka .....	280
<b>Tetiana Tsepkalov.</b> Mythopoetic of the moon's image of emma andiievskas poetry.....	284
<b>Ihor Tsurkan.</b> The system of symbols in the creativity of Oleksandr Oles and european symbolists .....	289
<b>Anna Chernysh.</b> The result of the totalitarian trauma in the psychological identity of the characters of S. Protsiuk's novel «Tenth line».....	295
<b>Tetiana Chonka.</b> To the problem of teaching modern literature at school: ordinarily about main in TSN-kah of Yurii Andrukhovych.....	300
<b>Oleksandr Chornobaiev.</b> The genre model of the novel "1709" by Leonid Poltava .....	305
<b>Tetiana Shadrina.</b> The ukrainian diaspora in canada: language of the 'foreign' country.....	309
<b>T. Scharova, S. Scharov.</b> Gebrauch der informations- und kommunikationstechnologien in der lehre der geschichte der ukrainischen literatur .....	315
<b>Shymoniak Kateryna.</b> Peculiarities of artistic expression of the image of Kyiv in the collection of Ivan Irlivskyi «Brosti» .....	319
<b>Svitlana Shcherbak.</b> Artistic and stylistic features of Kryvyi Rih student's folklore .....	324
<b>Yuliia Yusyp-Yakymovych.</b> Ukrainian formalism and poetic language: the development of phonopoetics and phonostylistics .....	329
<b>Zhanna Yankovska.</b> The peculiarities of the mythological level of folklorism in the short stories by Hanna Barvinok .....	335

LINGUISTICS

<b>Halyna Vovchenko.</b> National elements and speech portraits in the prose of M.Dochynets .....	341
<b>Borys Halas.</b> Observation on lexicographic notes of M. Pavlyk [2]: to A. Svydnytskyi's novel "Liuboratski" .....	346
<b>Veronika Zaits.</b> Language worldview of hutsul in the second half of the nineteenth century (based on Yu. Fedkovych's artistic and epistolary heritage) .....	352
<b>Yuliia Popovych.</b> Rendering kinesics as the social status marker of literary characters (based on the XIX century novels).....	356
<b>Tetiana Khlivna.</b> Folk medicine in mariia matios's work of literature "God mother's shoes" .....	364

**ВИМОГИ ДО ОФОРМЛЕННЯ СТАТЕЙ**  
**У „НАУКОВОМУ ВІСНИКУ УЖГОРОДСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ.СЕРІЯ «ФІЛОЛОГІЯ»**

Статті публікуються українською, російською, словацькою, чеською, англійською мовами. Електронний варіант статті виконується в редакторі Microsoft Word, причому файл має бути збережений в одному з форматів: \*.rtf, \*.doc, \*.docx. Формат сторінки А4, шрифт Times New Roman, розмір шрифту -14. Розмір полів: ліве – 30 мм; праве – 15 мм; верхнє – 20 мм; нижнє – 20 мм; інтервал – 1,5.

Оформлення першої сторінки:

1. Перший рядок справа – **ім'я та прізвище** (прописними літерами, курсивом).
2. **Назва статті** через один інтервал нижче прізвища – наводиться прописними напівжирними літерами, без відступів та абзаців.
3. **УДК** напівжирними літерами – у наступному рядку після назви статті.
4. **Нижче – анотація українською мовою та ключові слова.** Анотація повинна бути виконана 12-м рт шрифту Times New Roman, у обсязі не менше шести і не більше дванадцяти рядків. Відстань між рядками – 1 комп'ютерний інтервал. В ній коротко викладається актуальність статті, мета, зміст, і перспективи подальших досліджень українською мовою (вимоги реферативної бази даних Національної бібліотеки України ім. В.І. Вернадського «Україніка наукова»). **Анотації та ключові слова російською та англійською мовами (можливо – німецькою, французькою)** розміщуються наприкінці публікації, після бібліографічного списку.
5. Перелік ключових слів (бажано від трьох до восьми, не виділяти жирним) розміщується після анотації.
6. Бібліографічний список починається у наступному рядку після статті під заголовком **Література** (на сторінці – зліва напівжирним шрифтом). Оформлення відповідно до вимог ВАК, приклади оформлення бібліографічного опису наведено в Бюлетені ВАК України, №3, 2008 (Форма 23, с. 9-13). **У тексті посилання на використані джерела літератури позначаються цифрами в квадратних дужках відповідно до нумерації в списку використаних джерел.**
7. Наприкінці, після анотацій російською та англійською (або німецькою, французькою) мовами необхідно вказати прізвище, ім'я, по батькові (у називному відмінку виділити жирним прямим), науковий ступінь, учене звання, посаду, місце роботи автора (без скорочень); якщо авторів декілька, відомості про кожного подаються окремими рядками.

