

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ УКРАЇНИ
ДНІПРОПЕТРОВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені Олеся Гончара

ТАЇНИ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ
(до проблеми поетики тексту)
Збірник наукових праць
ВИПУСК 14

Дніпропетровськ
Видавництво ДНУ
2012

УДК 82
ББК 83 3/3
Укр. Т 14

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

Редакційна колегія

д-р філол. наук, проф **Н.І. Заверталюк** (наук.ред.), д-р філол. наук, проф **В.А.Гусєв**, д-р філол. наук, проф. **В.І. Ліпіна**, д-р філол. наук, проф. **Л.І. Скуратівська**, д-р філол. наук, проф. **О.Д. Турган**, д-р філол. наук проф. **В.Д. Нарівська**, канд.філол. наук доц. **Л.С.Каніболоцька** (відп.секр)

Рецензенти :

д-р філол. наук, проф. **В.А. Просалова**
д-р філол. наук, проф. **О.Д. Турган**

Т 14 Таїни художнього тексту : [зб. наук, пр.]/ред.кол : Н.І. Заверталюк (наук.ред.) [та ін.].-Д: Вид-во ДНУ, 2012. – вип. 14. – 152 с.

ISBN 978-966-551-315-5

У статтях наукового збірника реалізовано нове прочитання текстів творів письменників-класиків, розглядаються актуальні проблеми поетики художнього тексту творів письменників на межі ХХ - ХХІ ст.: концепція світу й людини в художньому континуумі письменника, характер її художнього осмислення, питання індивідуальної мікропоетики тексту (своєрідності жанру, хронотопу, літературного діалогу, вираження психологізму, розвитку мотивів тощо)

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

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

© Дніпропетровський національний
університет імені Олеся Гончара, 2012
© Видавництво ДНУ, оформлення, 2012

ISBN 978-966-551-315-5

УДК 84.4 161.2-3.24

Т. Й. Бандура (м. Одеса)

ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЕВОЛЮЦІЇ ЖІНОЧОГО ХАРАКТЕРУ В
ОПОВІДАННЯХ А. СВИДНИЦЬКОГО

У статті досліджується еволюція жіночого характеру в малій прозі Анатолія Свидницького. Розглядається своєрідність творення образу-типу «норовливої жінки» в оповіданнях фольклорного походження, роль фольклорних елементів у поетиці характеротворення.

Ключові слова: еволюція, характер, поетика, оповідання, інтертекст.

В статье исследуется эволюция женского характера в малой прозе Анатолия Свидницкого. Рассматривается своеобразие создания образа-типа «стропливой женщины» в рассказах фольклорного происхождения, роль фольклорных элементов в поэтике характерообразования.

Ключевые слова: эволюция, характер, поэтика, рассказ, интертекст.

The article examines the evolution of female character in a small prose Svydnytskoho Anatolia. An originality of the creation of image-type "women Shrew" in the folk stories of origin the role of folk elements in the poetics of character.

Key words: evolution, character, prose, stories, intertext.

Дослідження типології жіночих характерів і форм творення жіночих образів у художній літературі є одним із аспектів тендерного літературознавства. В українській науці про літературу подібну методику продуктивно вводять у рецептивний обіг представниці феміністичної критики - Агеева В., Забужко О., Зборовська Н., Гундорова Т. та інші. Тендерний дискурс літературознавчого аналізу висвітлює нові грані психології, світосприйняття та поетики митця. Особливо оригінальним у відтворенні фемінної психології та конструюванні жіночого характеру видається саме «чоловічий» текст. Тому плідним матеріалом для подібних студій є і мала проза А. Свидницького, а саме, його оповідання фольклорного походження «Недоколисана», «Проти сили не попреш; з чим родився, з тим і вмреш». Система образів А.Свидницького як потужна художня сила його творчої спадщини відзначається національними барвами, рисами української ментальності, репрезентуванням їхньої справжньої, неприхованої сутності.

Актуальність заявленої у статті проблеми зумовлена ще й тим, що дослідники етнопсихіки українця неодноразово вказували на домінування жіночого начала в українському національному характері. Оригінальність творів А. Свидницького в тому, що його жіночі характери розкриваються не в традиційному трагічному ключі, який репрезентували його попередники (Г. Квітка-Основ'яненко, Т. Шевченко, Марко Вовчок), а в сприятливому хронотопічному художньому вимірі з елементами сатиричного зображення. Такий авторський підхід зумовив витворення колоритних, неординарних жіночих образів, художні спроби типізації образів «панянок» у соціальній ідентифікації населення України XIX століття.

Як майстер психологічного аналізу, А.Свидницький виявив себе тонким знавцем жіночої душі, його художня уява витворила кілька яскравих жіночих типів, далеко не ідеалізованих, але здатних еволюціонувати, удосконалюватися, внутрішньо полемізувати - такий предмет обсервації митця. Жінка для письменника А. Свидницького - це складова психо-духовна і соціальна особистість, що в такій матриархальній культурі як українська є носієм етноментального та культурного коду. Зважаючи на те, що в обох згаданих оповіданнях об'єктом художнього зображення є топос українського села, жіночий світ моделюється у відповідних параметрах і має ознаки селянського етнокультурного простору. Цілком переконливою є означення національного психохарактеру Нілою Зборовською: «На основі онтогенезу як психосексуального становлення людського характеру розбудовується концепція психоісторії антиколоніальної літератури, що виражає становлення національного психохарактеру в пошуках органічної для себе державної структури, тобто такої, яка відображає метафізичний батьківсько-материнський код, сформований у первісній прасім'ї» [1, с. 14]. У Свидницького простежується контрастне вираження жіночого і чоловічого начал, при тому, що жінка в оповіданнях «Недоколисана» та «Проти сили не попреш; з чим родився, з тим і вмреш» є об'єктом засудження, висміювання (в першому оповіданні на початку нарації, а в другому протягом всього художнього розвитку у творі); суб'єкт, принижений чоловічим сприйняттям та оцінкою.

Оповідання «Недоколисана» побудоване на матеріалі фольклорної побутової казки про приборкання непокірної жінки. Такі казки відомі у фольклорі різних народів. Сюжетна схема оповідання споріднена із сюжетом комедії Шекспіра «Приборкання непокірної». Низка вчених-філологів (Герасименко В., Жук Н., Сиваченко М., Хропко П. та ін.) вважають мотив приборкання непокірної мандрівним. Справді, в основі української побутової новелістичної казки, літературно обробленої Свидницьким, лежить світовий сюжет, але він значно трансформований відповідно до інших соціально-історичних умов і до іншого національного ґрунту.

Дослідниця творчості А. Свидницького Н. Жук справедливо зауважила: «Найбільше схожості зі своїми іноземними родичами українська побутова новелістична казка зберегла лише в другорядних сюжетних ланках, таких, як

початок і кінець, майже нічого в ланках середніх, основних, там, де розкриваються способи приборкання непокірної, отим доколисуванням недоколисаної, і рівнем гуманного ставлення чоловіка до жінки українська новелістична казка зближується з російською казкою «Капризная жена» [2, с. 75]. У «Недоколисаний» Маруся - не якась там царівна чи королівна з фантастичного тридев'ятого царства, тридесятого государства, а звичайна собі панянка. Її батько - поміщик середнього достатку - з сім'єю мешкає в палаці, поруч з яким стоять возовня й стайня (зображено звичайне поміщицьке дворище). У «Недоколисаний», як і в її фольклорному першовзорі, йдеться про добу кріпацтва, що апідкреслено таким промовистим фактом як володіння панамі цілими селами підневільних людей, звичка програвати один одному цілі села. Кілька сіл виграє й чоловік Марусі. Хто в цьому середовищі менш за все контролює свою волю, а, отже, найбільше чинить беззаконня, так Маруся. Навіть з людьми свого соціального стану вона поводить ся вкрай грубо, вона розв'язна, лихословить і дає волю рукам. Для батьків і близьких рідних Маруся - кара господня. А для слуг - що вже й казати! Слуги Марусі невимовно радіють, коли вона залишає батьківську домівку і їде жити до чоловіка; вони тремтять, коли вони дізнаються, що Маруся приїде до батьків у гості. Коли ж вона приїхала, «слуги, аж побіліли, - поналякувалися; а як зобачили Марусю в своїм обійсті, то й позавмирили» [3, с. 263]. Чим був викликаний цей крайній ступінь страху? Лякали її дії: служанок Маруся била, особливо полюбляла вмотуватися з їхні коси. Знаючи це, одна з дівчат-служанок по приїзді Марусі з невимовним страхом підступає до неї, щоб передати розпорядження її чоловіка. Дівчина і передаючи тремтить - «ноги насталила, щоб дернути, як що до чого» [3, с. 263]. Словом, «наша» Маруся - особлива, неповторна. Вона і норовиста, і груба, і зухвала, а до всього — наділена звичками буйної кріпосниці.

Таким чином, відомий світовий сюжет, в основі якого сімейний конфлікт - взаємини між чоловіком і жінкою - в українській казці, створеній в умовах кріпосницької дійсності, розширив свої межі, захопив «верхи» й «низи», збагатився новим, дуже важливим соціальним мотивом про взаємини гнобителів і гноблених. Це істотна, корінна особливість української казки. Своєрідним у казці А. Свидницького є й трактування головного образу. З усього об'єктивного змісту «Недоколисаної» впливає, що пані Маруся не може вважатися жертвою чоловічого насильства, стражденною невільницею, бо сама неволить інших, зокрема своїх підданих. Нашому ж народові, за словами І. Франка, «ненависна всяка неволя і всяке насильне неволення» [4, с. 228]. Тому-то в побутовій новелістичній казці, літературно обробленій Свидницьким, зухвала, деспотична Маруся й піддається приборканню - доколисуванню, отому, кажучи словами

І. Франка, «етичному-очищенню і ублагородненню характеру» [4, с. 221], внаслідок чого вона має стати гуманною у ставленні до людей загалом, своїх підданих зокрема. І такою вона стає: «слуги для неї рідні діти, а вона для слуг то рідна мати. Всі норови, як рукою відняв, - і все пі йшло, як

по маслі. Шовкова жінка та й годі» [3, с. 263]. Автор майстерно розкриває психологію переродження жінки; використовуючи контраст, показує еволюцію її характеру, оповідь про яку за своєю природою наближає оповідь до казкової інтерпретації. Свидницький сам не вірив у раптове переродження героїні і, не порушуючи сюжетної схеми казки, в кінці оповідання відмежував казку від реального життя, відзначивши, що в тогочасному суспільстві багато є норавливих і деспотичних Марусь, але їх ніхто не приборкує. Письменник блискуче скористався законом художнього протиставлення, один асоціативний ряд - казковий - змінив іншим - реальним, щоб у такий спосіб поглибити зображення героїні, порівняння казки і дійсності. Отже, новаторство А. Свидницького у розвитку традиційного мотиву «приборкання непокірної» полягає у відтворенні паралельного існування двох художніх світів - реального й трансцендентного, які то перехресчуються, то полярно протистоять один одному.

Ірреальна метаморфоза, яка відбулася з Марусею, має передусім ідейне значення морального характеру. Доречним є твердження В. Шевчука: «Вони (оповідання) мають притчовий характер, що знову-таки пов'язує творчість письменника з бароко, а отже, з передмодернізмом» [6, с. 33]. Не випадково у кінці оповідання автор відмежує казку від реального життя, повертається до реалій дійсності, підкреслюючи, що в тогочасному суспільстві є «багато, багато» норавливих і деспотичних Марусь, але ніхто їх не перевиховує — «чоловіки не здогадуються, а паніматкам байдуже» [3, с. 269]. У творі Свидницького чоловік непокірної Марусі нічим не нагадує чоловіків-приборкувачів із середньовічних романсько-германських новел, котрі, як писав Франко, були жорстокими в родинних взаєминах і поводитися з жінкою як рабинею. Чоловік - герой твору «Недоколисана», не схвалював насильства над жінкою. «Що ж? ти думала, - говорить він дружині, - що я тебе битиму? Треба ж було здогадатися, що добрий хазяй і худобину жалує києм обертати, а ти ж моя жінка! Як же тебе бити? Як на тебе руку підняти, коли ти така ж людина, як і я, і обоє рівні? Та й для чого тут битися, сваритися, коли я бачу, що ти недоколисана, що тебе треба тільки доколисати, то всі норови відлетять» [3, с. 260]. Щоб вгамувати її сварливу вдачу, зробити її покірною, чоловік Марусі наказує слугам поводитися з нею, як з немовлям. Вони сповивають її, кладуть у спеціально виготовлену колиску - бо вона ж недоколисана і тому вередує! - колишуть, співають дитячі пісні, годують кашею. Спочатку вона бунтувала, лаялася, але згодом скорилася, «зм'якла, як віск від вогню» [3, с. 265]. Маруся - не фантастична казкова істота, а образ реальний, земний, який еволюціонує в досить фантастичних умовах, але з реальною метою й результатом. Письменник, дещо ідеалізуючи образ чоловіка, показує його як перетворювача жінки із патріархального середовища.

Немовби підтвердженням тези про те, що в дійсності норавливі й деспотичні Марусі почувають себе досить вільно і ніхто їх не приборкує, є

друге оповідання Свидницького «Проти сили не попреш; з чим родився, з тим і вмреш», перша частина якого сюжетно не пов'язана із казковим матеріалом, а вибудовується на сюжеті бувальщини, епізоді, що міг мати місце в житті: норавлива й деспотична пані, йдучи наперекір добрим порадам не переправлятися вночі через повноводний, бурхливий Буг, настоює на своєму і під час переправи гине разом з хурманом і кіньми. Незважаючи на те, що перша частина цього оповідання більш схожа на ескіз, відображений у ній малюнок життя відзначається належною повнотою й змістовністю. Це можна пояснити тим, що образ пані постає в ньому не ізольовано, не сам по собі, а у зв'язку з відповідним середовищем, де чільне місце посідають образи простих людей - хурмана, поронщика, наймитів і наймичок. Якщо в характерах цих людей з «низів» проявляються такі риси, як розсудливість, врівноваженість, добропорядність, то домінуючими рисами характеру пані є нічим не обмежені деспотичність і самодурство, пихатість, не корегована розумом, безглузда впертість. Загалом же пані постає запеклою кріпосницею-самодуркою з породи тих, «що й богові з дороги не вступають» [3, с. 274]. За своєю суттю цей образ є підтвердженням тези, що норавливим і деспотичним паніям ніякі виправлення не допоможуть. виправити їх може тільки могила: «з чим родився, з тим і вмреш» [3, с. 276]. У цьому оповіданні уже не простежено такої еволюції жіночого характеру, як в «Недоколисаний», але має місце акцентація на контрастному зіставленні характеру головної героїні з персонажами другого плану, наділеними людськими чеснотами, стають на протигагу самодурству пані.

У другій частині оповідання «Проти сили не попреш...» йдеться про те, як після загибелі пані її чоловік, який став жертвою жіночого насилля (нова доба породжувала й такі сюжети!), ізолював малого сина від «мирской суєты», приставив до нього вихователями тільки чоловіків, силувався виховати його так, щоб він нічого не знав про існування жіночої половини людського роду. Звичайно, донкіхотським був цей намір. Підрісши, син спокусився жіночою красою й одружився. Словом, природа взяла своє - «проти сили не попреш». При тому, що друга частина оповідання вибудувалася сюжетно на фольклорному матеріалі, по суті є белетризованою притчею на тему спокушення, та вона не була самодостатньою. Вона зв'язувала початки й кінці: якщо для батька шлюб був каторгою, для сина став щастям. Закінчується оповідання авторськими роздумами, з яких випливає, що шлюбне щастя - некероване, сліпе.

Свидницький - майстер творення колоритних жіночих образів індивідуальних портретів героїнь-жінок. Щоправда, портрети в нього ще не розгорнуті, скупі, хоч деякі з них по-своєму ускладнені, побудовані за принципом різкої невідповідності зовнішності героя його внутрішньому змістові. Цю особливість відзначає індивідуальні портрети Марусі з оповідання «Недоколисана» та пані з оповідання «Проти сили не попреш; з чим родився, з тим і вмреш». Наприклад, в останньому оповіданні: «А він все перебирав, і вибрав таке лихо, що й каміння вгризе. Правда, хороша була, хоч

куди! Брова чорна, стан високий, лицем біла, голосиста, а коса руса, як шовкова, аж влискується. Хороша та й годі. Та істне торішня писанка, що зверху хоч цілуй, а всередині і сокирою не втешеш, та ще й носа затайкай» [3, с. 273].

Свидницький, створивши портрет того чи іншого героя, не вважає його завершуваним, він показуючи героя в різних ситуаціях домальовує його, додає якісь нові риси. Так, скажімо, подавши на початку «Недоколисаної» загальний портрет Марусі, письменник у сцені приготування дівчини до зустрічі з нареченим описує її одяг та ходу: «всякого фантя на себе начіпляла, брязкотання понавішувала, і походжає, як павич, погойдується, наче її на ресори взяв» [3, с. 261]. Між іншим, одяг та хода Марусі тим цікаві, що нагадують одяг і ходу Масі Люборацької, яка «все садила на крами», «вбиралась, як павич» і «ходила, погойдуючись» [3, с. 193]. А втім, спільність між панною Марусею і Месею Люборацькою, яка пнеться в пани, підкреслена не тільки деталями пістрявого одягу та погойдуючої ходи, а й рисами вдачі: обом властиві норовистість, грубість, бездумна впертість, спесивість. Праця Свидницького над характерами злих жінок в ранніх оповіданнях була своєрідною підготовкою до створення глибоко реалістичного образу Масі Люборацької.

Говорячи про спорідненість із казкою сюжетів оповідань А. Свидницького, все ж стверджуємо, що багатьма своїми рисами вони зближуються з реалістичними побутовими оповіданнями, хоч вірно й те, що їх автор ще не став на шлях цілком творчої, підпорядкованої законам реалістичної типізації трансформації використаних фольклорних джерел. Він ще перебуває в полоні фольклорної моделі, ще повністю не звільняється від фольклорної схеми побудови жіночого образу, характеру (а тому й Маруся в «Недоколисаній» може легко із диявола перетворитися в ангела!), ще остаточно не пориває з казковим вимислом, що якісно відрізняється від вимислу у реалістичному творі. Пізніше митець у своїх оповіданнях і романі «Люборацькі» спрямує свою естетичну позицію в бік реалізму. З цього приводу має рацію літературознавець П. Хропко, зауважучи, що «Свидницький дуже швидко зрозумів необхідність розширення сфери художнього зображення в українській прозі. Фольклор з його часто фантастичним поясненням дійсності, своєрідністю художніх узагальнень, збірними типами не міг бути основою реалістичної типізації. Життя вимагало шукати нові способи змалювання людини і її діяльності, шукати нові видові форми прозового епосу» [5, с. 123].

Порівняно з народним казкарем, Свидницький приділяє набагато більшу увагу до вираження особистості, жінки, переборюючи казковий спосіб її зображення, освоюючи способи зображення образу, властиві художній літературі (образ визначає ідею, він - первинний). Прозаїк створює цікавий колоритний жіночий характер, не ідеалізований, а реалістичний, з певними вадами, недоліками, тобто художньо витворює українські національні типи

Бібліографічні посилання

1. Зборовська Н. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури. Монографія / Ніла Зборовська. - К.: Академвидав, 2006. -504 с.
2. Жук Н. Анатолій Свидницький. Нарис життя і творчості / Ніна Жук. - К.: Державне видавництво художньої літератури, 1983. - 203 с.
3. Свидницький А. Люборацькі. Оповідання. Нариси / Анатолій Свидницький. -К.: А.С.К., 2006. -640 с.
4. Франко І. Твори: у 50-ти томах / Іван Франко - К.: Наукова думка, 1985. - Т. 38. - 464с.
5. Хропко П. Нерозквітлий талант / Петро Хропко. - К.: Молодь, 1984. - С. 122 -124.
6. Шевчук В. Класик «розумного битопису» // Свидницький А. Люборацькі. Оповідання. Нариси / Валерій Шевчук. - К.: А.С.К., 2006. - С. 5 - 46.

Надійшла до редколегії 25. 01. 2012

Г.І.Віват
(м.Одеса)

ТРАДИЦІЙНИЙ ОБРАЗ МИТЦЯ В ЛІРИЦІ УКРАЇНСЬКИХ ДИСИДЕНТІВ

У статті розглянуто традиційний образ митця у творчості українських дисидентів І. Калинця, М. Руденка, І. Калинця та В. Стуса в контексті їхніх світоглядних параметрів.

Ключові слова: традиційний образ, образ-символ, поет-борець, поет-месія, поет-правдолюбець, поет-пророк, антипоет.

В статье рассмотрено традиционный образ поэта в творчестве украинских писателей И.Калинца, Н.Руденка, И.Свитлычного и В.Стуса в контексте их мировоззренческих параметров.

Ключевые слова: традиционный образ, образ-символ, поэт-борец, поэт- мессия, поэт-правдолюбец, поэт-пророк, антипоэт.

In the article there is considered the traditional image of an artist in creative works of Ukrainian dissidents I. Kalinec, M. Rudenko, and V. Stus within the context of their ideological parameters.

Key words: traditional image, image-symbol, poet-fighter, poet-messiah, poet - truthlover, poet-prophet, antipoet.

Питання типології інтертекстуальних зв'язків стосується й традиційних моделей - сюжетів, мотивів, образів: "Традиційні сюжети, мотиви та образи в їх багатомістовому та багатонаціональному функціонуванні - явище модельне для теорії та історії світової літератури. На їхньому матеріалі можна - і доцільно - розглядати чи не всі літературознавчі процеси" [4, с. 59]. Як зазначила Наталія Науменко, "ще наприкінці ХІХ століття в українській літературі особливої ваги набув образ митця - музиканта, поета, художника; особливо ж він розвинувся у письменстві 60-х років ХХ століття [7, с. 167]. Традиційний, узагальнений образ митця виокремлюється на тлі суспільно-історичних та філософсько-психологічних факторів його функціонування. На теренах Російської імперії в різних її варіантах (царська Росія, радянська імперія), зокрема в Україні, виник узагальнений образ митця як пророка, борця, месії. Так, традиційний образ поета-правдолюбця простежується в Б.-І. Антоніна (вірші "Три перстені", "Ротації"), П. Грабовського (вірш "Я не співець чудовної природи..."), М. Зерова (цикл поезій "Ars poetica"), Р. Іваничука (повість "Шрами на скалі"), Ліни Костенко (вірші "Доля",

"Заворожи мені, волхве!", "Умирають майстри", "Страшні слова, коли вони мовчать...", "Ти знов прийшла, моя печальна музо", "Поезія згубила камертон", "І тільки злість буває геніальна", роман у віршах "Маруся Чурай"), Т. Осьмачки (поема "Поет"), В. Симоненка (вірші "Муза і редиска", "Поет", "Толока", поема "Казка про Дурила"), Лесі Українки (вірш "Слово, чому ти не твердая криця...", поема "Давня казка"), І. Франка (вірш "Декадент") та ін. До цього спонукали історичні та соціальні умови, у яких митцям випадало творити. На відміну від західної поезії, призначення якої вбачалося в естетичному наснаженні й одухотворенні реципієнта, поезія в Україні покликана була просвіщати народ, виховувати його, пробуджувати й вести за собою. У трактаті "Захист поезії" П. Б. Шеллі так бачить призначення поета: "Поет - це соловей, який співає в темряві, щоб солодкими звуками розвіяти свою самотність; його слухачі нагадують людей, заворожених мелодією незримого музиканта, вони схвильовані й розчулені, самі не знаючи чому" [8, с. 5]. Доля й місія українського поета зовсім інші. Роль і призначення української поезії переконливо й вичерпно охарактеризував М. Царинник. "Історичні умови, в яких творилася українська поезія, призвели до того, що вона часто брала на себе функції, які в інших національних літературах належали журналістиці й публіцистиці. Тобто поезія визначалася тим, що брала на себе єдине і найпочесніше завдання в "служінні" народові, боротьбі проти соціального та національного гніту" [15, с. 19]. Характеризуючи обставини життя поетів при тоталітаризмі, він констатував: "Поет у нас, як правило, або репресований, як Плужник, або - змарнований, як Тичина" [11, с. 478]. Починаючи від Т. Шевченка ("Караюсь, мучуся...але не каюсь!..") і до В. Стуса ("Якби було легше жити, я б віршів не писав...") - всі поети мусили прийняти на себе хрест боротьби й жертвності, бунтаря і праведника, якщо бажали прислужитися своєму народові, Україні.

Накреслюється традиційний образ поета-борця за вільне слово правди й у дисидентській творчості. Мета статті полягає в дослідженні збірного образу митця у творчості українських дисидентів. У роботі розглянемо традиційний образ поета й антипоета у творчому доробку І. Калинця, М. Руденка, І. Світличного, В. Стуса в контексті їхніх світоглядних параметрів. Так, збірний образ поета-правдолюбця й мислителя наскрізно проходить крізь поетичний набуток І. Світличного, що знайшов своє вираження через поетичну полеміку дисидента з поетами-попередниками (П. Тичиною, М. Рильським, М. Бажаном), в якій митець наголошує на справжній поезії, що виходила з-під пера І. Калинця, В. Стуса, М. Вінграновського, Л. Костенко (вірші "Поезія", "Смертники", "Голови", "Парнас", "Син гармонії", "Тріолет", "Сонет", "Верлібр", "Моїй сучасниці, Поезії...", "Класичний вірш", "Життя коротке, а мистецтво вічне", "В. Стусові", "В. Симоненкові", "Є. Сверстюкові", "Я -дисидент", поема "Архімед", цикл "Варіації на виспівані теми", зокрема вірші "Поезія - передусім, понад усе", "Цветаєвій", "Ars poetica"). І. Світличний впевнений,

що гострою і злободенною, вільною від будь-яких політично ангажованих нашарувань має бути справжня поезія, а відтак справжній митець мусить оспівувати лише правду життя і його красу. Тобто традиційний образ поета-борця, поета-сподвижника, незламного і правдивого, є наскрізним у поетичній творчості І. Світличного.

Традиційний образ митця-правдолюбця, митця-сподвижника, митця-месії вимальовується й у творчості В. Стуса. Зокрема у вірші "Поет - мов дзвін, акумулятор тиші..." поета визначено як месію, страсотерпця, пророка, що готовий до "самоофіри й самовоскресіння" [14, с. 150]. У вірші "Найгеніальніший хробак..." В. Стус, накреслюючи дорогу поета, пророкує йому ганебну долю, однак визначає програму його життя двома словами - "боротьба" і "Україна": "Найгеніальніший хробак / (обпатрані лопочуть крила?). / Ім'я поета - боротьба / Ім'я поета - Україна" [13, с. 58]. Ці декларативні зізнання В. Стуса аналогічні за змістом твердженням М. Руденка, який також однозначно відмежовує правду від усякого роду брехні: "Я слухав Землю. І тому кажу: / Добро і Зло отак переплелися, / Що ні боги, ні душознавці лисі / Між них не здатні визначить межу. // Не вір - мовляв, існує той секрет, / Що зводить все до одного закону. / Лиш Сонце й Землю слухати до скону - / Твоє святе покликання, поет!" [9, с. 262].

Узагальнений образ поета-правдолюбця накреслюється й у інших віршах М. Руденка ("Мій Пегас", "Читачам поезії", "Як стати поетом", "Поезія - не жарт", "Три народження поета", "Плакало слово", "Безсмертя нації - у слові...", "Смерть Аполлінера", "Сонцепоклонник", "Слово"), де автор пропагує силу й вагу правдивого і розумного слова, а відтак неоціненне значення для нації та й усієї землі народження і утвердження справжнього митця: "Можливо, це найбільший із секретів, / Земних віків глибока таїна: / Добродій Бог вселяється в поетів, / У можновладців - темний сатана" [9, с. 239]. Традиційний образ святого й всесильного поета-рятівника Слова, що "до його грудей горнулося, мов лісове зайчатко", постає перед читачем і у вірші "Поет" М. Руденка.

Традиційний образ поета-страсотерпця, що мусить витримати ексекуючу п'яної тупої юрми; ганьбу й знущання, жандармські штурхани, "промови-шпіцрутени" підніжків, які торгують честю й совістю, як пиріжками, виведено також у віршах "Будь мудра, музо. Не кажи, що хрест...", "Вік би не бачити й не чуть...", "Куди мене ти, слово, завело?", "Рідній не треба крові...", "Скажи ім'я своє, поете...", "Прощаю вас, лихі кати мої..." В. Стуса. Причому єдиним злочином співця перед сильними світу цього, наголошує В. Стус, є його спів: "Ви вбивці, ви ненатлі нелюди / спередвіків, / а ми припізнені аеди, / наш злочин - спів" ("Прощаю вас лихі кати мої...") [1, с. 94].

Образ креативного митця-правдолюбця простежується й у ряді творів І. Калинця. Наприклад, у поетичній збірці "Реалії" І. Калинець називає поіменно справжніх поетів України, яким випала найвища нагорода країни поза бажанням влади: "не вір газетам // сьогоріччя / Шевченківська нагорода

/ поза всякими сумнівами // випала // Чорноволові і Дзюбі / Стасів і Шабатурі / Сверстюку і Стусові / Світличному і Чубаєві" [5, с. 335]. "Кандидатами у безсмертя" [5, с. 556] називає таких поетів І. Калинець у іншому своєму творі.

Генезу традиційного матеріалу (міфо-фольклорна, літературна, міжмистецька та історично-легендарна традиції) інколи важко з'ясувати [1, с. 164]. Однак є підстави вважати, що прообразом митця-страстотерпця, митця-месії, митця-пророка, митця-сподвижника, поводиря й натхненника в українській літературі є Т. Шевченко та Г. Сковорода. Одним із перших в українській літературі до образу Т. Шевченка звертався І. Франко в поезіях "Шевченко і поклонники", "В ХХІІ-ті роковини Тараса Шевченка", "Могила Тарасова", "В двадцять п'яті роковини Тараса Григоровича Шевченка". Образ Т. Шевченка змальовано й у творчості Лесі Українки ("На роковини

Шевченка"), А. Малишка ("Тарас у кирилومهфодіївців", "Пам'ятник Тарасові", "На горі Чернечій", "Росло мале собі...", "З веселих сіл і селищ давніх..."), Б. Легшого (цикл "Шевченко"), В. Симоненка ("Монархи", "Толока", "Прирученим патріотам"), І. Драча ("Смерть Шевченка (Симфонія)", "Тарасова верба над Тихим океаном", "Сходи у майстерні Шевченка в Академії мистецтв (Сонет)", "Виклик"), Ліни Костенко ("Заворожи мені, волхве!", "Княжа гора", "Кобзар співав в пустелі Косаралу...", "Повернення Шевченка") та багатьох інших українських поетів.

Образ Т. Шевченка, подвижницьку долю якого повторили дисиденти, простежується й у їхній творчості. Так, у ліриці І. Калинця образ Шевченка постає традиційним образом-символом залізного стовпа, що, подібно до дитячих уявлень самого Т. Шевченка, підпирає небо української поезії ("Залісні стовпи"). А в іншому творі І. Калинець заангажує образ Т. Шевченка як символ вільного слова, слова-протесту, слова-зброї: "Наша пісня протесту /Шевченко /Вчора/Сьогодні /Завтра" [5, с. 335].

У М. Руденка цей образ змальовано в поезіях "Сідай, Тарасе. В нас єдина мати...", "Гукає челядь, до комфорту ласа...", де поет підкреслює спорідненість долі усіх чесних творчих людей в Україні з Кобзаревою. На цих своїх переконаннях М. Руденко наголошує і в поетичній сповіді "Знов довелося пізнавати...", де констатує факт не лише творчого наступництва, але й повторюваності ситуації, коли свої думки й болі поетам нового покоління доводиться знову ховати за халяву вже не солдатського, а зеківського чобота. І відповідно до ситуації прочитуються ремінісценції з Шевченкового "Караюсь, мучуся ...але не каюсь!" у Руденковому вірші "Лютневого вітру дотики...": "Коли б це давалось на згоду нам, / Я вибрав би долю ясну: /1 ламаним бути, /1 проданим, /Аби провістити весну" [9, с. 222]. А Шевченковим "І буде син, і буде мати, і будуть люди на землі" поет впевнено закінчує свій вірш "Сини, пробачте". Прикметним є те, що подібними за семантичним наповненням та ремінісцентними натяками звучать ці життєствердні думки й у поезії І. Калинця: "Але чому у час розімкнутих оков / взялася цвітом зрубана тернина, / простуючись з-під кутих підшов? //Все

знов почнеться з Матері і Сина" [6, с. 64].

Накреслюється образ великого Кобзаря й у низці поезій І. Світличного: "Чернець", "Сакля", "Сонет вдячності". Однак найрельєфніше проступає образ Т. Шевченка як незламного патріота-борця, патріота-страдника у вірші "Люблю вітчизну..." І. Світличного. Особливо підкреслюється мужність і незламність Шевченкового характеру як його життєвого кредо, що його він дотримувався все своє життя, у рядках: "Ношу тягар пекучих правд, / Ганьбу Вітчизни / Не на показ, не на парад / Патріотизму. / За те, що був я в неї син, / Мене карали, / І я любов свою носив / Поза Арали. / Я знав: ся чаша не мине, / Та доля в мене / Жорстока, вибравши мене - / Благословенна. / Кажу до побратимів я: / - Всього ще буде. / Та чисте збережить ім'я: / Ми - люди! люди!" [12, с. 48]. Шевченкове "О, люди, люди небораки..." також імпліцитно прочитується в цих рядках.

Про вплив Т. Шевченка на В. Стуса багато написано в літературознавстві, у тому числі й у наших попередніх дослідженнях [3], проте Т. Шевченко ввійшов у творчість В. Стуса не лише численними інтертекстуальними вкрапленнями, розсипаними в Стусових поезіях у вигляді різного роду питаній, ремінісценцій, алюзій. Наявний образ Шевченка й ліриці В. Стуса ("Шевченко. Дорога до Орська", "І під ногами колючки...", "Тарас на засланні", "Тюрма, де з віку гниль і цвіль...", "Самого спогаду на дні, як зірка у криниці..."), де Т. Шевченко є образом-символом високості та незламності духу людського перед будь-якими випробуваннями.

Не лише Шевченків образ, Кобзарєва духовна наснаженість, але й його полум'яне слово було прикладом творчого наступництва дисидентів. Отже, потужний духовний заряд поетичного слова, оригінальність художнього мислення, високий інтелектуальний рівень, беззастережна відданість рідній землі, високе почуття людської й національної гідності - це ті точки, які єднали поетів-дисидентів з Т. Шевченком, образ якого так рельєфно проступає в їхньому творчому набутку, а відтак Шевченків образ і Кобзарєві традиції, переходячи від покоління до покоління українських митців, є безперервними в нашій літературі й культурі загалом.

Не менш заангажованим і цікавим в українській культурі є образ Г. Сковороди. Змальовано, наприклад, цей образ у творчості Ліни Костенко ("Ой ні, ще рано думати про все"), І. Драча ("Лист Михайла Ковалівського до Сковороди", цикл віршів "Сковородіана" (низка віріацій і переспівів), до якого ввійшли вірші "Весняна пісня Григорія Варсави Сковороди (3 листа до Ковалинського)", "Молитва сліз Григорія Варсави Сковороди", "Сердечна печера Григорія Варсави Сковороди ("Сад божественних пісень". Пісня 8)", "Час ("Сад божественних пісень". Пісня 23)" та в багатьох інших творах українських майстрів слова. Не обминули своєю увагою образ українського філософа й поети-дисиденти. Так, І. Світличний у сонеті "АнтиСковорода" протиставляє великій мудрості і простоті буття філософа, основне життєве кредо якого викладене у фразі, взятій поетом за мотто ("Ничего я не желатель, / Кроме хлеба и воды" [11, с. 107]), безглуздо жорстокій і тупій

радянській владі. В. Стус у віршах "Дума Сковороди", "Голос Сковороди", "Сковорода. Хвилеві грени", "Вступ до поеми "Сковорода" також накреслює образ Г. Сковороди як образ- символ глибокої мудрості. І. Калинець у поетичному циклі "Символи Сковороди" та в поезіях "Сковорода. Вінок сонетів" намагається розкрити образ українського філософа через локальні символи, що притаманні сквородинським ідеям. Порівнює сквородинські ідеї із силою, "що землю в долонях тримає" [9, с. 364] й М. Руденко у вірші "День, який людство не забуде". "Богові Тараса і Сковороди" поклоняється поет-мислитель, підтверджуючи тим самим свою готовність повторити їхню долю, пройшовши правдивими шляхами життя. Отже, образ Г. Сковороди в поезії дисидентів виступає як традиційний образ-символ духовної сили й мудрості, за яку треба міцно триматися, щоб продовжити дні людства на землі.

Чітко накреслюється на поетичному полі дисидентів і традиційний образ антипоета, тобто продажного поета-підспівувача. Таким антиподом поета- правдолюбця і борця є образ продажного митця у віршах "Еволюція поета", "Співцям - критикам Сталіна", "Великий Сталін вмер зарано...", "Декларація поета і громадянина", "Доба іде. Доба не жде" В. Стуса де поет із притаманним йому максималізмом викриває продажність і облудність лжепоетів, що "не гідні "автодафе благословення", тобто не гідні такої честі, аби бути спаленими на вогні, як інакомислячі, непокірні, еретики [2, с. 44]. Іншими словами, як правило, вони "замалі для власного розп'яття" (В. Стус). Про таких антиподів справжнім митцям пинте й І. Калинець у тринадцятому вірші збірки "Верлібровий вирок", де називає їх флюгерними півниками, що влаштовують "флюгерні півнячі / бої / за вищу вежочку" [5, с. 307].

Інший різновид негативного митця, породженого тоталітарною владою, -поета- цензора - зображає І. Калинець у вірші "Пропонування 13", оскільки в тоталітарній країні поети, на жаль, частіше мусять міркувати не "над цезурою, а над цензурою". А справжній поет, на думку І. Калинця, творить поезію, яку в тоталітарній державі проти нього використовують як "донос на поета" (за основу обвинувального вироку для більшості поетів-дисидентів влада брала їхню творчість): "коли ти не є / доносом / на поета // то що тоді ти / поезіє ? " [5, с. 312]. Гострою критикою проти такого ж "запрограмованого" поета, як і проти штучно створених, тобто імітованих природних об'єктів, струменить вірш "Все розміряно та розписано..." М. Руденка.

Отже, традиційний образ поета у творчості українських дисидентів - це образ- символ борця, добротворця, сподвижника, страстотерпця, пророка, натхненника, поводиря, трибуна, хоч вони й усвідомлювали, що справжнє покликання поета працювати для культури, а не боротися з владою чи догоджати їй. Таку думку, наприклад, висловив В. Стус у своїх листах: "Одержав дуже приємного листа од Віри Вовк із Бразилії - вислала гарні відбитки двох композицій Ю. Соловія, відомого українського художника, що мешкає в Нью-Йорку. Там уся громада поетична міста - Віра, Тарнавський, Килина, Андіївська, Бойчук, Рубчак, Васильківська. Усі вони аполітичні

митці, творять мистецтво, а не годять політикам" [10, с. 148].

Бібліографічні посилання

1. Будний В. В., Ільницький М. М. Порівняльне літературознавство: Підручник / В. Будний, М. Ільницький. - К.: Вид. дім "Києво-Могилянська академія", 2008. - 430 с.
2. Віват Г. І. Поетика символічноо образу в творчості Василя Стуса / ВіватГаннаїванівна//Дис. ... канд. філ. наук: 10. 01. 01. -Одеса, 2005. - 177 с.
3. Віват Г. І. Лірика дисидентів в інтертекстуальному полі множинності: монографія / Віват Г. І., Одеса: ВМВ, 2010. - 368 с.
4. Волков А. Р. Теорія традиційних сюжетів та образів // Традиційні сюжети та образи: Дослідження. - Чернівці, Місто, 2004. - С. 59-97.
5. Калинець І. Зібрання творів у 2-х томах. Т. 1. Пробуджена муза. - К.: Факт, 2004.-417 с.
6. Калинець І. Зібрання творів у 2-х томах. Т. 2. Невольнича муза. - К.: Факт, 2004.-417
7. Науменко Н. В. Феномен сучасної української поезії - віршована новела / Наталія Науменко // Історико-літературний журнал. Одеський над. Університет ім. 1.1. Мечникова - 2007. - №14. - С. 164-174.
8. Павличко С. Поезія Персі Біші Шеллі // Персі Біші Шеллі. Поезії. - К.: Дніпро, 1987. -С. 5-30.
9. Руденко М. Д. Вибране. Вірші та поеми (1936 - 2002) / Упорядкування, передмова і післямова Талалая Л. М - К.: Дніпро, 2004. - 800 с.
10. СтусВ. С. Лист до батьків від 13-17.06.1975 // Василь Стус. Твори у чотирьох томах шести книгах. Т. 6 (додатковий), кн. 1. - Львів: Вид. спілка "Просвіта", 1997. - С. 147-154.
11. Сверстюк Є. Василь Стус // На святі надій. - К.: Наша віра, 1999. - С. 467490.
12. Світличний І. О. У мене тільки слово. - Харків: Фоліо, 1994. - 431 с.
13. Стус В.С. Твори у чотирьох томах шести книгах. Т.1: кн.2. - Львів: Вид. спілка "Просвіта", 1994. - 302 с.
14. Стус В.С. Твори у чотирьох томах шести книгах. Т.3: кн.2. - Львів: Вид. спілка "Просвіта", 1999. - 496 с.
15. ЦаринникМ. Повернення Орфея. // Василь Стус. Свіча в свічаді. - Сучасність, 1977. - С. 7-20.

Надійшла до редколегії 12.01.2012.

Т. П. Ворова
(м. Дніпропетровськ)

СВОЄРІДНІСТЬ ХУДОЖНЬОГО СВІТУ В КАЗЦІ «ГОРБОКОНИК» П. П. ЄРШОВА

Аналізується специфіка репрезентації художнього світу в казці П.П. Єршова «Горбоконики». Досліджуються цивілізаційний психотип особистості та певна соціальна модель суспільного устрою.

Ключові слова: програма поведінки, психотип особистості, моральний кодекс героя.

Анализируется специфика репрезентации художественного мира в сказке П.П. Ершова «Конек-горбунок». Исследуются цивилизационный психотип личности и определенная социальная модель общественного устройства.

Ключевые слова: программа поведения, психотип личности, моральный кодекс героя.

Specificity of the representation of the artistic world in the fairy tale «Magic humpbacked horse» by P. P. Yershov is analysed. The psychological type of personality belonged to the certain civilization and the specified social model of the social structure are investigated.

Key words: program of behaviour, psychological type of personality, moral code of hero.

В історії літератури відомі твори складної долі. Одним із них, на нашу думку, є «Горбоконики» П. П. Єршова. Здобувши визнання відразу після своєї публікації, казка незабаром опинилася під суворою цензурною заборонаю, а згодом її було несправедливо забуто сучасниками.

Існуючі літературознавчі праці про «Горбоконики» стосуються або можливих фольклорних джерел казки (М. К. Азадовський [5]), або її літературного походження (А. І. Грушкін [2], Л. В. Дереза [3] та ін.). Проте увага дослідників не була зосереджена на ідеї використання художнього тексту казки про Коника як основи опису певного пиві лізаттійного психотипу поведінки особи у визначеній моделі суспільства.

Метою цієї роботи є спроба інтерпретації змісту казки про Коника в новому ракурсі - як зображення особливого світу та способу життя представників древньої цивілізації Атлантида. Наскільки нам відомо, це перший досвід літературознавства такого роду.

Твір поділено на три частини. Побутовий план і соціальну ієрархію

художнього світу казки було відображено, в основному, у перших двох частинах, основу третьої частини складає езотеричний контекст, аналіз якого не входить у завдання цієї статті.