Структура статті повинна включати такі необхідні елементи (на основі вимог Постанови Президії ВАК України від 15.01.2003 р. №7-05.1):

- **Постановка проблеми** у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями.
- **Аналіз останніх досліджень і публікацій**, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор, виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття.
- **Окреслення мети дослідження та формулювання завдань статті.**
- **Виклад основного матеріалу дослідження** з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів.
- **Висновки і перспективи подальших досліджень** у даному напрямку.
- **Перелік використаних джерел.**

**ЗАГАЛЬНІ ВИМОГИ ДО ПУБЛІКАЦІЇ:**

- **До статті аспіранта, здобувача науковогоступеня слід додати зовнішню рецензію наукового керівника.**
- Кількість співавторів повинна бути не більше 3-х.
- **Відповідальність** за зміст статті несе автор. Якщо автором є аспірант чи здобувач, відповідальність також несе науковий керівник.
- Обсяг статті – не менше 8 і не більше 16 сторінок.
- Будь-яка інформація чи твердження, які наводяться в статті, у т. ч. статистичний матеріал, повинні використовуватися з посиланням на джерело походження.
- Таблиці та рисунки необхідно розміщувати після першого згадування в тексті. Назви і номери таблиць проставляються зверху у лівому кутку напівжирним шрифтом, наприклад: **Таблиця 1. Динаміка ономастичних досліджень (1995-1999 роки).**
- Рисунки обов'язково мають бути згруповані та подані з таблицями у форматі А-4 окремим файлом, шрифт – 12.



Разом із статтею надсилається авторська довідка у наступній формі:

Прізвище, ім'я, по-батькові автора(ів)	
Назва статті	
Тематична рубрика статті	Виберіть із нижченаведеного переліку: мовознавство, літературознавство, історія та сучасний стан мови, історія та сучасний стан літератури, порівняльна лінгвістика, порівняльне літературознавство, словакістика, богемістика, фольклористика
Вчений ступінь, вчене звання*	
Місце роботи або навчання, посада*	
Контактний телефон і адреса електронної пошти*	
Домашня поштова адреса з індексом для відправки видання*	
Чи потрібен додатковий друкований примірник вісника (ТАК, кількість екземплярів / НІ)	

\* у разі, якщо авторів статті більше 1, то інформація надається по кожному автору окремо.

#### ОПЛАТА

Оплата на 2015 – 2016 рр. Складає **35 грн.** за сторінку формату А-4 + 1% (комісія банку) і включає отримання 1 примірника та поштові витрати.

Оплата проводиться на: № рахунку 29244825509100, МФО 305299, ОКПО 14360570, бенефіціар: Закарпатське РУ ПриватБанк, призначення платежу: “за друк статті (*вказати ПІБ автора*)”, Бедзір Наталії Прокопівні, або для поповнення у ПриватБанку на картку № 5168 7420 2477 2158

Статтю, рецензію та копію квитанції про оплату надсилати на e-mail: [bedzir@i.ua](mailto:bedzir@i.ua)

Конт. тел. (0312) 64-24-64.

+38(050) 977-93-68

**ORDER OF PUBLICATION**  
**FORMATTING REQUIREMENTS FOR PAPERS FOR “SCIENTIFIC BULLETIN**  
**OF UZHGOROD UNIVERSITY. SERIES “PHILOLOGY”**

Scientific papers are published in Ukrainian, Russian, Slovak, Czech and English languages. Electronic versions of papers are to be typed in Microsoft Word and the file is to be saved in one of the following formats: \*.rtf, \*.doc, \*.docx. Page format A4, font Times New Roman, font size 14. Margins: left – 30 mm, right – 15 mm, top – 20 mm, bottom – 20 mm; spacing – 1,5.