Отже, згідно з сюжетною лінією казки, десь у сільській глухомані живе селянська родина - батько й троє синів: двоє старших - розумні, тобто вони -пересічні представники свого прошарку, молодший - дурень, оскільки він за своїми життєвими навичками не підлягає під загальну кальку стандартного сільського психотипу й саме тому він повинен покинути своє родове гніздо й селянський стан. У цілому родина досить заможна: у столиці «пшеницу продавали, / Деньги счетом принимали / И с набитою сумой / Возвращались домой» [4, с. 96].

Злидні родині не загрожують, проте злодіїв і крадіжок як реально існуючих соціальних явищ у родині побоюються. Тому брати вимушені по черзі «Хлеб ночами поберець, / Злого вора подстеречь» [4, с. 96]. (Згодом навіть спальник-боярин наважиться вкрасти перо Жар-птиці в Іванка, щоб видати новенького недосвідченого служку- «молокососа» цареві). Втім, навіть небезпека втрати майна через крадіжку не може перемогти страху старших братів перед темрявою, негодою та непевністю. Старший Данило вирушає в нічну варту із «вилами и топором», на нього «боязнь напала, / И со страхов <...>/ Закопался под сеник» [4, с. 97]. Середній брат Гаврило, у свою чергу, повторює всі дії старшого брата й вирушає в нічну заставу з «вилами и топором»; незважаючи на своє бойове екіпірування, він також відчуває страх: «дрожь на малого напала», «ударился бежать», ніч провів «у соседки под забором. / Жутко было молодцу» [4, с. 98]. Втім, брати не проти прихопити для себе те, що погано лежить: вони дозволяють собі вкрасти двох красенів-огирів у власного брата, мотивуючи це тим, що молодший Іванко - дурень, на цій підставі розумним старшим братам коні потрібні тлі. Причому брати крадуть не від злиднів, - просто це для них ще одна можливість погуляти, попиячити та повеселитися за чужий рахунок: «Деньги ровно поделим. / А с деньжонками, сам знаешь, / И попьешь, и погуляешь. / Только хлопни по мешку. / А благому дураку / Не достанет ведь догадки, / Где гостят его лошади» [4, с. 103], тому «Взяли двух коней тайком / И отправились тишком» (виділено нами -Т. В.) [4, с. 104].

Крадіжка нерозривно пов'язана з брехнею, позаяк злодій відчуває необхідність доречного виправдання своєї соціальної дії, що йому інкримінується. Молодший Іванко, що викриває братами скоєний злочин, докоряє їм: «Стыдно, братья, воровать! / Хоть Ивана вы умнее, / Да Иван-то вас честнее: / Он у вас коней не крал» [4, с. 105]. Упіймані на гарячому та змушені виправдовуватися, брати відповідають «корчась», категорично відкидаючи наявність корисливості у своїй поведінці: «возьми же ты в расчет / Некорыстный наш живот» [4, с. 105], мовляв, і господарство велике, і батька треба утримувати, і молодшому братові нова одежа не завадить. Іванко - чесний і довірливий; останній аргумент про утримання батька особливо для нього переконливий, він погоджується з аргументами братів

лише після згадки ними про батька: «Ну, коль этак, так ступайте, / <.. .> продайте / Златогривых два коня» [4, с. 106].

Узагалі слід зазначити культ батьків у родині: Іванко дозволяє собі ігнорувати братів, але до вказівок батька ставиться уважно («караул держать идет» лише після батьківського прохання, та й братів також вибачає, коли вони йому нагадують про немічного старого: «Работать уже не может. / А ведь надо ж мыкать век» [4, с. 105]). Та й самі брати з дому вирушають, лише в батька «благословясь». Хоча між собою, як товариші, яких об'єднали ризиковані обставини, брати відверті та чесні: так, Данило ділиться з Гаврилою свіжою інформацією про коней, вони разом замислюють їх вкрасти з метою продажу та домовляються «деньги ровно поделить». Вже вдома після продажу коней грошима «дружно поделились, / Оба враз они женились, / Стали жить да

поживать, / Да Ивана поминать» [4, с. 112]. Ці дії характеризують їх як людей неагресивних, не задиристих, готових до компромісу, які дотримуються умов угоди; але все це - лише для «розумних», що в казці рівнозначне поняттю «типові, стандартні люди», для тих, хто як усі.

А Іванко - дурень і випадає зі сталої поведінкової моделі, тому з ним надто не панькаються. Але саме такий підхід дає Іванкові найкращий і найуспішніший зі всіх можливих результат: герой досягає успіху саме тому, що діє проти сталих правил і норм поведінки. Він не вписується в програму лукавого, хитрого, злодійкуватого, шахраюватого селянина (такий узагальнений портрет братів), і життя виштовхує його із сільської глухомані на вищий соціальний щабель у царські палати в граді-столиці.

На новому місці мешкання - в палаці - поведінка героя також виходить за межі усталених штампів і норм. Іванко сумлінно виконує свою роботу, не втручається у справи інших, не чинить підступів, не накликає ні на кого гнів царя заради власної користі, не бере участь у змовах, не краде, чесно виконує свої обов'язки, не задивляється на чужих наречених, не бреше, не пиячить, намагається тримати язика на припоні, - і за всі ці позитивні якості його вважають дурнем. Але прагнення наслідувати саме такий морально-етичний кодекс робить нарешті з Іванка-дурня Івана-царя, в образі якого начебто «дурнувати», «нелогічні» якості та норми поведінки отримують гідне закономірне й справедливе завершення та довгоочікувану винагороду у формі досягнення царського статусу - лідера країни.

Опис героїв був би неповним, якщо не згадати про пияцтво й брехню як невіддільні соціальні явища. Вводять в оману домашніх (що несли нічну варту) обидва старші брати, за що отримують незаслужену похвалу батька; обманує Іванка батько, примушуючи йти в нічне чергування (обіцяючи при цьому купити «лубков», дати «гороху и бобов», проте ж свої обіцянки не виконує); криється сам Іванко, коли фантазує про нічну зустріч із бісом (щоб приховати від заздрісних братів дивовижну кобилу); він же розповідає нісенітницю про «пень горелый», який нібито намагався «раздуть», щоб приховати знахідку пера Жар-птиці; хитрують брати, коли намагаються

виправдати крадіжку вороних коней; плете інтриги спальник-боярин, вводячи в оману царя, коли мовить про неіснуючі обіцянки Іванка добути Жар-птицю та Цар-дівичю.

Омана, обдурення, розкрадання було й державною проблемою, хоча на державному рівні в столиці існують «надсмотрщики», чиєю функцією було «сидеть / Подле лавок и смотреть, / Чтобы не было содому, / Ни давежа, ни погрому, / И чтобы никой урод / Не обманывал народ» [4, с. 108]. Але лукавство в стосунках купець / покупець покривалося хабарництвом «государевых» людей: «Покупальщики идут, / У гостей товар берут, / Гости денежки считают / Да надсмотрщикам мигают» [4, с. 108]. На відміну від них, чесно виконує свої обіцянки, що були надані Іванкові, Кит Китович, а згодом справді виконується віще пророцтво Місяця Місяцевича стосовно того ж головного героя. В усіх випадках чесність пов'язана з окультними героями, а омана - з низовими персонажами казки.

У художньому тексті казки незауважено говориться про існування пияцтва як соціального явища: це побутове пияцтво в повсякденному житті братів Іванка: «Раз Данило / (В праздник, помнится, то было), / Натянувшись зельно пьян, / Затащился в балаган» [4, с.102]; коли він побачив незвичайних коней, у нього «разом хмель посбило»; брати крадуть коней, передчуваючи, що знову ж таки на отримані гроші «И попьешь, и погуляешь». По дорозі в столицю на перепочинку брати знову «Опохмелились немножко / И пошли, что боже даст, / Кто во что из них горазд» [4, с. 106] (у цих рядках явно прочитується вказівка на непередбачувану поведінку п'яних). Нарешті після продажу коней ті ж брати знову на radoшах випили («постучали ендовой») і тільки після цього повернулися додому.

На противагу братам, Іванко - благородний, довірливий, чесний, енергійний, життєрадісний, оптимістичний, багато співає, такий, що веде тверезий спосіб життя, що вміє досягати поставленої мети. Регулярно згадується його специфічна танцююча хода: «Руки в боки подпирает / Не прискочкой, словно пан, / Боком входит» [4, с. 104]. Хлопець занадто близько бере до серця власні прорахунки й помилки, навіть плаче в критичні миті життя. Вищезазначені якості характеризують у казці модель поведінки «дурня». Брати - антиподи Іванка: заземлені, прагматичні, вперті, заздрісні, злодійкуваті, зухвалі, сварливі, нечесні. Модель поведінки цих героїв казки підпадає під категорію «розумних» людей.

За щасливим збігом обставин Іванко (а не його розумні брати) опиняється в царському палаці, де відразу наживає ворога в особі свого попередника-спальника та «прежних конюших» начальника. Ненависть спальника до героя зумовлена простим походженням Іванка: він - селяк, що вибився сам із низів. Його супротивник - «из боярских <... > детей», він «плут», але «лукавство» приховує, лютує через втрату місця, обмірковує плани «пришлеца / Потурить вон из дворца» [4, с. 114], готовий обмовити Іванка перед царем, заздальгідь обмірковувавши наклеп.

Із метою надбання компромату спальник активно підслуховує й

підглядає, відстежуючи можливі прорахунки та помилки Іванка. Він навіть здатен вбити свого суперника, аби прибрати «неумойку»: «<...> я и пулю, / Не смигнув, умею слить, - / Лишь бы дурня уходит. / Донесу я в думе царской, / Что конюший государской - / Басурманин, ворожей, / Чернокнижник и злодей; / Что он с бесом хлеб-соль водит, / В церковь божию не ходит, / Католицкой держит крест / И постами мясо ест» [4, с. 114-115]. Це готовий портрет доношувана та наглядача, який потайки вивідує секрети інших, прикидаючись «глухим, близоруким и немым». А цар легко впадає в гнів і швидкий на розправу.

Ці приклади характеризують життя в палаці як таке, що минає в постійних підступах, доносах, ворожості; царедворці не уявляють свого існування без інтриг і без сутичок за прихильність царя. У палаці гарантоване найшвидше надання актуальної інформації (наприклад, городничий вчасно інформує царя про продаж двох дивовижних коней на базарі; спальник регулярно доносить своєму начальству новини з усього палацу тощо).

Безперечно, описуваний в казці соціальний устрій - це царство / держава на чолі з царем, що підтверджується багатьма деталями. Таким чином, у тексті вказується на існування сільської провінції та граду-столиці. Цар одночасно є і государем (живе в «государевом» палаці). Кориться йому численна челядь (кухарі, слуги, служителі двору, кучери) та царедворці (посильні дворяни, спальник-боярин, прислужники). У столиці є поліція, що піддягає городничому, у підпорядкуванні якого знаходиться ієрархічно побудована система підлеглих, що складається з глашатая, цивільної варти та наглядачів. Поліції та стрілецькій армії підпорядковується люд / миряни / народ. Держава острівна, тому що брати Іванка згадують про існування в столиці «пристани» з численними зарубіжними торговими судами. У країні існує розвинена, контрольована державою торгівля: відповідно до тексту у великому столичному торговому центрі проживають численні гості-купці, чия діяльність регулюється офіційними державними представниками - городничим і наглядачами. Торгівля відбувається спритно й жваво, що свідчить про заможність населення.

Характерною рисою існуючого ладу є той факт, що право на управління державою зовсім не обов'язково передається у спадок, а на вакантну посаду царя-государя можна претендувати внаслідок його виборності. Таким чином, Іванко став государем, коли одружився на Цар-дівіці, яка, у свою чергу, також не зовсім легітимно успадкувала трон, тому що на момент смерті старого царя вона все ще перебувала на правах нареченої, а не законної дружини. Тому таку ситуацію можна охарактеризувати як невимушене захоплення влади.

Далеко не останню роль у виборі кандидата на воцаріння відіграє народ. Після смерті царя Цар-ді виття вирішує ситуацію про визначення претендента на престол шляхом простого звернення («вешає») до всіх

присутніх, прямо пропонуючи свою кандидатуру як єдино можливу: «"Царь велел вам долго жить! / Я хочу царицей быть. / Люба ль я вам? отвечайте! / Если любя, то признайте / Володетелем всего - / И супруга моего!" <.. > "Люба, любя! - все кричат. - <...> Признаем царя Ивана!"» [4, с.155]. Після цього власне ім'я героя вже не використовується, а в здравицях підхмеленого народу (знову нагадування про пияцтво!) гучно чується узагальнене: «Здравствуй, царь наш со царицей!». Цим підкреслюється що герой повністю замінив власною персоною попереднього правителя й тепер сам ідентифікується з правителем держави.

Як цікаву деталь слід виділити те, що всі дійові особи в казці, враховуючи й государя, полюбляють диво-чудеса, і цар вмить реагує на повідомлення про диво-конів, що продаються на базарі. У казковому тексті слова «чудо», «диво» або їх однокорінні слова задіяні 36 разів. Звертає на себе увагу й швидкість, з якою відбуваються ключові події в казці, - швидкість ухвалення рішень вражаюча. Особливо це помітно у фінальній частині: коли старий цар помирає, Цар-дівця одразу ж оголошує себе царицею, а Іванка - царем, після цього без зволікання новий «Царь царицу <...>/ В церковь божию ведет, / И с невестой молодою / Он обходит вокруг налюю» [4, с. 155]. Весільна церемонія негайно переходить у народне свято.

Отже, у проаналізованих вище специфічних рисах художнього світу «Горбоконики» П.П. Єршова простежується ряд аналогій із психотипом особистості та моделлю суспільства з «Казки про царя Салтана» О.С.Пушкіна, у якій описується цивілізація Атлантида [1, с. 253]. Це проявляється в зображенні соціальних засад і форми держави / царства, що існувала тоді, на чолі з царем-правителем, описі способу життя при царському дворі, відображенні таких соціальних явищ, як шахрайство та пияцтво на тлі існуючого заможного населення й добре розвиненої торгівлі, вияві особливої цікавості до чуда / дива. До цього слід також додати високу швидкість прийняття та реалізації рішень героями, включаючи й рішення про утворення родини, щоб досить упевнено констатувати сумісність основних ключових цивілізаційних атлантидських характеристик із досліджуваної казки П.П. Єршова та вказаної казки О.С. Пушкіна.

Бібліографічні посилання

1. Беленицкий Л. М. (Свами Матхара). Технология Пути / Л.М. Беленицкий. -К.: «Ника- Центр», 1998. - 512 с.
2. Грушкин А. И. Очерк из «Истории русской литературы». АН СССР. Институт русской литературы (Пушкинский Дом): в 10 т. / А. И. Грушкин. - М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1941-1956 гг. - Т. VI. - 1953 г. - С. 472-477.
3. Дереза Л. В. Русская литературная сказка первой половины XIX века: Моногр. / Л. В. Дереза. - Д.: Вид-во Дніпропетр. ун-ту, 2001. - 140 с.

4. Ершов П. П. Конек-горбунок. / П. П. Ершов. - Сказки русских писателей. Составление, вступительная статья и комментарии В.П. Аникина. - М.: Изд-во «Правда», 1985,- С. 96-155.

5. www. mail. Азадовский М. К. Литература и фольклор / М.К. Азадовский. -М.: 1938- 8. 01.2012 г.

Надійшла до редколегії 03.01. 2012 р.

О. В. Гонюк
(м. Дніпропетровськ)

МОДЕРНІСТИЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ В ЗБІРЦІ МАКОВЕЯ «КРОВАВЕ ПОЛЕ»

У статті на підставі аналізу збірки О. Маковея «Кроваве поле» визначено специфіку використання в ній образно-тропеїчних засобів, поєднання експресіоністичного та імпресіоністичного світовідчуття, а також розглянуто ознаки стильової манери письменника.

Ключові слова: модернізм, імпресіонізм, експресіонізм, трагічний пафос, психологізм, кольорова гама.

В статье на материале проанализированного сборника О. Маковея «Кровавое поле» определено специфику использования в ней образно-тропеических приёмов, сочетание экспрессионистического и импрессионистического мироощущения, а также рассмотрены черты стиливой манеры писателя.

Ключевые слова: модернизм, импрессионизм, экспрессионизм, трагический пафос, психологизм, цветовая гамма.

This article deals with problems concerning the specificity of combination both expressionistic and impressionistic outlook, based on the material of analysed O. Makovey's short stories' collection «Bloody field», as well as the basic poetical means of expression, used by writer.

Key words: modernism, impressionism, expressionism, tragic pathos, psychologism, colours.

Аналіз малої прози О. Маковея повертає нас до проблеми українського літературного експресіонізму, яка до цього часу є не тільки не вирішеною, але навіть не заявленою як наукова, хоча експресіоністичні тенденції були досить характерними для української літератури.

Автори критичних праць щодо прози О. Маковея, зокрема його оповідань 20-рр. ХХ ст., відзначали властиву їм реалістичність манери письма їх автора, традиційність художніх засобів, використаних письменником, називали його борцем проти модернізму (І. Франко, О. Засенко, Й. Кріль).

Можливо, малася на увазі стаття «На соняшних левадах», опублікована під анонімним криптонімом «О. Ст.» в журналі «Світ» (1907, ч.І), де було розгромлено «Молоду музу». За припущенням С. Павличко, вона могла

належати або В. Будзиновському, або О. Маковею [3, с. 106]. Не назвав його серед модерністів і О. Дорошкевич у праці «До історії модернізму на Україні» [1, с. 70-76]. Щоправда, стосовно збірок «Наші знакомі» (1901), «Оповідання» (1904), «Кроваве поле» (1921) відзначалося «прагнення письменника наблизитися до нової школи новелістів, що позначилось на змалюванні соціально-психологічних явищ, на його художній манері» [2, с. 99]. При цьому про модерністські тенденції у творах цих збірок мова не йшла взагалі.

Як відомо, в українській літературі експресіонізм, який мав «багаторічну, багатолику й дуже живучу тенденцію в творчості великої кількості художників в ряду європейських країн» [7, с.32], не набув чіткого розмежування з імпресіонізмом (на відміну від західноєвропейської літератури, де експресіонізм виник як заперечення імпресіонізму й істотно відрізнявся від нього). Українська література йшла іншим шляхом, вдаючись до поєднання непоєднуваного, а саме: експресіонізму та імпресіонізму (згадаємо творчість В. Стефаника, В. Винниченка, М. Хвильового). Свідченням такого синтезу були й новели збірки «Кроваве поле» О. Маковея, де наявний історичний планетарний трагізм, пов'язаний із переживаннями епохи. У зображенні трагедій, страждань, смерті як наслідків Першої світової війни реалістичні деталі в них межують з парадоксальністю експресіоністичних словесно-виражальних засобів, із імпресіоністичним відтворенням вражень, найтонших психологічних відчуттів.

Новела «Кроваве поле», як і новела «Вічна пам'ять», позначена трагічним пафосом. Від назви через увесь сюжет проведено мотив болю. Виразність зорових епітетів «червоне» і «кроваве», живописність кольорових образів передають глибокі почуття, збуджують у свідомості читача наочно-чуттєві уявлення та образи: «Ціле поле, мов покрите червоним, кровавим килимом, котрий до сонця мерехтить усіма відтінками полуміні... червоне поле честі,.., кроваве поле слави» (247). З лейтмотивом твору пов'язані метафоричні епітети, що розкривають пацифістські погляди автора.

О. Маковей звернувся до зіставлення червоний - кров з метою розкриття трагічного стану людини і суспільства. При цьому у новелі «Кроваве поле», як і в ряді інших творів цього циклу, трагічне виконує функцію викриття, адже саме через трагічне письменник виражає не лише співчуття до жертви, а й ненависть до тих, хто посилає людей на смерть. У збірці «Кроваве поле» Маковей скупий на слова, на ситуації, але багатий на контрасти, на світло й тінь, на їдкі підкреслення, і цими різкими мазками він досягає великої художньої сили й виразності. Міні-новели «Кровавого поля» - це лапідарні думки, сполучені з окремими болючими моментами і спостереженнями.

Новела «Тиха година», у якій антивоєнні сентенції переплітаються з етичним пошуком істини, теж побудована на контрастах. Домінантою її є опозиція «чарівна музика - військова стрілянина», яка має глибокий філософський зміст і вимальовується в більш широкому контексті - як

основна експресіоністична опозиція життя - смерть. Її витoki вбачаються у ніцшеанській концепції народження музики як гармонії, що виникає з дисгармонії та хаосу життя. Музика, у розумінні Ніцше, є тим, вічно творчим, що веде до символічного споглядання, і водночас є тією «узагальненою мовою, яка надає символічним образам найвищої значимості» [6, с. 120]. Зброя, кров, мордування (прикмети війни), з одного боку, а з другого - чаруючі звуки інструмента. Результатом контраверси є тиша. «Тиха година», «могильна пісня» (Ніцше) рефлекторно повертають солдат до життя, пробуджують у них почуття єдності. Емоційна опозиція музика - війна репрезентована на міфологему життя-смерть, що є наскрізною в збірці «Кроваве поле», у якій, за словами письменника, мова йде «про страшний занепад моральності, про здичавіння суспільства і безнадійну будучину всієї людськості» [6, с. 120].

Експресіонізм - це мистецтво-крик, крик безвихідності й відчаю. «Експресіонізм у порівнянні з попереднім мистецтвом - це не очі, а рот», - писав Г. Бар [5, с. 859].

Монологи в збірці «Кроваве поле» лаконічні, але сповнені великого трагізму. У них відчуття спустошеності, втрати надії. Зникає й сама людина в хаосі війни. Невипадково в новелах О. Маковея замість живих характерів - узагальнені образи солдата, сотника, інваліда: «... людей нема. Краще без них» (245) «... шукаєш очима, чи не побачиш людини, - нікогiсiнькo не видно» (255). Герої позбавлені соціальних прикмет (їх зняла війна), соціуму. Їх сучасне й майбутнє зафіксоване в заголовках новел: «Розлука», «Мертве місто», «Інвалід», «Кроваве поле», «Вічна пам'ять». З одного боку, звуженість простору, його обмеженість місцем події (поле, окоп, місто, могила), а з другого, - вихід у хаотичний світ, у якому віддзеркалюється хаотичний стан душі. Зауважимо, що традиційно хаос у Маковея не є крахом світу, він виступає швидше його початком, для якого характерна дисгармонійність, але не предметна, а нервова, психологічна. «Чи ми всі не однакові? За що ми мордуємо себе? Адже світ широкий, помістимося всі...» (253).

Життєбуді внича концепція Маковея парадоксально синтезує образи музики та живопису. У цьому плані концептуального змісту в новелі «Тиха година» набуває образ мелодії, як модифікації крику і водночас «страху і розлуки» (255). Цей крик-мелодія, добутий з інструмента, вибудовується в синонімічний ряд плачу, голосіння, у якому відчуваються їх архетипові змісти, що мають очищувальну силу і повертають людині творчу жагу до життя.

У новелі «Кроваве поле» функцію виходу із замкненого кола місця битви виконує образ поета - уособлення болю, який він прагне виповісти світові, щоб зупинити хаос воєнної доби. Маковей, утримуючи у свідомості поняття «театр воєнних дій», що було характерним для історичного буття XVIII - XIX ст., вимальовує інше, відповідне до сучасної йому дійсності, поняття війни як «кровоного поля». При цьому «поле» виступає як

просторова точка, а «кровоаве» як характеристична деталь. Вона надає основній експресіоністичній опозиції життя-смерть імпресіоністичної чуттєвості. На кровоаве поле письменник виводить дві полярні фігури: узагальнюючі образи поета і хіміка. Зіткнення їхніх життєвих позицій можна розглядати як протиставлення гармонії життя хаосу війни. Для поета поле - місце страждання, людської трагедії, мак - символ інобуття загиблих. Для хіміка на цьому полі зростає «капітал», бо мак у його уяві - опіум, який можна перетворити на гроші.

Змістовно опозиція життя-смерть проектується на експресіоністичну концепцію співіснування в природі та суспільстві живого й мертвого, на трагізм їх взаємопереходів і зіткнень. Контраст «могильного спокою» і розкішної верби («Мертве місто»), пахучих квітів і заіржавілих дротів, крізь які вони пробиваються («На окопах»), є формою вираження не лише руйнування гармонії прекрасного, але й утвердження права людини на життя за законами цивілізованого світу.

Наявність так званого «кольорового психологізму» в повоєнному циклі Маковея свідчить про орієнтацію О. Маковея на імпресіоністичні тенденції. Функціональність семантики кольорів яскраво простежується в М. Коцюбинського і його наступників: Хвильового, Підмогильного, Івченка. У новелі Маковея «На окопах» пейзаж є перш за все засобом настроєвої інструментовки оповіді, одним із елементів психологічної характеристики. Чергування кольорів, уривчасте мигтіння предметів схожі на миттєві враження, саме той образ, що з якихось причин потрапляє в поле зору, вривається в пам'ять самозаглибленому персонажеві. Навколишня природа фіксується в її нерозривному зв'язку з настроєм героя, у її впливах на людські емоції. Така фіксація безпосереднього сприймання героєм кольору, світла, звуків наближає цей твір Маковея до творів імпресіоністів.

У творах на соціально-побутову тематику, написаних в суто реалістичній манері, спостерігається обмеженість у використанні Маковеєм епітетів кольору, що пов'язане із загальними стильовими особливостями його прози (обмеженість означальних слів взагалі). Точність і лаконізм стилю цих прозових творів пов'язані з економним вживанням живописних словесних засобів. Маковей не надавав у них особливої переваги кольоровим ознакам предметів, хоча й не відмовлявся від них на означення предметів побуту, побутово-етнографічних обставин, українського народного одягу, наприклад, в описі зовнішності міщанина Матери з оповідання «Нові часи»: він ходив у «камізельці з рукавами, спереду - чорній, а на плечах - темно-червоній» (148). А Микола Максименко (новела «Сердак») - «у сорочці, грубій, сірій та довгій, що спадає єму аж на вузькі білі портиниці» (378), та в сердаку, бо для оточуючих його міщан саме він є визначальним в екіпіровці людини. Для пані Зосі, героїні новели «Великий клопіт», головною проблемою є якомога швидше отримання від чоловіка «спідниці чорної ажурової з френзеллями,.. голубої сукні, критої чорною маркізеткою,.. білої матіни з гафтів з екрістяжкою,.. чорного шалю маркізетового з флітрами...» (288). Одяг

визначає основні пріоритети її життя.

Зорові епітети у творах Маковея найчастіше мають місце в пейзажах, які або зливаються з настроєм персонажа або контрастують з ним. Майже завжди природа в Маковея психологічно навантажена: «Лани зазеленіли та хвилювалися від маленького вітру, жайворонок щебетав десь у синім небі, а Матера походжав собі, одинокий, межами,.., брав м'які колоски в руки, але не рвав їх, ласкав, мов дитину маленьку по головці, і вдоволено дивився у далекий синій простір» («Нові часи» (153)), «Вуйко... сидів мовчки та дивився, як повний місяць висів понад темною стіною лісу на синім небі» («Вуйко Дорко» (133)). Той же колір, але на ознаку життя, що протиставлено смерті, маємо і в новелі «На окопах»: «...тут, де рови і порозкидана свіжа земля, вподобали собі місце переважно синяки, сині квіти, що квітують безнастанно від весни до пізнього літа, пахнуть медом і принаджують до себе тисячі бджіл та інших комах, ласих на мед» («На окопах» (245)). Око українця завжди милували і жовті квіти горицвіту, дивини, соняшника, і голубі пелюстки цикорію, барвінку, волошки. Весною, коли відроджується життя, першими з'являються проліски і пшінки - сині і жовті квіти. «Жовте - вогонь і синє - холод - два полюси буття, але водночас два кінці осі, навколо якої буття обертається» [4, с. 11].

Кольорові ознаки предметів оточуючого світу - в О. Маковея необхідні деталі не лише конкретних, але й узагальнених образів. При цьому їх основна стилістична ознака - живописна і разом з тим емоційно-експресивна властивість. Улюблена письменником жовто-синьо-зелена гама кольорів допомагає створити особливу емоційну атмосферу в тій чи іншій ситуації, глибше розкрити нелегкий процес переосмислення людиною соціальних змін, роздуми над особистою долею, відродження життя на повоєнних окопах. Осип Маковей, дотримуючись усталеної у фольклорі символіки кольорів - синєє небо, золоте сонечко, золота зброя, золота днина, зелені лани - у контексті нових проблем у збірці «Кроваве поле» пов'язував їх зазвичай контрастно з трагедією сучасності. Синій колір для нього - це переважно колір духовності (неба), жовтий - колір золотого лану як втілення праці людини на землі. Але водночас це й інтегруюче релігійне поєднання кольорів астрального вогню (жовтого) і втілення води (синього, блакитного). Слід зазначити, що в новелах збірки «Кроваве поле» жовтий колір часто заступається енергією червоного.

У збірці «Кроваве поле» виразно простежується поєднання реалістичного, фольклорного, імпресіоністичного та експресіоністичного. У той же час не можна не помітити, що ознаки імпресіоністичного та експресіоністичного письма наявні і в соціально-побутовій прозі О. Маковея. Зокрема, це відбилося на характері метафористики його прози.

Метафора у творчості Маковея відзначається універсалізмом, здатністю в кожному конкретному випадку бути своєрідною, новою чи оновленою, змінюватись відповідно до особливостей естетичних концепцій. Вона виконує триєдине завдання - пізнавальне, індивідуалізуючи та

суб'єктивно-оціночне, є конструктивним принципом образотворення і виявом поетичної думки. Маковей здебільшого тяжіє до метафори, яка представляє собою мініатюрне, забарвлене філософською розважливістю розмірковування, яке в поєднанні з іншими тропами розкриває авторське бачення світу: «Життя справді трудне. Зацвіте замолоду, як кущ рожі, а тут і приморозок, і спека, і буря пообривають помалу листки, зв'ялять квітки, гілки - і не стямишся, коли з того всього останеться сухий кущ» («Вуйко Дорко» (128)), «в розлучених серцях виросла непевність, страх, безмежна туга, любов, що не знаходить способу, як себе заспокоїти» («Розлука» (243)).

В оповіданні «Вуйко Дорко» метафори групуються навколо слів образів -життя, доля, людина. Стійкі образні характеристики складаються в певну систему цінностей, відповідно до якої розглядаються і з якою співвідносяться різні персонажі: «наша доля також не цвітом маєна» (129), «жите не жарт» (131). У людській вдачі Маковей приваблює не лише жага діяльності і хвилювання, народжене нею, але й прагнення до свободи особистості. У творі «Вуйко Дорко» її втіленням є метафоричний образ «вільного, безжурного птаха» (135). Це уособлення серця, що відчуло волю. Але розв'язання головного конфлікту, пов'язаного з головною проблемою в цьому творі дещо поверхове - після тривалих роздумів ідеалізований герой жертвує молодістю і добробутом в ім'я громадського обов'язку. У новелі «Розлука», побудованій на повторі семантично однорідних слів із значенням горе-розлука-сльози, метафори, сповнені глибокого ідейно-естетичного змісту, є домінантою тексту: «Почерез Збруч на Україну далеку перелітають невидимі сльози, нечутні зітхання і плачі, летить любов, що мучить розлучених, без уваги на всі воєнні кордони» (244).

Близькими до народних фразеологізмів та крилатих виразів є власні афоризми письменника, побудовані на перифразах і антитезах, порівняннях та інших засобах афористичного мовлення. Вони роблять мову творів динамічною, насичують оповідь філософічністю і психологічною глибиною: «життя складається часто так, що ласка не є ласкою і добро не є добром» («Ласка» (353)). Афористичність створюється за допомогою перифрастичних присудків та ампліфікації (повторення однотипних речень). Майже завжди афоризми в Осипа Маковей є засобом аргументації думки. Наприклад: «розум без серця і серце без розуму не має ваги, затроює життя» («Весняні бурі» (191)), «як коли то й гіркі слова солодкі від меду» («Вуйко Дорко» (131)).

Підсумовуючи, зазначимо, що трагічний пафос збірки «Кроваве поле» зумовив специфіку використання в ній образно-тропеїчних засобів. Завдяки органічному поєднанню реалістичних деталей із парадоксальністю експресіоністичних словесно- виражальних засобів та з імпресіоністичним відтворенням вражень, найтонших психологічних відчуттів письменник майстерно розкриває такі глобальні проблеми, як цінність людського життя на війні та історична пам'ять.

Бібліографічні посилання

1. Дорошкевич О. До історії українського модернізму // Життя і революція, 1925. - Жовтень. - С. 70-76.
2. Історія української літератури: в 2 т. / Під ред. І. О. Дзевєріна. - К.: Наукова думка, 1987. - Т. I. - С. 99.
3. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія. - 2-ге видання., перероб. і доп. - К.: Либідь, 1999. - 447 с.
4. Супруненко В. П. Народный: Витоки нації; символи, вірування, звичай та побут українців. - Запоріжжя: МП «Берегиня» - СП «ФАСЗ», 1993. - С. 11.
5. Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. / Под ред. А.А. Суркова. - М.: Наука, 1975.-Т. 8. -С. 859.
6. Ницше Фридрих. Рождение трагедии из духа музыки. Предисловие к Рихарду Вагнеру // Соч.: В 2 т. - М.: Наука, 1990. - Т. I. - С. 120.
7. Тихомиров А. Экспрессионизм // Модернизм. Анализ и критика основных направлений. - М.: Наука, 1980. - С. 32.

Надійшла о редколегії 15.01.2012.

УДК 821. 161. 2-3.09

Н. І. Заверталюк
(м. Дніпропетровськ)

МОТИВ ПОВЕРНЕННЯ НА БАТЬКІВЩИНУ В РОМАНІ «МАЙСТЕР КОРАБЛЯ» Ю. ЯНОВСЬКОГО

Розглядається своєрідність художньої інтерпретації мотиву повернення на батьківщину в романі Ю. Яновського «Майстер корабля», акцентовано увагу на специфіці діалогічної форми його розвитку, зорієнтованості мотиву на реалії дійсності.

Ключові слова: мотив, пригодницько-авантюрні концепти, діалог, море, корабель, батьківщина.

Рассматривается своеобразие художественной интерпретации мотива возвращения на родину в романе Ю. Яновского «Мастер корабля», специфика диалогической формы его развития, проекция мотива на реалии действительности.

Ключевые слова: мотив, приключенческо-авантюрные концепты, диалог, море, корабль, родина.

In this article is analysed the artistic interpretation of the reason of

returning on the motherland in the novel «Master korablya» by Yu. Yanovsky. Our attention is also accented on the specific of the forms of dialogs in its development.

Key words: reason, adventure-adventurous concepts, dialogs, sea, ship, motherland.

Починаючи з 90-х років ХХ ст. українські літературознавці заакцентували свою увагу на своєрідності художньої інтерпретації мотиву повернення на батьківщину в українській літературі, передусім у творчості поетів-емігрантів, що активно долучалася до материкової літератури. Дійсно, у поезії Є. Маланюка, Олени Те ліги 20-х-30-х рр. ХХ ст., а пізніше Яра Славутича та інших письменників українського зарубіжжя домінували мотиви розлуки з Україною, повернення «на свої дороги», «до свого міста», у край, «де наші села і люди» [7, с. 33], психологічно розгорнуті в контексті модусів пасіонарності й звитяги, ностальгії, туги за рідним краєм. Та нагадаємо, що теми відірваності від батьківщини, повернення до неї за іншої мотивації (історичної, політичної), нерідко закодованої у підтексті, іншого пафосу не були поза увагою письменників і в Україні, зокрема у 20-х роках минулого століття («Американці», «Гюлле» Олеся Досвітнього, «Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших» Майка Йогансена, «Майстер корабля», «Чотири шаблі» Ю. Яновського та ін.). При цьому кожен із названих авторів, осмислюючи драматичну проблему часу, одну й ту ж за своєю психологічною сутністю, виразно виявляв себе як самобутній митець.

Наявність цього мотиву в романі «Майстер корабля» Ю. Яновського при видимій його патріотичній проекції не менш виразно зорієнтовувала на небажані для тогочасної влади сторінки історії радянської України. Чи не тому навіть критика сучасників письменника не визначала його (мотив) безпосередньо? Борис Якубський у статті «Юрій Яновський та його «Майстер корабля», вперше опублікованій у журналі «Життя і революція» (1929), наголошував на трьох важливих, з його погляду, концептах філософії життя автора та його героїв — «молодість, труд і любов» [10, с. 261]. Зупинившись на питанні специфіки стилю їх розкриття, Б. Якубський радить романісту «зменшити екзотичний орнаменталізм та занадто довгі ліричні ламентации й перейти до того широкого й тематичного вдячного матеріалу, що його дає доба культурної революції, доба соціалістичного будівництва» [10, с. 267]. Ця порада, безсумнівно, засвідчує, що він помітив окремі відступи від вимог, що висувала панівна частина соціуму, можливо, й тих, які у творі були реалізовані через мотив повернення на батьківщину.

П. Филипович в обговоренні «Майстра корабля» на сторінках журналу «Глобус» (1929, № 3) констатував, що у романі Ю. Яновського йдеться «про людей, що мандрують до місця праці» [3, с.269]. В. Підмогильний у рамках того ж обговорення вітав звернення письменника до образу моря, що «вражає своєю новиною, непережитою знадою далеких обривів» [3, с. 271]. Але обидва не торкалися мотивів мандрів і повернення на батьківщину. Пізніше, коли

роман був заборонений (визначена в ньому філософія культури нації була розцінена як прояв «українського буржуазного націоналізму»), критика прагнула обґрунтувати подібну акцію. Автори монографій про творчість Ю. Яновського уже після його смерті (О. Килимник, О. Бабишкін) називали роман «Майстер корабля» помилкою прозаїка. Арон Тростянецький у характеристиці героїв, долі яких склали по дієву основу мотивів мандрів і повернення на батьківщину — Богдана і хазяїна трамбака — побачив «елементи біологізму», «натуралістичні банальності» [8, с. 46], а «міркування письменника про «постійні мандри зі своєї землі — на землі інші, у каторгу, в ярмо, в перевертні», про якір і паруси свого корабля» назвав «надзвичайно абстрактними», зіставивши їх із, за його словами, «невірними <... > авторовими міркуваннями про національний характер, про культуру нації» [8, с. 47]. На тлі подібних інтерпретацій, безсумнівно, необхідно подивитися на проблему з позиції нового мислення.

Сучасні дослідники творчості Ю. Яновського чимало вже зробили у прочитанні тексту роману «Майстер корабля». Відзначено і екзотику зображення «далеких країв», і наявність мотиву «нудьги за батьківщиною» [5, с. 294,296]. В. Агеєва підкреслила, що «мотив мандрів надзвичайно важливий у структурі роману» [1, с. 309]. Але на сьогодні ще недостатньо висвітлено в літературознавстві причинно-наслідковий взаємозв'язок сюжетної лінії мандрів із мотивом повернення на батьківщину, що ситуаційно, психологічно спроектований на розкриття не лише долі окремої людини, а й країни, її минулого і майбутнього. Саме цим зумовлено вибір теми даної статті. Її осмислення з позицій «поетично-аналітичного тлумачення тексту»¹ роману Ю. Яновського «Майстер корабля» дає можливість не лише виокремити в межах багатопланово структурованого сюжету твору мотиви блукання героя за межами вітчизни, повернення до неї, розкрити художню своєрідність їх інтерпретації, але й заглибитися в таїни підтексту авторського слова-образу. Динаміка художнього розвитку визначених мотивів у романі «Майстер корабля» зумовлена рухом кількох сюжетних ліній, що розгортаються ситуаційно в контексті мемуарів оповідача (То-Ма-Кі, головного героя твору), в епіцентрі яких репрезентація концептів філософії життя, національної культури, людини та її духовності.

Одним із наскрізних маркерів мотиву повернення на рідну землю в романі «Майстер корабля» є історія Богдана, героя твору, скорельована на ідею вольності. До неї автор повертається кілька разів в оповіді про творення кіносценарію, в якій виділено низку тематичних імперативів. За словами Сева, режисера, це - «море, корабель, наші матроси і нудьга за батьківщиною» [11, с. 53]. До неї додаються історії відчуження від рідної землі та повернення до неї інших персонажів (хазяїна трамбака, Полі,

¹ Його сенс обґрунтований В. Фащенко і широко ним застосований у дослідженні української прози, на що звернув увагу В. Полтавчук, автор вступного слова до видання праці В. Фащенка в книзі «У глибинах людського буття», 2005 р. Із. 17))

епізодично згаданих «земляків»),

Оповідь-спогад То-Ма-Кі за формою є монологічно-діалогічною. У романі «Майстер корабля», що є суцільним монологом-спогадом оповідача, в який органічно вплітаються монологи кількох осіб, що є продовженням теми діалогів героїв-творців кіносценарію (Сева, То-Ма-Кі) і тих, чиї долі, за їхнім задумом, мали скласти його сюжет. Ключовим при цьому є монолог-розповідь Богдана про його перебування на чужині, набутий ним у мандрах досвід, перипетії шляхів його повернення.

Початок історії Богдана, викладеної оповіді монологічної форми, що переривається репліками як автора-оповідача (який згадує своє спілкування з Богданом через десятки років поспіль), так і її слухачів, несподіваний - з розв'язки. Функцією останньої наділено епізод врятування людини, точніше «тіла» людини, яке штормове море викинуло на рідний берег. Спершу в її характеристиці відзначено окремі деталі зовнішності, що свідчать про серйозні випробування («шматки "мокрої <.. > одежі"», «довге волосся розчісує вода», на уламку щогли «закляклий вершник» [11, с.64]. Вони - наслідок подій: стихії, ще невідомої рятувальникам катастрофи. Названі деталі витворюють дискурс непізнаваності об'єкта, що узагальнено актуалізовано в системі відповідних означень (екземпляр, бурлака, незнайомий, матрос, мужчина [11, С. 64-65]). Автор поступово, зважаючи на зміну стану прибитої хвилею до берега постаті, вводить в її характеристику риси, що екстрапольовані на її визнання. Концептуальним у цій площині є і зауваження стосовно мови персонажа (темпу, лексики, інтонації) та її сприйняття учасниками події: приходячи до пам'яті, невідомий «проговорив кілька слів» - «ніби румунською», далі прозвучала «англійська фраза», після неї запитання -«німецькою» [11, с. 64-65]. Це своєрідні знаки його мандрів по світу. Завершення такої мовної атестації акцентує націософський аспект образу.

Автор веде свого героя (Богдана) до ідентифікації із життям, нацією. Антитетично до його безіменності, невизначеності його як індивіда дано лаконічну портретну замальовку в античних традиціях сакралізації тіла «мужчини»: «Це був прекрасний екземпляр мужчини. Обличчя обвітрене і мужнє, а тіло радувало очі чистими лініями» [11, с. 65]. Цей зміст актуалізовано посиленням на сприйняття його жінкою - Тайах, ім'ям і роллю танцівниці причетної до високого класичного мистецтва («Вона не могла відірвати погляду від тіла цього матроса...» [11, с. 65]).

² природу останньої, відштовхуючись від теоретичних засад О. Білецького, глибинно розкрив В. Фащенко в «Етюдах про психологізм літератури», спираючись на власний аналіз творчості М. Коцюбинського, В. Стефаніка, Ф. Достоєвського та інших письменників [6]

Додаючи індивідуальні портретні риси незнайомця, фіксуючи його знесилення, оповідач спрямовує його образ у сферу людського берега життя: «... блідий матрос, чорнявий і смаглявий, із затьмареними очима, страшенно змучений попередньою мандрівкою на щоглі. Чорнява борідка пробивалася

на щелепах, обличчя приємне, хоч і некрасиве. Вражав погляд...» [11, с. 65]. А наступна подієва деталь у згадці оповідача про поведінку порятованого, коли той зрозумів, де він - «... цілував землю і проробляв інші формальності, що їх завели мандрівники, повертаючися на рідну землю» - та вираження реакції оточуючих на його слова («почули його національність»), завершуючи рух героя до його ідентифікації в національному часопросторі, надають йому статусу пізнаваного. Логічним після цього є і самопредставлення персонажа: «Я, Богдан» [11, с. 65].