First page formatting:

1. First line on the right – **first name and last name** (in capital letters, italics)
2. **Title of the paper** is to be written below last name (line spacing 1), in capital bold letters, without spaces and paragraphs.
3. **UDC** in bold letters is to be written on the next line after the title of the paper.
4. **UDC is followed by the abstract (summary) in Ukrainian language and key words.** Abstract is to be written in Times New Roman font, font size – 12 pt. Abstract length is to be minimum 6 and maximum 12 lines. The distance between the lines is to be equal to 1 computer spacing. Abstract summarizes the relevance of the paper, its purpose, content and further research prospects in Ukrainian language (abstract requirements of Bibliographic Database "Ukrainika scientific" of Vernadsky National Library of Ukraine). Abstracts in Russian and English (as well as in German and French) are placed at the end of the publication, after bibliography (references).
5. Key words list (preferable from 3 to 8 words, not in bold) follows the abstract.
6. Bibliography (references to the literary sources) begins on the next line after the paper and is to be entitled “**Literature**” (on the left side of the page, in bold). The format of bibliographic list is to meet the requirements of Higher Attestation Commission, examples of formatting are given in Ukrainian Higher Attestation Commission Bulletin, #3, 2008 (Form 23, p.9-13). **References to the literary sources are to be marked with numbers in square brackets according to the numbering in the bibliographic list.**
7. At the end, after abstracts in Russian and English (as well as in German or French) it is necessary to write the author’s last name, first name and patronymic (nominative case of the full name is to be written in bold, not in italics), academic degree, academic rank, author’s position and place of employment (without abbreviations); if there are more than one author, information about each author is to be given on a separate line.

In compliance with the Resolution of the Higher Attestation Commission of Ukraine from 15.01.2003 #7-05.1, a scientific paper structure is supposed to include the following issues:

- **Setting of a problem** on the whole and its connection with important scientific or practical goals.
- **Analysis of recent studies and publications** in this area that serve as a basis for the author’s research; assignment of the parts of the general problem considered in the submitted paper that have not been dealt with.
- **Setting of the purpose of the research and formulation of the tasks.**
- **Presentation of research** with complete validation of obtained results.
- **Conclusions and prospects of further researches** in this area.
- **References list.**

**GENERAL REQUIREMENTS FOR PUBLICATION:**

- **External review of the research supervisor is to be added to the scientific paper of post-graduate student (obtaining academic degree)**
- The number of co-authors should not exceed 3 persons.
- The author is responsible for the paper contents. Supervisor is also responsible if the author is a post-graduate student or a person seeking an academic degree.
- A scientific paper may not be less than 8 pages length and may not exceed 16 pages.
- Any information or statements in the paper including tables are to be provided with references to the sources.
- Tables and illustration are to be placed after its first mentioning in the text. Titles and numbers of tables should be placed in the top level corner and written in bold, for example: **Table 1. Dynamics of onomastic researches. (1995-1999)**
- Illustrations are to be grouped and given with tables in A4 format in a separate file, font size 12.

Together with the scientific paper, it is necessary to send information about the author(s) in a following way:

Last name, first name, patronymic	
Title of the scientific paper	
Thematic heading of the scientific paper	Choose from the following: linguistics, literary science, history and current state of language, history and current state of literature, comparative linguistics, comparative literature, Slovak studies, Czech studies, folkloristics, journalism or social communications.
Academic degree, academic rank*	
Place of employment or place of study, position*	
Contact phone number, e-mail*	
Author's postal address with postal code for sending an edition	
Whether you need an additional scientific bulletin issue or not (Yes, the quantity of issues needed/No)	

*\*if there are more than 1 author, information is to be provided about each author separately.*

#### **PAYMENT**

Payment makes up 35 UAH for each A4 format page + 1% (bank commission) and includes receipt of one issue and postal charges. The payment is to be made to the bank account #29244825509100, MFO (sort code) 305299, OKPO (RNNBO) 14360570, beneficiary: Transcarpathian RU PrivatBank, payment details: "for scientific paper publication (indicate author's full name)", to Bedzir Nataliya Prokopivna or for replenishment at PrivatBank office to card #5168 7420 2477 2158

Scientific paper, review and payment receipt copy are to be sent to e-mail: e-mail: bedzir@i.ua

Contact phone number: +38(050) 977-93-68  
(0312) 64-24-64

**Збірник наукових праць**

**НАУКОВИЙ ВІСНИК  
УЖГОРОДСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ**

*Серія: Філологія*

ВИПУСК 2 (36)  
2016

Відповідальна за випуск –  
***О. Кузьма***

За науковий рівень і мовне оформлення публікацій  
відповідальність несуть автори

*Коректура авторська*

Верстання  
***С. Жуков***

Формат 60x84/8. Умовн. друк. арк. 44,17. Зам. № 108. Наклад 100 прим.  
Видавництво УжНУ «Говерла».  
88000, м. Ужгород, вул. Капітульна, 18. E-mail: hoverla@i.ua

*Свідоцтво про внесення до державного реєстру  
видавців, виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції –  
Серія 3т № 32 від 31 травня 2006 року*