Епізод-розв'язка історії Богдана є зав'язкою історії творення кіносценарію, ідея якого, за словами Сева, - вчити юнаків-курсантів «захищати вільність, свій прапор - націю трудящих» [11, с. 91].

У розповіді про народження кіносценарію Ю. Яновський акцентує кілька мотивно- тематичних аспектів: 1) погляд Сева на концепти, що мають домінувати в ньому (море, корабель, батьківщина, воля, мандри, пошук), 2) мандри Богдана, хазяїна трамбака та їх повернення на батьківщину, оповідь Полі про її коханого (військовополоненого), який покинув її аби повернутися до рідної землі. В епізоді обговорення сюжету майбутнього сценарію, атестуючи устами Сева Богдана як такого, який викладає свої спостереження й вмотивування свого та інших повернення на батьківщину, автор виокремлює роль його образу в розвитку актуального для часу написання роману розгорнутого в ньому мотиву.

Розповіді Богдана і хазяїна трамбака насичені згадками про екзотичні краї, де вони побували (Балканський півострів, Манілу, Філіппінські острови, Яву й Пао, Магелланську протоку та ін.), їхні поневіряння й побутування на чужині, прикметами чужого довкілля, авантюрно-пригодницькими ситуаціями, детективними епізодами, які екстрапольовані на розвиток опозиції свій/чужий. При цьому в розповідях домінує парадигма «чужина»; «свій» світ постає через відчуття ностальгії, переживання, заглиблене в душах тяжіння до рідного краю. Акцентований психологічно, «свій» світ інтерпретовано як образ батьківщини. У зображенні героїв на рідній землі він розгорнутий фабульно - через наявні в монологіях і діалогах картини, описи, події. Для Богдана - це Місто і Море. Подієвий план цього образу саме й реалізується в цих просторових точках (участь у будівництві корабля, спілкування з новими друзями), що розширюють свої межі до макросвіту - національного простору, або навпаки звужують - до мікросвіту (корабля, берега, хвилерізу тощо). Для хазяїна трамбака батьківщина - Море, воно символ життя, протилежний образу монастиря, до якого він утік від себе, від морського берега після втрати коханої. Монастир у його сприйнятті - це тиша, келія самітника, відчуження від життя, «той світ - смерть», яка уявлялася волею. «За батьківщину ми звикли вважати землею, де нас народила мати, де ми виростили в гніві чи радості, осягали великий світ. В мене ж батьківщина - Море», - говорить хазяїн трамбака [11, с. 114].

Тема повернення на батьківщину в романі «Майстер корабля» Ю. Яновського асоціативно наближена до мотиву повернення «блудного

сина». Його зміст оприявнюються ретроспективно через низку ситуацій морських пригод у спогадах Богдана, наскрізним у яких є його власне аксіологічне зауваження стосовно своєї долі: не раз тонує і щоразу море виносило його на берег. Останній завжди означений конкретно (географічно). Це Філіппінські острови, куди тайфуном прибило російський пароплав, на якому Богдан був моряком-юнгою, рабство в малайця на острові Пао, Балканський півострів. Зміна просторових точок героя щоразу зумовлена його прагненням повернутися на рідну землю - і щоразу це нові випробування, які узагальнено акцентовано в лаконічній самохарактеристиці: «Я пройшов огні і води і дещо страшніше за ці стихії» [11, с. 80]. Крім того, морські пригоди Богдана доповнені колізіями його інтимного життя, не менш драматичними й не позбавленими детективності.

Мотивація бажання героїв повернутися до рідного краю насамперед психологічного плану - відчуття ностальгії. Богдан проголошує це безпосередньо, повторюючи кілька разів таке визначення щодо свого стану: «... я іноді хворію на ностальгію, цебто у мене з'являється нудьга за батьківщиною»; «хворий на ностальгію»; «Ностальгія засліпить кого завгодно» [П, с. 78-79]. Опосередковано, в романтичному ключі веде про це мову й хазяїн трамбака: «І я почав марити морем. Скрізь я вбачав його» [11, с. 114]. Ностальгія привела Богдана в гавані Балканського півострова до «земляків» у концентраційному таборі - зажеврїла надія, що їх відправлять на батьківщину. У сценарії, як і в оповідях (що мають скласти його сюжет) тих, хто колись був відірваний від рідної землі, відсутня мотивація того, чому вони опинилися за межами батьківщини. Богдан пояснює, що його пригоди, як і та, фінал якої побачили Сев, То-Ма-Кі і Тайах, «завжди траплялися тоді», коли він «починав революцію, бунт або протестував проти несправедливості» [11, с. 77]. Але не розкрито їхньої спрямованості. Лише стосовно останньої пригоди Богдан констатує, що вона була бунтом «проти шлюбу» [11, с. 77]. Розгорнута в його оповіді її передісторія теж репрезентує чужий світ і неволю: румунська родина, румунська жінка, Румунія.

Доля «земляків» з концентраційного табору (чи інтерновані, чи полонені) в розповіді Богдана асоціативно екстрапольована на кризу доби. У розкритті її драматичної сутності в активній позиції деталі-натяки, лаконічні експресивні характеристики. Пропозиція полковника (згадка в його атестації - «за мовою росіянин» - очевидно, вказівка на його приналежність до білогвардійців) повернутися на батьківщину на кораблі, ним знайденим, розколола «земляків» на два табори. Одні відмовляються, бо прагнуть ввійти «в свою країну вперед багнетами», інші - навпаки: «люди, що жили, боролись і вмирали поруч, розгороджуються на ніч барикадами» [11, с. 79]. Підтекст цієї характеристики досить виразний, як і розвитку мотиву катастрофізму долі тих, хто обрав шлях повернення. У ньому - втілення й попередження про трагізм майбутнього. У його епіцентрі образ корабля, антитетичного до образу корабля із майбутнього сценарію і того, що будується для зйомки фільму. Це - великий «парцерник, старовинний бриг», але «одслужив уже

службу морську» [11, с. 80]. У його описі домінують детермінанти руїни й смерті: «грот- мачти - якесь непорозуміння», його «витагнуто з домовини», з «тихої затоки корабельного гробовища» [11, с. 80].

Експресивна та смислова конотація зображення цього корабля смерті, що підкреслено і в згадках Богдана про намагання рятувати його від потоплення, актуалізує мотив відчуження «земляків» від світу загалом. «Мачти на ньому чужі» -це перша його міта, яка поглиблюється деталлю невизначеності соціального, політичного, врешті державного статусу: пливли «без жодного прапора»; «безпрапорні солдати, які не сміють підняти над собою стяг зрадженої батьківщини» [11, с. 80]. Мікрообраз «збезпрапорних» (фонетичний рівень означення) скеровує на думку, що їх прапора позбавлено. Логічною в цьому контексті є й кульмінація їхньої сюжетної лінії. Богдан визначив: «Ми йдемо проти сонця, на південь, а путь наша мусить лежати на протилежну сторону» (тобто, на північ, на Україну. - Н. З.). І зробив висновок: «... нас продано в армію. Ми будемо в африканських пустелях битися з чорними повстанцями. Ми вже не люди. Світ хоче нас умертвити...» [11, с. 82].

Через зіставлення подій на кораблі-паруснику (із розповіді Богдана) й по рятування курсантами навчального корабля, що вийшов у море під «прапором нації, матросів парусника, розстріляного «військовим судном»» (за сценарієм), Ю. Яновський поглиблює екзистенціальний вимір мотиву повернення на батьківщину, відкриваючи нові його змістові модули.

Вибудовуючи колізії входження порятованих у знайомий / незнайомий світ батьківщини (перевірки на лояльність до реалій нового світу, долання перешкод на шляху пошуків себе в національному часопросторі, своєї ідентичності з ним через «сродну» працю), Ю. Яновський торкається проблеми прощення. Зокрема, у розвитку сюжетних ліній Богдана та хазяїна трамбака реалізовано ідею прощення: Богдан знаходить своє місце в житті Міста, не відриваючись від моря, - бере участь у будівництві корабля і створенні сценарію фільму про себе і таких, як він.

Особливо вагомою в розкритті мотиву повернення на батьківщину, як і прощення, в романі «Майстер корабля» є згадувана вище уявна картина, зрежисована Севом для майбутнього фільму: курсанти-юнаки в навчальному поході мають стати свідками морської «катастрофи» - потоплення військовим судном парусника й рятувальниками тих, хто перебував на ньому. Державна приналежність і судна, і парусника не визначається. Але в репрезентації дій курсантів асоціативно оприявнюється: перше - чуже, а на другому - свої. У характеристиці порятованих теж немає прямої вказівки на їхній статус. Зауважено, що вони колись «виплеснуті хвилею з рідної землі» [11, с. 91]. Образ хвиль, ймовірно, - символічна вказівка на війни, революції, зміни державних устроїв, що призвели до еміграції.

У сюжетному розвитку епізоду рятування актуалізовано тезу, концептуальну в інтерпретації співвіднесення мотивів провини й прощення. У характеристиці порятованих жаль і осуд («розпутні сини повернулися

голими», «понівечені») і відчуття трагічної провини («Вони відчувають, що немає їм прощення»), вираз якого поглиблюється й ремаркою: «У кожного є батьки й матері, що плачуть і тужать за синами, стоячи біля похилених хат» [11, с. 91]). Але для їхніх рятувальників вони передусім «люди», «що за люди - ясно буде потім, а тепер <... > господарі лагідні. Вони ходять біля врятованих, як біля людей <... > приводять до пам'яті <... > викачують до життя <... > захищають від холодного подуву морського вітру» [11, с. 92].

Антитетичність характеристик порятованих, які залишили свого часу батьківщину, і ставлення до них курсантів, зіставлення просторової деталі «голе дерево палуби» й образу самотніх батьків «біля похилених хат», означення «цілий корабель їм за батька» переключають лейтмотивне співвіднесення провини / прощення в інший дискурсивний вимір - часу? подій? держави? Асоціативно вони скеровують на не названі безпосередньо у творі історичні реалії, зокрема на оголошену радянським урядом амністію політичним емігрантам у другій половині 20-х років ХХ ст., як і на реальні постаті, наприклад, Юрія Тютюнника. Колишній учасник Григор'євського повстання (до речі, образ Григор'єва вгадується й за зображеними в наступному романі Ю. Яновського - «Чотири шаблі» - подіями боротьби «за бідних і за правду», «за справедливість»), Юрій Тютюнник після його ліквідації продовжив боротьбу проти більшовиків і вийшов за межі України разом з військом УНР [2, с. 413]. Скориставшись амністією, він повернувся в Україну, у співавторстві з М. Йогансенем написав сценарій фільму «Звенигора» (його псевдонім Юртек). Ставив цей фільм на Одеській кінофабриці О. Довженко, який і став прототипом образу Сева. Ю. Яновський, який працював там же художнім редактором, з усіма ними був у дружніх стосунках. Історія Богдана, героя роману «Майстер корабля», - художня модифікація низки життєвих ситуацій не лише Ю. Тютюнника, а й сценариста Григорія Гричера (що переконливо доведено відомим кінознавцем, одеситом Георгій Островським [3, с. 198-199]. Г. Гричер, який побував у Монголії, Китаї, Калькутті, на Суматрі, у Константинополі, а повернувшись, працював режисером на тій же Одеській кінофабриці, став героєм і нарису Ю. Яновського «Морями на Сорочинці».

Нарис Ю. Яновського та біографічно-документальна розвідка Г. Островського дають ключ до розгадки аксіологічного роздуму-запитання, висловленого невластне прямою мовою: «І невже, переживши сто смертей, не очистили вони своїх очей, що не можуть ними глянути в братні очі нових юнаків нової землі?» [11, с. 91-92]. Асоціативно воно адресоване не лише до порятованих, а й до рятувальників. У сценарії, за задумом Сева, місцем першого прихистку порятованих на батьківщині визначено «голе дерево палуби»: не корабель, що в романі, на відмінну від корабля-парусника в розповіді Богдана, є символом держави, а окрема його частина - епітет «голе» - означення їх відчужування батьківщиною. Цей зміст відтінено антитетичним образом кают, характеристика яких - «пахнуть степом і землею» - є архетипом України. Ці каюти на цьому ж кораблі, але вони недоступні для

порятованих. Хоча й афористично заявлено, що «кожен корабель може прийняти на себе радість людей, які стремлять до батьківщини» [11, с. 115], зрозуміло, що для істинного прийняття їх батьківщиною їм доведеться пройти не одне випробування. Оскільки, повторимо, корабель у романі «Майстер корабля» - символічний образ держави, то і Ю. Яновський асоціативно перекидає місток до думки про прощення «блудних синів» і державою. Та - сценарій завершено, корабель для його зйомки збудовано, але фільм не знято, корабель у море не вийшов. Маючи на увазі притаманний роману рівень містифікації, можна допустити, що така розв'язка сюжету кіносценарія асоціативно була натяком на нове прочитання співвіднесення гріха й відплати, не лише людини, а й держави - ще до початку розправи держави (роман побачив світ 1928 р.) з такими, як Богдан - Юрій Тютюнник, Григорій Гричер, які були репресовані, передбаченням трагедії людини в тоталітарному суспільстві.

Отже, розгортаючи мотив повернення на батьківщину, структурований як монолог оповідачів, у який вкраплено діалоги й репліки персонажів, акцентуючи увагу на індивідуальних ситуаціях головного героя, насичених пригодницькими й детективними подіями, Ю. Яновський торкнувся на рівні свідомості й підсвідомості актуальних проблем часу.

Бібліографічні посилання

1. Агеєва В. Романний експеримент Юрія Яновського / Віра Агеєва // Патетичний фрегат. Роман Юрія Яновського «Майстер корабля» як літературна містифікація / Упоряд. В. Панченко. — К.: Факт, 2002. - С. 301-310.
2. *Документи та матеріали 1919 - Україна* // Капустянський М. Похід українських армій на Київ - Одесу в 1919 році. Маланюк Є. Уривки із спогадів. 1919 - Україна. - К.: Темпора, 2004. - С. 357-509.
3. *Новий роман Ю. Яновського II Патетичний фрегат*. Роман Юрія Яновського «Майстер корабля» як літературна містифікація / Упоряд. В. Панченко. — К.: Факт, 2002. — С. 268-272.
4. *Островський Г.* Все що залишили... або авторський спогад про ліричний роман // Патетичний фрегат. Роман Юрія Яновського «Майстер корабля» як літературна містифікація / Упоряд. В. Панченко. - К.: Факт, 2002. - С. 187-230.
5. *Панченко В.* «Книга легка і життєжадібна...» / Володимир Панченко // Патетичний фрегат. Роман Юрія Яновського «Майстер корабля» як літературна містифікація / Упоряд. В. Панченко. — К.: Факт, 2002. — 287-300.
6. *Полтавчук В.* Ріка, що єднає століття (Літературознавча спадщина Василя Фащенко): Вступ, стаття // Фащенко В. У глибинах людського буття. - Одеса: Маяк, 2005. - С. 5-20.
7. *Теліга Олена.* Вибрані твори. - К.: Смолоскип, 2006. - 342 с.

8. *Тростянецький А.* Крила романтики / Арон Тростянецький. — К.: Радянський письменник, 1962. - 176 с.

9. *Фащенко В.* Етюди про психологізм літератури // Фащенко В. У глибинах людського буття. - Одеса: Маяк, 2005. - С. 22-156.

10. *Якубський Б.* Юрій Яновський та його «Майстер корабля» / Борис Якубський // Патетичний фрегат. Роман Юрія Яновського «Майстер корабля» як літературна містифікація / Упоряд. В. Панченко. — К.: Факт, 2002. — С. 257-267.

11. *Яновський Ю.* Майстер корабля // Патетичний фрегат. Роман Юрія Яновського «Майстер корабля» як літературна містифікація / Упоряд. В. Панченко. - К.: Факт, 2002. - С. 12-175.

Надійшла до редколегії 25.01.2012.

УДК 821.161.2

Т. Р. Іртуганова
(м. Луганськ)

«РУНО ОРОШЕННОЕ» ДИМИТРИЯ ТУПТАЛА В ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНОМУ ДИСКУРСІ

У статті аналізується «Руно орошенное» Димитрія Туптала як об'єкт гуманітарного дискурсу. Предметом дослідження у розвідці є як праці авторів ХІХ століття, так і здобутки сучасних авторів. Розглянуто відомості як літературознавчого, так і історико-богословського характеру.

Ключові слова: дискурс, біо-бібліографічний факт.

В статье анализируется «Руно орошенное» Димитрия Туптала как объект гуманитарного дискурса. Предметом исследования являются как работы авторов ХІХ столетия, так и результаты исследований современных авторов. Рассмотрены сведения как литературоведческого, так и историко-богословского характера.

Ключевые слова: дискурс, био-библиографический факт.

In the article Dewy Fleece (Runo oroshennoye) by Dymytriy Tuptalo is analyzed as an object of humanitarian discourse. The subject of the research was the works of the 19th century authors and modern authors. The literary and historic and religious texts were under consideration.

Key words: discourse, biographical and bibliographic fact.

Димитрій Туптало відомий у православній медієвістиці та історії

церкви як автор найавторитетнішої агіографічної антології «Четъї-Мінеї». Починаючи роботу над нею, він був уже досить знаним письменником та проповідником.

Його дебютний твір «Чуда Пресвятої і Преблагословенної Діви Марії», що становить значний інтерес для дослідників, виданий у Новгороді-Сіверському 7 квітня 1677 року. Усі подальші видання (1683, 1689, 1691, 1696, 1697, 1702), надруковані в Чернігові, відомі під назвою «Руно орошенное». У цьому творі автор робить спробу описати дива від ікони Божої Матері, що знаходилася в Іллінській обителі м. Чернігова. Книга ця перебувала довгий період поза увагою дослідників, і зараз кількість праць, присвячених їй, досить невелика. До цього часу спроба аналізу літературних праць, присвячених «Руно орошеному», належить лише І. Савченко [23], проте вона розглядає й інші твори автора, до того ж досить загально.

Більшість дослідників розглядає працю Димитрія Туптала «Руно орошенное» як біо-бібліографічний матеріал, не зважаючи на її художні особливості. Згадується вона у підручниках «Історія української літератури» М. Возняка (1920-1924) [5], «Історія українського письменства» С. Єфремова (1911) [11], енциклопедичному словникові, виданому в 1893 році видавничою групою Ф. Брокгауза та І. Ефрона (стаття М. Сумцова) [26], «Великій енциклопедії» під редакцією С.М.Южакова (автор статті невідомий) [10]. Дещо докладніше йдеться про неї і в розвідці В. Ганецького (стаття у «Журналі Московської Патріархії») [7].

Проблемним було питання визначення жанру твору. Дослідники, які акцентували увагу на цьому аспекті, вважали, можливим віднести його до історичної прози (Є. Поселянин [20, с. 270], І. Огієнко [15; 17], вірогідно, цитуючи висновки Ф. Титова), або легендарно-житійної (на зразок «Неба нового» Іоаникія Галятовського). Такої думки дотримуються автори підручника «Давня українська література» (1978) [9, с. 189]. І. Савченко визначає збірку оповідань-міраклів не як літературний твір, а як історико-літературну працю (на зразок «Літопису келійного» того ж автора, яку також розглядає у статті «Історико-літературні твори Димитрія Ростовського (Туптала)» (2001)) [23]. А. Просвірнін (1977) [21, с. 74] та В. Шевчук (2005) [32, 220] характеризують її як збірник оповідань-міраклів.

Характерно, що Є. Поселянин («Святий Димитрій Ростовський та його творіння») проповідницькі твори виділяє в окрему групу [20, с. 270], а санкт-петербурзька дослідниця М. Федотова із Пушкінського Дому, у дисертації «Ораторська проза Димитрія Ростовського (український період 1670-1700 гг.)» (1992) [31] осмислює особливості саме проповідницької спадщини автора, проте зовсім не згадує «Руно орошеного». Проте ця праця має всі ознаки проповіді зразка XVII століття й, на нашу думку, цілком закономірно зарахувати її до цього жанру.

«Руно орошенное» Туптало написав з благословення Лазаря Барановича. Науковцями було встановлено, що це - перший твір Димитрія

Туптала, який належав до українського періоду життя автора (священик В. Ганецький) [7, с. 45]. Цю думку поділяє й В. Км. у статті, присвяченій Димитрію Тупталу в «Енциклопедичному словнику російського бібліографічного товариства Гранат» [13, с. 366] та М. Федотова [29; 30]. Досить суперечливим є факт друку першого видання твору під назвою «Руно орошенное», яке окремі дослідники датують 1680-м роком (В. Сопіков [25, с. 127], І. Шляпкін [33, с. 19], К. Г-ков [8, с. 17], М. Попов [19, с. 23], І. Огієнко [15; 17], В. Шевчук [32, с. 220], В. Соболев [24, с. 373], Б. Яценко [35], І. Язикова [34], М. Возняк [5, с. 593], К. Борисенко [3, с.65]), інші - 1683-м (Я. Запаско, Я. Ісаєвич [12], А. Адруг [1, с. 17]). Ті з них, які підтверджують факт існування видання 1680-го року, спираються на «Досвід» В. Сопікова, де було вказано на його наявність. Проте, у книзі Я. Запаска та Я. Ісаєвича «Каталог стародруків (1574-1700)» видання 1680-го року не зазначено [12]. Немає й жодного примірника видання цього року у фондах бібліотек, досліджених нами (Російська державна бібліотека (м. Москва), Російська національна бібліотека (м. Санкт-Петербург), Національна бібліотека України імені В. Вернадського (м. Київ), Львівська національна наукова бібліотека України імені В. Стефаника, Харківська державна наукова бібліотека імені В. Королейка, Центральна наукова бібліотека Харківського національного університету імені В. Каразіна, бібліотеки Київської духовної академії і семінарії, Московської духовної академії, Санкт-Петербурзької православної духовної академії). Тому ми можемо припустити, що або усі примірники видання 1680 року було втрачено (до речі, такої думки дотримується й М. Федотова [30, с. 133]), або цього видання взагалі не існувало. В. Сопіков, можливо, помилково вказав його у своїй праці, а інші дослідники скористалися його відомостями.

Не співпадає погляд науковців і щодо часу появи першого видання. І. Шляпкін [33, с. 19], І. Огієнко [15; 17], К. Г-ков [8, с. 17], М. Попов [19, с.23], А. Просвірнін [21, с. 74], М. Возняк [5, с. 593], М. Федотова [30, с. 133], В. Шевчук [32, с. 220] взагалі не згадують про видання у 1677 році книги «Чуда Пресвятої і Преблагословенної Діви Марії». І. Огієнко, наприклад, при характеристиці самої книги, як і І. Шляпкін, зазначає, що книга Туптала була видана вісім разів і припускає неточність: книга «Руно орошенное» видавалася сім разів, а в 1677 році були видані «Чуда Пресвятої і Преблагословенної Діви Марії», яку можна визначити як пропедевтичну редакцію збірки. М. Возняк вказує лише на два видання книги - 1680 та 1683 років, обминаючи всі інші -1689, 1691, 1696, 1697, 1702 [5, с. 593]. Повністю повторює цю версію А. Просвірнін у статті «Святитель Димитрій, митрополит Ростовський» [21, с. 74]. Те ж саме робить і М. Попов. За його версією, книга виходила у 1680, 1683, 1691 та 1697 роках (видання 1689, 1696 та 1702 років не названі) [19, с. 23].

Перше більш-менш ґрунтовне дослідження твору - праця І. Огієнка «Руно орошенное» св. Димитрія Ростовського» - опублікована лише в 1920

році вже в Україні, у Кам'янець-Подільському. І. Огієнко робить спробу наукового опису праці Туптала. Він подає докладну історію вивчення пам'ятки, однак, зазначає, що книга «не має про себе спеціального досліджу, ... навіть не знає наукового опису тих видань, що дійшли до нас» [22]. У своїй розвідці він визначає найхарактерніші композиційні та стильові ознаки книги Дмитрія Туптала, зосередивши увагу на її джерельній базі, аналізує опис у неї чудес. Досить важливими були вказівки на зв'язок їх із народною творчістю. Ця праця Огієнка «повернула ім'я Дмитрія Туптала у національний літературний процес», - зазначає І. Савченко [22, с. 38]. Раніше він згадувався виключно як діяч російської православної церкви.

До праці І. Огієнка найфундаментальнішою і найавторитетнішою працею, присвяченою життю та творчості Дмитрія Туптала, була монографія І. Шляпкіна «Св. Дмитрій Ростовський та його час», що побачила світ 1891 року в Санкт-Петербурзі. Звичайно, вона не була літературознавчим дослідженням, її автор торкався в основному біографічних відомостей життя Дмитрія Туптала й аналізу подій у тогочасному суспільстві. Твір «Руно орошенное» теж лише згадується.

Історичний аспект твору «Руно орошенное», його зв'язок з реальним місцем подій розглядаються в збірнику матеріалів конференцій «Зодчество Чернігова XI-XIII століть в архітектурній спадщині країн Центральної та Південно-Східної Європи (2002)» та «Антоній Печерський, його доба та спадщина (2003)». Крім того, у розвідці, уміщеній в цьому збірнику праць, розповідається про долю ікони Чернігівської Іллінської Богоматері [1, с.16-18]. Особливості структури збірки розглядають І. Савченко [23] та К. Борисенко [3; 4, с. 6]. Перша акцентує увагу на її сюжетних складових, друга - на взаємозв'язку в її текстовому корпусі прози з поезією.

На літературні особливості «Руна орошенного» звертає увагу В. Крекотень [14, с. 188], який підкреслює роль у його структурі оповідних прикладів, які було запозичено із західних новел. Науковець робить висновки стосовно цілої групи творів авторів- сучасників Туптала. Новий погляд на збірку висловлює В. Бондаренко в статті «Навчальна література мислителя Данила Туптала (Дмитрія Ростовського) в контексті освітнього простору другої половини XVII -початку XVIII століть», де аналізується повчальна складова та моральний аспект впливу твору на читача, його користь при вихованні молодого покоління [2].

Отже, можна зробити висновок, що твір «Руно орошенное» Дмитрія Туптала довгий час був позбавлений уваги дослідників. Більшістю праць, присвячених йому - російськомовні розвідки часто не літературознавчого, а богословського характеру, та матеріали з підручників. Проте останнім часом з'явився інтерес до ранньої творчості цього автора. Це пов'язано з посиленням інтересу до епохи бароко в Україні в цілому та особистості цього автора в ракурсі розвитку світової літератури зокрема.

Подальше вивчення творчості Дмитрія Туптала та закономірностей її

дослідження в історико-літературних працях допоможе поглибити відомості про наукову зацікавленість творами епохи бароко.

Бібліографічні посилання

1. Адруг А. Чудотворна ікона Чернігівської «Іллінської Богоматері» / А. Адруг // Матеріали наукових конференцій «Зодчество Чернігова XI-XIII століть в архітектурній спадщині країн Центральної та Південно-Східної Європи (2002)», «Антоній Печерський, його доба та спадщина (2003)» - Чернігів: ЧДПУ ім. Т. Г. Шевченка, 2004. - С. 16-21.
2. Бондаренко В. Навчальна література мислителя Данила Туптала (Димитрія Ростовського) в контексті освітнього простору другої половини XVII - початку XVIII століть / В. Бондаренко // Гуманізація навчально-виховного процесу: Збірник наукових праць. - Вип. ХБП / За заг. ред. проф. В. І. Сипченка. -Слов'янськ: СДПУ, 2009. - С. 64 - 75.
3. Борисенко К. Поєднання поезії та прози як вияв риторичного первня в українських барокових текстів (на матеріалі «Руна орошенного» Дмитра Туптала) / К. Борисенко // Від бароко до постмодернізму: збірник кафедри української та світової літератури [Харківський державний педагогічний університет імені Г.С. Сковороди] / За ред. доктора філології, проф. Л. Ушкалова. - Харків: Майдан, 2003,- Т. 2. -С. 21-28.
4. Борисенко К. Явище синкретизму поезії та прози в українській літературі барокової доби: автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук: спеціальність 10.01.01 «Українська література»/ К. Борисенко. — Харків, 2003. - 19 с.
5. Возняк М. С. Історія української літератури. У двох книгах: Навч. вид. Вид. 2-ге, перероб. / М. С. Возняк. - Кн. 1. - Львів: Світ, 1992. - 696 с.
6. Вшанування Богородиці в літературі і мистецтві України // Віра. - 2008. - № 3 (131).- С.6-7.
7. Ганецкий В. Св. Димитрий, митрополит Ростовский / В. Ганецкий // Журнал Московской Патриархии, 1947. - № 6. - С. 26 - 40.
8. Г-ков К. Д. Св. Димитрий, митрополит Ростовский / К. Д. Г-ков // Странник. -1895,- №9. -С.3-35.
9. Грицай М. С. Давня українська література / М.С.Грицай, В.Л.Микитась, Ф. Я. Шолом / За ред. проф. М. С. Грицай. - К.: Вища школа, 1978. - 416 с.
10. Димитрий Ростовский // Большая энциклопедия / Под ред. С.Н.Южакова. -Спб., [Б.г.]. - Т. 8. - С. 467 - 468.
11. Сфремов С. Історія українського письменства / С. Єфремов. - Київ: Femina, 1995. - 571 с.
12. Запаско Я. Каталог стародруків (1574 - 1700). [Електронний ресурс]/ Я. Запаско, Я. Ісаєвич. — Режим доступу:<http://www.liturgia.org.ua/index.php?option=comcontent&task=view&id=69&Itemid 94>
13. Км. В. Димитрий, св. митрополит Ростовский / В. Км. //

Энциклопедический словарь Русского биографического общества Гранат. - Т. 18. - [Нач. XX в.]. - М.: Редакция и экспедиция Русского биографического института Гранат. - С. 366 -367.

14. Кречотень В. Новелістичні жанри давньої української прози // Вибрані праці / В. І. Кречотень. - К.: НАН України; Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. - К.: Обереги, 1999. - С. 188 -205.

15. Огієнко І. «Руно орошенное» св. Димитрія Ростовського / І. Огієнко / Професор, рада Кам'янець-Поділ. держ. укр. ун-ту. - Кам'янець-Подільський: Друк. держ. укр. ун-ту, 1920. - 8 с.

16. Огієнко І. Значення святителя Димитрія в українській церкві і в українській культурі. [Електронний ресурс] / І. Огієнко. - Режим доступу: <http://risu.org.ua/ua/index/monitoring/religiousdigest/38343/>

17. Огієнко І. Історія українського друкарства / І. Огієнко / Упоряд., авт. іст.-біогр. нарисів та приміт. М. С. Тимошик. - Либідь, 1994. - 448 с.

18. Перетц В.Н. Краткий очерк методологии истории русской литературы / В. Н. Перетц. - Петроград: Academia, 1922. - 167 с.

19. Попов М., свящ. Св. Димитрий Ростовский и его труды (с 17 рисунками) / М. Попов. - СПб.: Типо-литография М. П. Фроловой, 1910. - 355с.

20. Поселянин Е. Святитель Димитрий Ростовский и его творения / Е. Поселянин // Русский паломник. - 1909. -№ 17. - С. 268 - 270.

21. Просвирнин А., прот. Святитель Димитрий, митрополит Ростовский / А. Просвирнин // Журнал Московской Патриархии. - 1977. - № 9. - С. 68 - 75.

22. Савченко І. Іван Огієнко як дослідник життя та творчості Димитрія Ростовського (Туптала) / І. Савченко // Вісник Житомирського національного університету ім. І. Я. Франка. - 2002. - № 9. - С. 38 - 40.

23. Савченко І. Історико-літературні твори Димитрія Ростовського (Туптала) [Електронний ресурс] / І. Савченко // Вісник Запорізького національного університету. - 2001. - № 1. - Режим доступу: <http://web.znu.edu.ua/pegaM/I88ie8/agspnye/agac1e8/644LT>

24. Соболев В. «Діаріуш» Туптала (Димитрія Ростовського) - малознаний твір українського щоденникарства / В. Соболев // Наукові записки. - Випуск 50. -Серія: Філологічні науки (літературознавство). - Кіровоград: РВГ ІЦ КДПУ імені Володимира Винниченка, 2003. - С. 373 - 389.

25. Сопиков В. Опыт о Российской библиографии / В. Сопиков. - Т.1. - Санкт- Петербург, 1813. - 312 с.

26. Сумцов Н. Димитрий Туптало / Н. Сумцов // Энциклопедический словарь Ф. Брокгауза, И. Эфрона. - С- Петербург, 1893. - Т. X. - С. 608 - 609.

27. Сумцов Н. Димитрий Туптало / Н. Сумцов // Русский биографический словарь: В 20 т. Т. 6: Грибовский-Дедьковский. - М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 1999.-448 с.

28. Титов Ф. И. Св. Димитрий, митрополит Ростовский, бывший ученик Киевской духовной академии (1651 - 1709) / Ф. И. Титов // Труды

Киевской духовной академии. - 1909. - №3 . - С. 173 -239.

29. Федотова М. А. Дмитрий Ростовский / М. А. Федотова // Литература Древней Руси: Биобиблиографический словарь / Сост. Л.В. Соколова; Под ред. О. В. Творогова. - М.: Просвещение, 1996. - С. 39 - 41.

30. Федотова М. А. Писатели и поэты XVII в. Туптало Дмитрий / М.А.Федотова // Труды Отдела древнерусской литературы / Российская академия наук. Институт русской литературы (Пушкинский Дом); Отв. ред. Л. А. Дмитриев. - СПб.: Наука, 1992.-Т. 45.-С. 133 - 143.

31. Федотова М. А. Ораторская проза Дмитрия Ростовского (украинский период: 1670-1700 гг.): автореф. дис. на соискание ученой степени кандидата филол. наук: спец. 10.01.01 «Русская литература» / М. А.Федотова. - Спб., 1995. - 23 с.

32. Шевчук В. Муза роксоланська: Українська література XVI - XVIII ст.: У 2-х кн. Кн. 2: Розвинене бароко. Пізнє бароко / В. Шевчук. - К.: Либідь, 2005. - 728 с.

33. Шляпкин И. А. Святой Дмитрий Ростовский и его время (1651 - 1709 гг.) / И. А. Шляпкин. - Спб.: Типография и хромофотография А.Траншель, 1891.578 с.

34. Языкова И. К. Богословие иконы [Электронный ресурс]. - Режим доступа: [http://www.gumer.info/bogoslov Buks/ortodox/Yazuk/09.php](http://www.gumer.info/bogoslov/Buks/ortodox/Yazuk/09.php)

35. Яценко Б. «Слово о полку Ігоревім» та його доба [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://donklass.com/arhiv/hitdisk/litopvs/slovovan/yatzenko.3.htm>

Надійшла до редколегії 15. 01. 2012

СПЕЦИФІКА ОБРАЗНО-СИМВОЛІЧНОГО ВТІЛЕННЯ ДУХОВНО- ЕСТЕТИЧНОЇ КОНЦЕПЦІЇ ЛЮДИНИ В НАРИСІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ «СЛІПЕЦЬ»

У статті на матеріалі нарису Лесі Українки «Сліпець» проаналізовано ключові образи твору, з'ясовано їхнє символічне значення та функціональне навантаження в художній реалізації духовно-естетичної концепції людини.

Ключові слова: образ-символ, нарис, символіка кольорів, образ сонця, лейтмотив, міф.

В статье на материале очерка Лесии Украинки «Слепой» проанализированы ключевые образы произведения, выясняется их символическое значение и функциональная нагрузка в художественной реализации духовно-эстетической концепции человека.

Ключевые слова: образ-символ, очерк, символика цвета, образ солнца, лейтмотив, миф.

This article on the material of the essay "Blind man " by Lesia Ukrainka analyses symbolical meaning and functional purposes of the main images. It appears that these images are specific artistic realisation of aesthetic and spiritual conception of human.

Key words: symbolical image, essay, symbolism of colours, image of the sun, leitmotif, myth.

Однією з провідних у творчості Лесі Українки є тема відповідності людини її життєвому призначенню, тому, наскільки вона реалізувала свої здібності. Найбільш гостро це питання було поставлене у її геніальній драмі-феєрії «Лісова пісня». Варто пригадати слова головної героїні Мавки про те, що треба «життям своїм до себе дорівнятись», чого Лукаш, її коханий, зробити так і не зміг, розтративши даремно свій талент, вогонь і музику своєї душі.

Ця ж тема - щоправда, видозмінена, - порушується й у нарисі-реткієпі (саме так визначає жанр твору письменниця) «Сліпець».

Лейтмотивом цього твору є хвороба як безпосереднє втілення людського страждання, необхідного для пізнання істини. Леся Українка знала це з власного гіркого досвіду, адже вона була хвора на невиліковний тоді туберкульоз, що вкоротив їй віку. Головні герої нарису також хворі - сліпці, проте їхня сліпота, що мучить їх фізично, дозволяє зрозуміти одну

велику істину: щоб бачити світ довкола й любити людей поряд, не обов'язково мати очі.

В аналізованому творі оповідь веде безіменний герой, сліпець, який «ніколи не знав напевне, сліпий я чи видючий» [8, с. 195]. Він лишається неназваним, як і герої нарису Лесі Українки «Місто смутку», оскільки є живим втіленням ідеї пошуку самого себе. Сліпець хоче мати просту можливість дивитися на речі, пізнавати оком: «Я хтів дивитись на білу мармурову статую в сонячному світлі, там високо на неприступнім п'єдесталі <...>, на білий з ніжними відтінками сніг <...>, на срібно-рожеву західну хмарку, таку яскраву і таку милу» [8, с. 195]. Та понад усе сліпець хоче бачити сонце, це його недосяжна мрія, бо, як тільки він починає дивитися на нього, «світло разило <...> очі до болю, біль колов <...> мозок, від мозку пригніченість розпливалася по всім тілі» [8, с. 195]. І водночас дивитися на сонце він боїться, бо відчуває, що яскраве сонячне світло може його вбити.

За нашими спостереженнями, образи, відображені у свідомості оповідача, символічні. Як говорив відомий російський філософ, культуролог, літературознавець А. Ф. Лосєв, «символ речі є її відображенням, однак не пасивним, не мертвим, а таким, яке несе в собі силу й можуть самої ж дійсності» [6, с. 65]. Символи створюють не іншу реальність, а другий вимір видимого світу, його глибинне розуміння. Символ амбівалентний, оскільки є носієм певного значення: він включений до семіотичної системи і знаходить матеріальне вираження у художньому образі.

Перетікаючи у символ, «образ стає „прозорим“, смисл „просвічує“ крізь нього, даний саме як смислова глибина, смислова перспектива, що потребує нелегкого „входження“ у себе» [1, с. 180]. Саме образ-символ може слугувати алюзією на елементи інших культурно-ціннісних систем, набуваючи при цьому здатності до різночитання, і «виступає своєрідною одиницею цілісності культури» [2, с. 53], її представником. Так, «біла мармурова статуя <...> на неприступнім п'єдесталі <...> була така гарна, от-от, здавалось, оживе і слово промовить» [8, с. 195] - це відлуння міфу про Пігмаліона й Галатею: цар Кіпру й талановитий скульптор Пігмаліон вирізьбив зі слонової кістки статую прекрасної дівчини й закохався в неї. Тоді богиня кохання Афродіта змилювала над ним і його коханням і оживила скульптуру, ім'я якій було Галатея. Дівчина, яка ожила, стала дружиною Пігмаліона [3, с. 88]. Проте в інтерпретації Лесі Українки давньогрецький міф набув іншого звучання - образ прекрасної білої статуї став утіленням мистецтва. Але надмірний потяг до прекрасного шкодить головному герою, адже «біла мармурова статуя в сонячному світлі» [8, с. 195] сліпить його так само, як і яскраве сонце. Сліпцю здається, що «статуя криється плямами цвілі та павутини» [8, с. 195].

Сліпець дивиться на сніг (що зазвичай є втіленням духовної чистоти, цноти, ідеалів) - і бачить, як він перетворюється на його очах: «він мінівся, мінівся, ставав сивим, далі чорним, - я не знаю, то тільки в очах так було, чи він справді розтав і в болото обернувся» [8, с. 195]. Зі втратою зору сліпець зневірюється у своїх ідеалах, прагненнях і пориваннях, що перетворилися на

болото, як сніг по зимі.

Хмара в цьому творі - межа між світом реальним і світом містичним, оскільки вона мінлива, невловима і пов'язана з двома стихіями - водою та повітрям. А стихія повітря - символ абсолютної свободи, прагнення до чогось нового. Саме тому у своїх пошуках сліпець звертає невидючі очі до хмари, але виявляється болісно враженим оприявненим: «Я хтів дивитись на срібно-рожеву західну хмарку, таку яскраву і таку милу, і дивився, і вона немов стала ще рожевіша, та мої очі так заболіли страшно, що я тільки тоді отямився, як уже хмарки не було, тільки темна-темна і понура ніч була надо мною, і передо мною, і геть навколо» [8, с. 196]. З тої миті герой не знає, чи сліпий він, чи просто не бачить світла.

У нарисі відтворено й образ безликого, бездумного натовпу. Люди, до яких сліпець звертається із питанням про те, чи осліп він насправді, з різних причин (байдужість, обмеженість, своєрідне співчуття) не дають йому правдивої відповіді: «Одні здвигали плечима і казали: „Не знаю“. Другі казали: „Не думай про те“. Треті потішали: „І сліпі живуть на світі, єсть такі, що й зроду сонця не бачили"» [8, с. 196].

Утомившись від ворожого соціуму, герой втікає до шпиталю, де знайомиться з дитиною, сліпою від народження. Вона не може зрозуміти, що таке сонце, бо зроду його не бачила. Варто зазначити, що не вказується, дівчинка ця дитина чи хлопчик. Це світле створіння - втілення нещасливого, рано подорослішального дитинства. Дитина «грала якісь тужливі мелодії (у неї була срібна арфа, трохи зтяжка для неї і з твердими струнами)» [8, с. 196]. Ця арфа -тяжкий тягар мистецтва, і не важливо, кому випадає його нести, чи вистачить снаги й терпіння. Проте дитина терпить, хоч струни й «натирали їй пухирі на пальцях» [8, с. 196]. Важливою деталлю є те, що арфа срібна, а колір цей здавна асоціювався з невинністю, чистотою душі.

В образі дитини втілено ідею взаємодопомоги, відданості людям, першості дії над словом. Дитина «часто говорила гнівно, а ручки тим часом дуже ніжно і сердечно стискали мою руку» [8, с. 197], адже головне - не слова, а те, що людина робить, як ставиться до ближнього.

Концептуальним у творі є образ сестри милосердя: «О, вона була справжня сестра для мене, лагідна, ніжна, тиха, її музикальний голос помагав мені думати (вкупі з моєю товаришкою-дитиною), що для людей досить тільки „слухати“: її тонкі, гладенькі, немов шовкові, руки давали мені ілюзію, ніби я „бачу" їх аж до самого дна душі» [8, с. 198]. Для сліпця вона стає не просто сестрою, а самим милосердям, всеохопною любов'ю, яка заспокоює його болючі спогади. Сестра милосердя говорить зі сліпцем душею, справжніми почуттями.

Важливу роль у нарисі відіграють барви - «кривава», біла, сіра, рожева, срібна, чорна - причому кожна з них має самостійне символічне значення й додає нових смислових відтінків до усталених образів. На нашу думку, найбільше функціональне навантаження несуть білий, чорний, червоний кольори.

Білий колір - «символ невинності, чистоти й радості. Він -

нейтральний: у ньому - чарівна сила денного сонячного світла, що виражає спорідненість із Божественною силою» [3, с. 690]. Білий символічно споріднений із небесним світлом, що несе в собі гармонію всього світу. Слепець шукає білий навколо себе (біла мармурова статуя, «білий з ніжними відтінками сніг»), але саме цей колір його й сліпить.

Чорний - «символ темряви зла і смерті <...>, ознака загибелі всього живого, бо живе любить і прагне світла <...>, тому постійно по-своєму знищує його -поглинає» [3, с. 695]. Чорнота заповнює свідомість сліпця: чорно стає йому в очах, чорним для нього стає навіть сніг. Це - покарання за нестримний потяг до світла.

Червоний - символ «крові й вогню, бо це - гарячий колір. У ньому - всі сторони життя: з однієї - повнота життя, свобода та енергія; з іншої - ворожнеча, помста й агресивність» [3, с. 691]. Червоний несе в собі страждання й любов одночасно. У малюнку червоний втілює виключно страждання, адже є ще й символом крові. Саме такими є сльози сліпця від кожного погляду на сонце.

Ці «криваві сльози» з'являються на його обличчі завжди, коли він дивиться на сонце й хоче бачити його світло, проте вже у шпиталі з появою сестри милосердя «ніколи <...> мій біль до кривавих сліз не доходив» [8, с. 198]. Слепець сподівається, що далі продовжить свій шлях із сестрою милосердя й дитиною зі срібною арфою, яка музикою перетворить «криваві сльози в срібну росу» [8, с. 199]. Як уже згадувалося, срібний - колір чистоти, невинності душі. Тож тільки через страждання сліпець зможе повернути чистоту власної душі.

Шукання головним героєм самого себе, власного «я» у його пошукові світла. Різні люди, яких він питає про те, чи не осліп він, не розуміють, нащо йому сонце, адже вони просто не звертають на світло уваги. Дитина зроду не знала сонця, і тому не відчуває в ньому гострої потреби. Лише сліпець, а згодом і сестра милосердя гублять зір, втрачають світло, і тому їм необхідно його повернути. Адже сонце - втілення вищої істини, що існує поза людською рецепцією.

Сонце - символ вічності й невичерпної енергії. Воно «творить життя своїм світлом, оберігає, очищає» [3, с. 568]. Сонце завжди вважалося святим, праведним. Як пише відомий український філософ А. Багнюк, сонце - це «Божий лик, який промовляє до людей благодатним теплом й очищаючим світлом. Тому Сонце - і символ слави Божої, символ Христа. А Христос - символ Правди, Істинного Світла, які - тільки від Сонця» [3, с. 569]. Цим можна пояснити бажання головного героя побачити чи відчути сонячне світло.

Протягом всієї оповіді відчутна незрима присутність сонця. Змінюється сприйняття цього образу свідомістю головного героя. Спершу в сліпця з'являється невиразне бажання «дивитись на сонце», бачити бодай світло, якщо не саме сонце, - тобто прагнення відповідати своїй природі. Та навіть сонячне світло його сліпить до «кривавих сліз». Дитина у шпиталі так само боїться сонця: «Чи ти коли бачив сонце? яке воно? я думаю, що воно

страшне, бо воно пече...» [8, с. 196]. Але знову з'являється одвічне бажання бачити сонце, одвічний людський потяг до світла: «нам обом стане тужно до сонця» [8, с. 199]. І з цієї мрії народжується надія: «А може, ми... ми обоє, я і сестра, таки побачимо... побачимо його... „сонечко наше боже, святе!“» [8, с. 199].

Герой виходить зі шпиталю. Він не знає, чи повернувся до нього зір, бо тепер боїться подивитися на сонце: «Я все ще боюся глянути на сонце і не розкриваю очей вдень, щоб не глянути на світло» [8, с. 198], хоч і почувається після шпиталю краще. І в очах йому міниться червоно, чорно, сиво. Але тепер у сліпця є надія: «Я не одважусь одкрити очі... але, може, колись одважусь» [8, с. 199]. І тоді він побачить світло сонця й різнобарвний світ навколо.

Звістка про сліпоту сестри милосердя дивує й засмучує сліпця, та тепер він готовий стати поводитирем для дівчини й разом з нею сподіватися на те, що колись побачить світло. Їхня дорога, як уявляє собі сліпець, буде новим відкриттям світу: «Вона знає шлях в лісі, а я понад морем: і там, і там буде гомін і вільне повітря, ми будемо слухати разом і розкажемо вголос, що ми думаємо про ліс і про море. Вона зірве квітку і дасть мені напитись пахоців душі лісу (вона і вночі квітки знаходить), я знайду мушлю і дам своїй сестрі послухати, в мушлі шумить „душа океану“, і так ми будемо слухати душу» [8, с. 199].

Так, від цілковитої безнадії, розпачу й незнання, сліпоти й темряви головний герой приходить до утвердження віри в собі й, у свою чергу, в людей, що дає йому сили сподіватися, що колись він таки побачить сонце, - і сподіватися, що й дитина стане зрячою. Відтепер сліпець прозріває серцем: у ньому народилося справжнє милосердя й співчуття до людей. Сестра зі шпиталю навчила його любити «ближніх своїх».

Окремої уваги заслуговують стосунки сестри милосердя й сліпця. Можна припустити, що в них Леся Українка втілила власне бачення справжнього відданого кохання. Закохані такими й мають бути братом і сестрою по духу, однодумці, які можуть опертися одне на одного за будь-яких обставин, люди, які мислять подібно й розуміють одне одного, як ніхто інший. Відтепер сестра милосердя так само сліпа - і сліпець готовий прийняти її, утішити, заспокоїти, як колись робила вона ще у шпиталю, дарувати їй власну віру й любов.

Відтак, проаналізувавши образну структуру нарису Лесі Українки «Сліпець», можна зробити такі висновки. По-перше, герої нарису - виразно індивідуальні, хоч і безіменні постаті. Кожна з них - яскравий живий образ, що відображає в конкретній живій формі загальні людські типи: сліпець - людина, яка зневірилася, але змогла повернути собі надію й співчуття до страждених довкола; сестра милосердя - носій любові й світла; дитина - не просто «товариш по нещастю», а та людина, яка завжди поряд і, попри жорстокі слова, ділом доводить власну любов.

По-друге, кожен образ алегорично втілює певну ідею, помножує її смислову варіативність.

По-третє, символічною є колористика твору, яка увиразнює його загальнофілософський підтекст.

Отже, у нарисі «Сліпець» Леся Українка подає власну духовно-естетичну концепцію людини, яка прагне осягнути істину, пізнати світло, чого б це не коштувало. Головний герой твору проходить через відчай, біль, самотність і страждання, аби відкрити в собі справжній зір, яким може відчувати сутність, душу людини, те, чого не можна побачити звичайними очима.

Бібліографічні посилання

1. Аверинцев С. С. Софія-Логос. Словник. 3-є видання / С. С. Аверинцев. - К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2007. - 650 с.
2. Андреев А. Н. Теория литературы: личность, произведение, художественное творчество: Учеб, пособие. В 2 ч. Ч. 1. Теория литературно-художественного произведения / А. Н. Андреев. - Мн.: БГУ, 2004. - 187 с.
3. Багнюк А. Символи українства / А. Багнюк. - Тернопіль: Новий колір, 2007. - 828 с.
4. Гинзбург Л. О литературном герое / Л. Гинзбург. - Л.: Советский писатель, Ленингр. отд-ние, 1979. - 224 с.
5. Кармазіна М. Леся Українка / М. Кармазіна. - К.: Видавничий дім «Альтернативи», 2003. - 416 с.
6. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / А.Ф. Лосев. - М.: Искусство, 1976. - 367 с.
7. Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н. Д. Тamarченко. - М.: Издательство Кулагиной; Гпггаёа, 2008. - 358 с.
8. Українка Леся. Зібр. тв.: У 12 т. - Т. 7. Прозові твори. Перекладна проза / Леся Українка. - К.: Наук, думка, 1976 - 568 с.

Надійшла до редколегії 25.01.2012.

**Розділ II. НА МЕЖІ СТОЛІТЬ (XX-XXI):
ДО ПИТАННЯ ПОЕТИКИ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ**

УДК 821.161 2-309

О. В. Горобець
(м. Дніпропетровськ)

**ПСИХОЛОГІЧНИЙ КАНОН ГІДНОГО ЗАВЕРШЕННЯ ЗЕМНОГО
БУТТЯ В ТЕКСТІ «НЕ ПЛАЧТЕ ЗА МНОЮ НІКОЛИ» МАРІЇ
МАТІОС**

У тексті простежується психологічний канон гідного завершення земного буття через парадигму «гідне життя — гідна смерть» у зв'язку з атрибутами християнської моралі, етики та слов'янської міфології.

Ключові слова: психологічний канон, концепт, психологізм, наратор, модель, мотив.

В статті просліджується психологічний канон достойного завершення земного буття з допомогою парадигми «достойна життя — достойна смерть» в зв'язку з атрибутами християнської моралі, етики та слов'янської міфології.

Ключевые слова: психологический канон, концепт, психологизм, наратор, модель, мотив.

Psychological canon of deserving end of terrestrial being by the paradigm of deserving life — deserving death with Christian morality attributes, ethics and Slavic mythology are retraced at this article.

Key words: psychological canon, concept, psychological analysis, narrator, model, motive.

Завершальним текстом у книзі «Нація», що складається з двох частин — «Апокаліпсис» і «Одкровення», є оповідання «Не плачте за мною ніколи», твір, який для письменниці є найдорожчим, на чому вона неодноразово наголошувала, бо образ головної героїні Юстини авторка «списала» зі своєї бабусі, яку за афористичність мовлення в селі називали Соломоном і яка за

тридцять років наперед «зрежисерувала свої похорони» [6, с.76]. Адже й справді в тексті йдеться про підготовку до гідних похоронів цієї «дев'яностолітньої без двох років жінки», матері чотирьох синів і трьох дочок, дванадцяти онуків, двох правнуків, яка прожила довге нелегке життя, але мала не лише тугу, печаль від жорстокого світу, а й радість того, що працювала й жила по совісті, берегла честь «фамілії», не ворогувала із сусідами і не шкодувала нікому ні скибки хліба, ні склянки ячмінної кави. Психологічний канон гідного завершення земного буття народжується із канону роду, родоводу, домашнього вогнища — у Марії Матіос з огляду на її буковинське походження — «фамілії». Так вона досліджує історію свого родоводу з 1790 р., пояснює етимологію власного прізвища, однакового в матері й батька ще до одруження, детально описує життя своїх дідів, бабів, батька-матері, родичів у книзі «Вирвані сторінки з автобіографії» [4].

Оповідання «Не плачте за мною ніколи» входить до циклу «Одкровення» разом із іншими текстами: «Анна-Марія», «Поштовий індекс», «Признай свою дитину». Як другий заголовок письменниця подає уточнення — «Одкровення 1947 року» до тексту «Вставайте, мамко...», «Одкровення 1957 р.» до — «Дванадцять службів», «Одкровення 1990 р.» — до тексту «Просили тато-мама...», а всі вони склали книгу «Нація». Тобто письменниця постійно артикулює манеру викладу як «одкровення» — довірливої, щирої оповіді-сповіді, спрямованої на певного слухача, читача, для якої «немає нічого цікавішого, аніж нишпорити ходами їхньої свідомості й підсвідомості, шукаючи логіку чи антилогіку вчинків. Тому пупом всієї моєї творчості є Людина і її внутрішній світ» [4, с. 295].

Марія Матіос у процесі творення оповіді головної героїні акцентує на тому, що для неї першочерговими в житті й у «програмі» переходу до інобуття є етичні вартості. Як справедливо твердить О. Кульчицький, «етичні вартості відрізняються від інших тим, що 1) здійснюються тільки у персональних істот; 2) предметом етичної оцінки є тільки воля і діяння, що з неї виникає; 3) лише такі дії людини, що супроводжуються належною свідомістю й виникають з її вільної волі...» [3, с. 132].

Стосовно нашого дискурсу психологізму не можна не звернути увагу на слова перекладачки «Нації» польською мовою Анни Коженювської-Бігун, яка анонсувала в цій книзі таку думку: «Герої «Нації» понад усе хочуть зберегти гідність. А гідність не має національності, як — за словами авторки — не має й крові» [6, с. 3]. Безперечно, поняття «гідність» має загальнолюдський зміст, є найвищим визначальним критерієм сутності людини, її високої духовності й елітарності. Не можна не відзначити, що коли звернутися до дискурсу книги «Нація», інших текстів письменниці, то саме поняття гідність виступає своєрідним об'єднуючо-роз'єднуючим центром сутності героїв різних епох, світів, національностей, навіть ідеологій тощо.

Разом з тим не можемо не сказати, що в аналізованому тексті «Не плачте за мною ніколи» утверджувана норма людської поведінки — гідність виходить за межі національної гідності, адже за всіма канонами Божого Письма, Євангелія, що неодноразово згадується в тексті, кожна людина має достойно пройти тимчасове земне буття, аби гідно перейти до вічного небесного життя. «Думай у житті про смерть» — таку народну мудрість проголошувала письменниця устами своїх героїнь-оповідачок. Саме в оповіданні «Не плачте за мною ніколи» авторка й відтворює, можливо, найважливіший, по-своєму підсумковий етап такого переходу жінки до інобуття — «другого життя».

Композиційно оповідання побудоване як «текст у тексті», де репрезентовані два нараторські пласти — наратора Я-жінки, яка слухає, запитує щось, уточнює, і сповідь, поради, накази, другої, основної, наратора Я-жінки, яка прагне передати свій величезний життєвий досвід: як має людина жити, щоб саме завершення життя було природною справою, кінцем, гідним поваги й доброї пам'яті. Відчуття уповільненого часу літньої жінки реалізується через відтворення ущільненості часу багатьох односельців, який постає у фрагментарних деталях їх життя й відповідної до них «легкої чи «наглої» смерті, звичності чи незвичності похорону.

Наскрізим у тексті виступає концепт смерті, але без трагічного нюансування його сутності — як звичної справи, а з іншого боку, як великого таїнства прилучення до вищих сфер інобуття. Частіше всього Юстина говорить про смерть шанобливо, вживаючи пестливі форми: «то є велике діло — смертечка наша. І все воно якось тасується кимсь над нами...» [6, с. 227], «хто його знає, коли й як смертечка наша прийде» [6, с. 223].

Сакралізація концепту смерті, самого дійства похорону спирається на народні вірування в легку смерть як найвищу винагороду, що дається людям праведним, тобто таким, які живуть за заповідями Божими. І кожен істинний християнин просить легкої смерті: «А тепер лише прошу легкої смерті. Нічого не хочу — лише легкої смерті. А її треба заслужити...» [6, с. 232], «Та за таку смертечку в чергу треба ставати, як тепер за милом» [6, с. 233]. На перший погляд, наведені висловлювання вражають поєднанням непоєднуваного, семантичною віддаленістю його частин. Для з'ясування структури цих висловлювань звернемося до тлумачення Дакути Данек, яка на основі тези З. Фрейда про різноманітні взаємини явного і прихованого змісту у висловленні робить висновок про «відкриття своєрідної семантичної конструкції, яку можна визнати висловлюванням-маскою» [1, с. 395]. І далі, посилаючись на Р. Якобсона, наголошує, що «ці відносини можна звести до метонімічних або метафоричних відносин у сенсі...» [1, с. 396].

Застосовуючи ці положення до наведеного вище висловлення Я-наратора, можемо твердити, що перша його частина має явний метафоричний зміст, переключений у сферу звичних життєвих стосунків людини із

суспільством («стояти у черзі»), у другій частині висловлення, яка, здавалось би, зовсім є недоречною («стояти за милом»), в опозиції до першої має метонімічний зміст, завдяки чому розкривається прихований зміст-оцінка абсурдності моделі взаємин людини із ворожим їй світом всезагального нищення як матеріальних, так і духовних цінностей. Семіотичний знак («мило» — час суцільного дефіциту) і є його концентрованим (узагальненим) вираженням. Така двоплщинність висловлювання, а всю оповідь Юстини, гадаємо, можна розглядати в ракурсі саме висловлювання-сповіді-повчання про пізнання самого себе, світу й людини, сенсу буття й незворотності смерті, таїни і природності переходу до інобуття, розширює нараторські межі тексту.

Стара жінка, багато разів осмислюючи прихід смерті, до найменших ритуальних деталей, відтворюючи послідовність дій рідні, сусідів, просто чужих людей, з особливою святістю говорить про такі атрибути похорону, як свічки — «свічечки», стрічки, хустини, які обов'язково мають бути нашими, а не якимись «турецькими» чи «китайськими». А тому впродовж уже двадцяти п'яти років перекладає-просушує- провітрює цей дорогий для неї крам. Саме із цього епізоду й розпочинається нарація й завершується заключною сценою складання всіх речей у труну, яку онуки легко виносять на горище: «А як серед літа була розслаблася — то вже думала, що сама смертечка мені пересушить хустинку на голові» [6, с. 220]. Готуючись до останнього рубежу свого життя, вона піклується про дітей та онуків, аби баба не «перестрашила їх смертю... І так життя їм нелегке тепер прийшло. Про смерть скажіть їм без плачу і голосіння» [6, с. 234].

Психологічний канон «гідне життя — легка (гідна) смерть» конкретизується в багатьох «мирських» історіях односельців. Гідне життя для Я-наратора — це «жити полю дськи»: «Як живеш по-людськи — то й ховати тебе мають полю дськи» [6, с. 231]. На прикладі життя і смерті свого батька, який «заслужив такого знання — дня й години своєї смерті» [6, с. 230], Юстина спокійно, без особливого намагання повчати слухачку достойним законам буття наголошує на необхідності дотримуватися у всьому Божих заповідей і канонів християнської моралі. Причому, зазначимо, що в самій сакралізації завершального земного етапу буття і переходу до інобуття Я-наратора відчувається «жива віра в фабулу і постаті Біблії». Як наголошує польський дослідник категорії міфу в літературознавстві, Еразм Кузьма, Біблія є одним із великих джерел міфів, але вона «є лише свідченням рецепції більш ранніх міфів», і виражає сумнів щодо того, «чи фабула й біблійні постаті можуть виконувати функцію міфів, якщо у сфері християнської культури передбачається жива віра в них?» [2, с. 334]. Справді, у текстах Марії Матіос, знаходимо приклади таких вірувань, зокрема у IV частині роману «Чотири пори життя», де йдеться про те, як «душа» Я-наратора після смерті шукає свого притулку в садах- колах інобуття, зустрічається там із біблійними

постатями. Щодо думки про «рецепцію більш ранніх міфів» у тексті «Не плачте за мною ніколи» знаходимо епізод, який нагадує відгомін язичницької культури в ритуалі поховання покійників як дійства зі співами, танцями тощо, як це, наприклад, представлено у сцені похорону Івана з повісті «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського. Якраз Я-наратор Юстина й застерігає-повчає слухачку-«дочку» пам'ятати, що ніякі веселощі недопустимі, бо похорон — «не весілля». Нам здається плідною думка польського науковця про функціональність міфів у структурі творів, що сам біблійний міф виступає як цінність — «від негативної до позитивної... міф як цінність стає проблемою для літературознавця, який досліджує цю критику і взагалі проблемну цінність літературного твору» [2, с. 350].

І хоч Я-наратор Юстина прямо не використовує у своїй сповіді-повчанні елементів фабули Біблії, але в наведених нею історіях життя-діяння своїх односельців яскраво проступає їх оцінний характер — як позитивних, гідних наслідувань, так і негативних — чого людина має уникати у своєму житті.

У кожній історії поховання односельців відлунюється все їх попереднє життя — стосунки із сусідами, з іншими людьми — знайомими й незнайомими. У такий спосіб практично охоплено Я-наратором усі типи поведінки людини — дотримання чи порушення нею канонів світського буття. Так, у мовленні Юстини звучить головне застереження: «ніколи не говоріть при житті дурниці про смерть» [6, с. 235], «як маєте... щось дурне сказати, наберіть у рот води і трохи потримайте» [6, с. 235]. І наводить історію Івана Петрикiва, який «п'яний», «у дурному розумові», говорив, що йому, як помре, вже все однаково буде, «а хоч би в шапці валятися, а хоч би деінде» [6, с. 235]. А коли ховали Івана, то «заєць перебіг дорогу. Коні схарапудились... труна перевернулася» [6, с. 235]. І робить висновок: «А все винен дурний язик» [6, с. 235]. Я-наратор згадує іншу сумну історію поховання Корниля, якого за життя проклінала дружина: «то таких клятьбів світ не чув. І щоби тебе кров нагла залила й гробом би тобі кидало» [6, с. 236]. А коли ховали цього чоловіка, то ті, що несли труну, «чи то п'яні були, чи підошви мали слизькі, котрийсь підсковзнувся, упав..., а тіло й вивалилося з домовини» [6, с. 236]. Згідно з християнськими канонами прокляття, ворожіння, мольфарення вважається гріхом. І на доказ цього Юстина розповідає трагічну історію поховання «мольфрки», «відьми» Варвари Білейчучки і клопоту-страждань її «фамілії»: «Відумре бабинка — й оживає. Відумре — й оживає. Поклали на стіл, склали їй руки, засвітили свічку — а вона, покійниця, відкриває очі...» [6, с. 230]. Така ситуація тривала доти, доки не найняли в «дванадцяти церквах служби» [6, с. 230]. Тобто кожна історія Я-наратором коментується, оцінюється з погляду і біблійних, і мирських законів. Особливе місце в оповіді посідає розповідь про поховання «головихи сільради», яка була «грішна перед Богом... що мусила людей від церкви

відмовляти, дітей не дозволяла хрестити... на Великдень записувала всіх, хто йшов із кошиком» [6, с. 221]. І хоч Я-наратор Юстина виявляє розуміння, що тоді «час такий був», знаходить у собі сили не засуджувати і не дорікати тій «недобрій» жінці-«головисі», більше того — навіть погодилася «позичити» родичам небіжки свою труну, коли та померла наглою смертю — «так нагло, що борони, Боже: брала води з криниці, перекилася через зруб — та й так, як би жінки на світі не було» [6, с.220]. У такий спосіб письменниця подає нову парадигму: «гріх — спокута», «кара — милосердя», розкриваючи за допомогою мовлення Юстини глибинні оцінні критерії національного менталітету — вміти «прощати» гріхи, якими б вони не були страшними. Згідно із ритуалом загального «прощення», твердить письменниця, кожна людина має пам'ятати про ритуали сповіді і прощення, самооновлення, самоочищення.

У багатьох текстах авторки означається концепт смерті, похорону, окремі деталі ритуалу поховання, зокрема такого, як «дванадцять службів», які правляться у храмі, аби відвернути якусь біду — «криваву бойню» в селі, «двобій» — між чужим, неприродним, аморальним... й тим, що рятувало свій прадавній уклад та «звичаї» [5, с. 88-89]. Текст, датований «одкровенням 1951 р.», авторка прямо так і називає «Дванадцять службів». В оповіді Юстини з «Не плачте за мною ніколи» теж згадується ритуал дванадцяти служб, який «діти наймали в дванадцяти церквах, аби «спокійнилася» після смерті їх мати-грішниця, що мольфарила й ворожила» [6, с. 230].

Послідовно розгортаючи тезу про гармонію доцільності й необхідності «мирського» буття, гармонію людини і природи, Я-наратор у свою оповідь включає історію життя і смерті-похорону Сави, мисливця, який, незважаючи ні на які перестороги, заборони, жорстоко винищував звірів. І як кара: його тіло під час похорону «сходило кров'ю, сукровицею». Як правило, навівши ту чи іншу історію, Я-наратор переходить до викладу іншої, яка органічно доповнює попередні, у відтворенні всезагальних законів земного буття людини, — співвіднесеними із християнськими заповідями, — у численних зв'язках, взаємозалежності і взаємозумовленості всіх живих на землі, відповідно до народних звичаїв, уявленнями про гріх і кару, про різні знаки, прикмети-попередження.

Про недопустимість нешанобливого ставлення до смерті, «ігри» з нею пише Марія Матіос в оповіданні «Вставайте, мамко...», у якому йдеться про те, як сім'я, рятуючися від переселення до Сибіру, влаштувала штучне дійство зі смертю матері і яка насправді померла. У багатьох текстах авторки простежується дискурс психологічного канону «життя — смерть», а в деяких з них, як, наприклад, у новій повісті «Армагедон уже відбувся», порушення ритуалу поховання дітьми батька анонсується як результат крайнього здичавіння, ницості, морального спустошення, як настання Страшного Суду. Гріх і спокута, злочин і кара головного героя Івана Олексюка артикулюється

в мітові Армагедону.

Розглядаючи різні психологічні канони в аспекті «катарзисності», Л. Тарнашинська твердить, що «через розширення його рамок, колізія «рухає» канон до нового канону, розсуваючи межі попереднього й водночас модернізуючи, модифікуючи його» [7, с. 64].

Особливої сакралізації в тексті «Не плачте за мною ніколи» набуває поняття «труна», яку, до речі, як розповідає Юстина, вона дванадцять разів «позичала» рідним покійниць. Об'єктивно мовне значення такої звичної матеріальної речі для поховання доповнюється численними семантичними зрушеннями й нашаруваннями, ознаками символу останнього захистку, притулку душі людини. Зазначимо, що мотив пошуку притулку — пристанища знаходимо у творах багатьох прозаїків, а в декого, як наприклад, Галини Пагутяк, є одним із провідних («Писар Східних Воріт Притулку», «Писар Західних Воріт Притулку», «Радісна пустеля» тощо).

У мовленні Юстини образ-символ труни розгортається синонімічним рядом: «хатка», «як лялечка», «домовинка», «файненька моя труночка», «гарненька хатка». Звертає увагу слово «хатка» — «домовинка» (від дому), тобто місця мешкання людини, тому так само, як негідно не поділитися хлібом-сіллю навіть із чужою людиною, так само не можна не надати їй притулку у своєму домі-хатці. Саме цим глибоким гуманістичним змістом анонсується факт позичання труни для односельців-покійників. Сам ритуал виготовлення труни теж співвідноситься із будівництвом якоїсь оселі: і вибір певної породи дерева, і час його зрубу, виготовлення, періодичного огляду, просушування, і належного зберігання в чистоті, а тому й мовиться про саму труну і всі необхідні для похорону речі з особливою теплотою, ніжністю, використовуються зменшувальні пестливі слова. Архетип дерева в означеній ситуації не є випадковим.

Юстина застерігає слухачку від можливих небезпечних дій з боку рідні-«фамілії», окремих людей, аби «не гонорилися» на похороні: «смерть — не гонор. То лише друге життя. І перейти в нього треба без гонору... Смерть сердити не можна» [6, с. 246]. Усвідомлення Я-наратором глибокого сакрального змісту смерті як «великого діла», як «другого життя» екстраполюється на всі фрагменти тексту, які витримані в манері спокійної, розсудливої, заздальгідь продуманої оповіді-сповіді, заповіту, повчання з вражаючою логікою передачі послідовності всіх дій. Через те сам похорон постає не як трагічне дійство, а як гідне завершення земного буття й переходу до «другого життя». Тому й звучать у наказовій формі слова Юстини: «Не плачте за мною ніколи», винесені у заголовок тексту й наведені майже в самому кінці її мовлення, аби не було «на тому світі зле» від планів, голосінь: «і не тужіть довго» [6, с. 249], бо недобре наводити «тугу на людей», у яких «своєї туги стає» [6, с. 249]. Тобто до психологічного канону гідного завершення земного буття додається й турбота про тих, хто

залишається на цьому світі, усвідомлення суті нелегкого земного життя. Ненав'язливо, але досить виразно акцентується парадигма «колись — тепер», яка теж сприймається як безкінечність випробувань: «дурний був час, хоча тепер — ще дурніший», а серед усього цього — згадки про голод 1947-го року, про безкінечні черги за найелементарнішими речами тощо. Ідеологія цих вкраплень у координатах «колись — тепер», скоріше, діє на рівні підтексту, тому кинуті одне-два речення про різні часи не знаходять подальшої деталізації, але вони (вкраплення) входять у підсвідомість читача, слухача, функціонують як своєрідний претекст.

Сама Я-наратор Юстина сприймається іншим наратором, слухачкою оповідей старої жінки, теж зворушливо й лагідно: «Бабця — іще добріська, лише змаліла під тягарем віку й досвіду, в біленькій, рідко вишитій жовто-зеленим хрестиком сорочці... біленькій, у дрібну квіточку... хустині» [6, с. 218]. Опис Юстини у пестливих формах іменників, прикметників поданий на самому початку тексту, у заключному його епізоді представлений як її реакція на все почуте і як природне бажання «обняти цю маленьку жінку», притиснутися до її «здитинілого плеча» і «чомусь би плакати», але замість цього подається символічний зміст дії — «поперемінно п'ємо з Юстиною воду з одного горнятка» [6, 251]. Можна сказати, що в такий спосіб вибудови кільцевого обрамлення тексту яскраво проступає тріада — автор — наратор — реципієнт. Уважаємо, для дискурсу питання специфіки сприйняття реципієнтом тексту, форм вираження авторської свідомості книга «Нація» М. Матіос є благодатним матеріалом.

І хоч оповідь Юстини, якою так емоційно і зворушливо проймається Я-наратор- слухачка, репрезентована у стриманій тональності усвідомлення неминучості смерті, усе ж її фінал вражає якоюсь особливою просвітленістю, спокоєм, покликом до впорядкованості власного життя. А коли звернутися до самого початку тексту «Не плачте за мною ніколи», зокрема до слів Юстини: «Вір або не вір, але бігме Боже, не вмирала би ніколи, аби навіть не мала що робити!» [6, с. 218], то виявляється, що головне повчання криється в тому, що необхідно дорожити життям, всім тим, що природа, Бог посилають людям, намагатися жити-трулитися за законами Божими і людськими.

Отже, психологічний канон «початок — кінець» гідного завершення земного буття спрямований на розкриття самої сутності філософії буття у всіх його виявах і ціннісних параметрах, на утвердження єдності біблійних і світових законів, на розкриття національних пріоритетів духовності.

Бібліографічні посилання

1. Данек Д. Психологічний і семантичний аналіз (тези) / Данута Данек. // Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ — початок ХХІ ст. / Упоряд. Б. Бакули; за заг. ред. В. Моринця; пер. з польськ.

С. Яковенка. — К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008 — С. 393-397.

2. Кузьма Е. Категорія міфу в літературознавчих дослідженнях / Еразм Кузьма // Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ — початок ХХІ ст. / Упоряд. Б. Бакули; за заг. ред. В. Моринця; пер. з польськ. С. Яковенка. — К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. — С. 332-351.

3. Кульчицький О. Основи філософії і філософських наук. / Упор, матеріалів Анатолій Карась. — Мюнхен — Львів, 1995. — 164 с

4. Матіос М. Вирвані сторінки з автобіографії. — Львів: ЛА Піраміда, 2010. — 366 с.

5. Матіос М. Замість заповіту. / Марія Матіос // Нація. — Львів: Літературна агенція «Піраміда», 2007. — С. 252-253.

6. Матіос М. Не плачте за мною ніколи / Марія Матіос // Нація. — Львів: Літературна агенція «Піраміда», 2007. — С. 218-252.

7. Тарнашинська Людмила. Презумція доцільності. Абрис сучасної літературознавчої концептології. — К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. — 534 с.

Надійшла до редколегії 20.12.2011.

К. О. Корнілова
(м. Дніпропетровськ)

ХУДОЖНІЙ СВІТ ВІЙНИ У РОМАНІ «ЮЛІЯ, АБО ЗАПРОШЕННЯ ДО САМОВБИВСТВА» П. ЗАГРЕБЕЛЬНОГО

У статті розглядається специфіка художнього зображення світу війни у романі «Юлія, або Запрошення до самовбивства» П. Загребельного, його репрезентанти та авторські інтенції. Акцентовано увагу на художній реалізації духовного буття людини в умовах війни та повоєнної дійсності.

Ключові слова: мотив, образ, катастрофізм, руїна, моральність, світ, війна.

В статье рассматривается специфика художественного изображения картины войны в романе «Юлия, або запрошення до самовбивства» П. Загребельного, его репрезентанты и авторские интенции. Акцентировано внимание на художественной реализации духовного бытия человека в условиях войны и послевоенной действительности.

Ключевые слова: мотив, образ, катастрофизм, руина, нравственность, мир, война.

The given article studies the artistic phenomenon as the world of the war in the novel by P. Zagrebelny, its exposures and the author's ideas. The attention is focused on art realisation of the image of spiritual life of the person in the context of the war and the post-war period.

Key words: motive, image, catastrophism, fall, morality, world, war.

У літературах різних народів світу події Другої Світової війни теж знайшли своє відтворення. Одну з найбільших трагедій нашого життя - Велику Вітчизняну війну - не зміг замовчати жоден з українських письменників. Тема війни стала провідною в українській літературі ХХ століття для О. Довженка («Україна в огні»), Ю. Збанацького («Ми - не з легенди»), О. Гончара («Прапороносці», «Циклон», «Людина і зброя»), В. Близнеця («Землянка»), Д. Гуменної («Хрещатий Яр»), Є. Гуцала («З вогню воскресли», «Мертва зона», «Біль і гнів», «Безголов'я»), М. Стельмаха, Гр. Тютюнника, а також поетів -Л. Костенко, А.

Малишка, П. Тичини, М. Рильського та інших.

Незважаючи на віддаленість воєнних подій у часі, й сучасні письменники не обминають теми війни, з'являються нові твори, які відкривають нові аспекти та проблеми (В. Рутківський «Потерчата», Д. Гуменна «Хрещатий Яр», Є. Гуцало «З вогню воскресни», «Мертва зона», «Біль і гнів», «Безголов'я», Д. Малаков «Оті два роки...: У Києві при німцях», збірка віршів «На перехресті блискавиць» поетів-фронтовиків М. Бажана, В. Булаєнка, М. Магери, Г. Храпач та інших). Переосмислюються й зображуються відомі й досі невідомі події, акцентуються психологічні стани, поведінка людей на війні.

Предметом нашої статті є вивчення особливостей зображення художнього світу війни і місця людини в ньому у творі «Юлія, або Запрошення до самовбивства» П. Загребе льного. Актуальність теми зумовлюється назрілою потребою розгляду особливостей художнього зображення війни, духовної деградації людини в умовах війни, її моральний занепад, катастрофізм її існування у творі П. Загребельного, що на сьогодні в українському літературознавстві детально не здійснено.

Павло Загребельний у романі «Юлія, або Запрошення до самовбивства» поставив людину у центр не тільки подій, зображених у хронологічному порядку, але й роздумів. Цей його твір - роман-попередження: втрата моралі як запоруки існування людства, веде до його катастрофи. Так автор осмислює події Другої світової війни, пов'язавши політичні, воєнні та інші нюанси існування людства з мораллю єдиної цінності виживання людини, що властиве екзистенціалізму. Висуваючи як домінуючу проблему морального вибору в умовах війни, Павло Загребельний розкриває аморальність війни як такої. Отже, на нашу думку, роман «Юлія, або Запрошення до самовбивства» можна розглядати в аспекті екзистенціалізму.

У творі «Юлія, або Запрошення до самовбивства» письменник зображує не конфлікт окремих особистостей, характерів, суспільних або ідеологічних угруповань, а зіткнення людства з безособовою, страшною, руйнівною силою, катастрофою - війною, що є уособленням абсолютного зла. Несподіване і безжалісне втручання війни в буття людини зумовлює абсурдність, ірраціональність світу, дисгармонійність життя: «І не ймовірна смерть вжахнула його (бо хто ж думає про смерть, жадаючи бою?), а лиховісна, нелюдська роз'єднаність материків, континентів, заселених людьми, незбагненна дія сліпих ворожих сил, які жорстоко рвуть найтонші, найніжніші сув'язі між людьми, між їхніми душами, рвуть і самі душі без надії на їхнє поєднання, зцілення, порятунку...» [2, с. 49]. Війна несе за собою ілюзію відсутності моральних правил. Деякі з героїв (капіташа, Сухоруков) стають

покидьками суспільства. Вони втрачають моральні орієнтири, тому що війна їх перевернула, війна спрямувала їх моральні чесноти на вбивство, тому що війна - це і є вбивство, не лише фізичне, а й духовне: «Шульга вже давно звик ділити все довколишнє, мов у шкільній граматиці, на предмети живі і неживі. За цією класифікацією, капітан Сухоруков належав до предметів неживих» [2, с. 68]. Залишившись віч-на-віч із цією безглуздою і невблаганною силою, що несе смерть, герої роману (Роман Шульга та його жінки) мусять визначитися у своєму ставленні до світу і людей, свого місця.

У творі П. Загребельного «Юлія, або Запрошення до самовбивства» наявні екзистенціалістські мотиви: абсурдності буття, свободи людини, її вибору перед обличчям смерті. У вимірі катастрофічної дійсності свій вибір робить кожен з героїв. Роман Шульга, головний герой твору, розуміє, що зло непереможне, але він продовжує виконувати свій обов'язок - йде на фронт; розуміє, що ніколи більше не повернеться до своєї Юлії, що назавжди втрачає свою мрію. Він хотів повернутися, але «знав, що вже не буде вороття, ніколи не буде, бажання шматували душу, сповнювали її тугою, як за втраченим раєм, а тіло було безсиле, ліниве, незрушне, він перебував у якомусь напівсонному стані, виривався з того сну на короткі миті» [2, с. 49]. Він не герой, але в екстремальній ситуації зберігає людську гідність, відповідальність перед своєю совістю.

Моральні проблеми, що піднімаються у творі «Юлія, або Запрошення до самовбивства», автор намагається вирішити з позиції філософії екзистенціалізму. Світ абсурдний, визнає він, і людина повинна мужньо це сприйняти: «На війні немає авторитетів, поваги, пошани, обожнювання, є тільки жорстокий примус і рабська слухняність, є ганьба покірливості, коли ти нижче, і солодке відчуття зверхності й вседозволеності, коли в тебе вищий чин» [2, с. 75]. Але абсурдність світу не виправдовує небажання людини жити за законами совісті, честі, обов'язку. Зі злом треба боротися у будь-яких його проявах, навіть коли боротьба нерівна, навіть коли зло непереборне. Одна із героїнь другої частини роману («Європа») Ульріка, усвідомивши катастрофізм свого становища, обрала єдино можливий для неї шлях подолання зла - самогубство, що в кінці твору зробить і Роман Шульга. Сестра Ули Сузен говорить Шульзі: «Вона була чиста і хотіла зоставатися чистою. А тобі треба було жінки. Чом не взяв мене? Я завойована для всіх вас, я капітулюю добровільно перед усіма вами, але Ульріка - ніколи!» [2, с. 103]. В інтимних стосунках із Ульрікою він агресивний, енергійний, жорсткий, сексуально міцний, що в його свідомості пов'язувалося з перемогою над ворогом і було виявом «торжества і тріумфу завойовника». У погоні за відплатою за вчинене

ворогом на його землі і задоволенням своїх тілесних бажань герої забув про головне - почуття між чоловіком і жінкою. Відчай і жіноча беззахисність в очах Ули, не помічені Шульгою, призвели до смертельного кінця: жінка втопилася. Гріх Ули - порушення сімейних основ - інтерпретується як трагічна провина. Осягнувши свій вчинок як моральний злочин, відчувши його як тягар душі, вона прагне звільнитися від нього. Смерть німкені - протест проти агресивності завойовника і агресивності чоловіка загалом. У стародавніх народних віруваннях влада води вважалася настільки сильною, що відштовхувала зло. У цьому контексті образ води в романі виконує очищувальну функцію: звільняє Улу від гріха зради чоловіка і надає їй спокою. За «загибель представниці цивільного населення» армійське командування застосувало до Шульги, враховуючи його фронтові нагороди, пом'якшені засоби покарання: звільнило з армії, понизило у званні й відправило додому «як цінного фахівця народного господарства».

У сюжеті роману П. Загребельного «Юлія, або Запрошення до самовбивства» є кілька смислових шарів алегоричного та філософського змісту. Вони тісно переплітаються в розкритті головної тези: війна - це катастрофа, вона є одним із проявів абсурдності світу, бо і в ній «життя так само жорстоко переполовинене на світ чоловічий і жіночий (поодинокі жінки у війську не бралися до уваги), де люди живуть у залізі і самі стають залізними, забуваючи про ніжність, ласкавість і красу, замінюючи все те лиш словами, грубими, брутальними, часто жорстокими, бо чоловіки соромляться один одного і неохоче відкривають свої душі в суворому товаристві» [2, с. 304]. Письменник, розгортаючи тему абсурду війни, утверджує необхідність прийняти виклик абсурдного світу і стати на боротьбу із ним, як із злом війни.

Поїзд, який вивозить героя, як й інших воїнів, з Азії є в романі своєрідним символом «запоруки високих державних чеснот». Воїнів, які брали участь у перемозі над фашизмом, Павло Загребельний порівнює з «листям дерев», що осипається на землю: листя - це велика кількість людей, які полягли в бою: «Чотири роки по коліна в крові, з власних тіл вибудовували страхітливую піраміду, вивершували її хижим п'ятигранником Перемоги, знемагаючи, дерлися по слизьких спадистих площинах вище, вище, вище, «к окончательной...», а тоді всі враз обсипалися з неї, як листя з дерева, і впали до підніжжя разом з уламками...» [2, с. 107]. Аналогічний образ опадання листя наявний і в однойменному романі відомого письменника-шістдесятника Володимира Дрозда. У нього, як і в Павла Загребельного, даний образ - знак руїни (листя в умовах стихійного лиха осипається на землю), підсилює це значення безпосередньо з допомогою порівняння: «...наприкінці зими люди так вихолодилися та витолодали, що

осипалися з життя, як листя з дерев восени» [1, с. 466], акцентуючи знеціненість людського життя під час воєнного лихоліття, голодомору тощо.

П. Загребельний у романі «Юлія, або Запрошення до самовбивства» показав, як в умовах війни змінюється психологія, ставлення людини до свого життя. У романі немає розгорнутих описів боїв, зазначено тільки окремі їх деталі, короткі епізоди. В основному автор подає картини побуту на війні і в умовах війни. Війна як побут, як повсякденність, що переростає в буття як найбільша складність для людини: «А в мені вмирає відчуття танка, - признався Шульга. - Там ти в залізі і сам ніби залізний, а весь світ задрить тобі, ненавидить і б'є в тебе на смерть, а тепер ти голий, і нікому ніякого діла до тебе...» [2, с. 110]. У перших двох розділах твору («Азія», «Європа») зображено події, що відбуваються під час війни, але здебільшого пов'язані із життям тилу («Азія»), на окупованій німецькій території («Європа»), В останніх трьох («Борисфен», «Ітіль», «Візантія») зображена повоєнна дійсність, життя героїв через багато років після війни - аж до сучасності.

Страхітливою і потворною постає перед героями твору «Юлія, або Запрошення до самовбивства» повоєнна дійсність. Письменника хвилює питання, що відбудеться з тими, хто стане втраченим поколінням, адже всіх поєднувала втрата віри в будь-які цінності буття. Це спроба створити для себе якісь цінності, які допомагали б вижити тобі самому, зберегти себе як особистість. Виживання - це справа особиста, індивідуальна, бо світ безнадійно жорстокий, у найкращому разі - абсолютно байдужий, і вони мають право бути настільки ж байдужими до цього світу. Це не значить, що вони стають абсолютними одинаками, у них є те, що допоможе їм вижити - це знайдена на війні любов, але все це винятково особистісні відносини, дуже тендітні речі, які не завжди можуть протистояти світу, жорстокої реальності. Розпач, відчай, страх перед жалюгідним існуванням огортають душі тих, що вижили в пеклі війни. Декого з них не полишає відчуття страху і самотності, що призводить часом до самогубства (Роман Шульга, Андрій Супрун): «шульга ловив себе на думці, що йдосі живе, як на війні, де твоє життя закладено кимось в сатанинський банк нищення і ти живеш в борг - днями, годинами, хвилинами, миттєвостями, не відаючи надій, не дбаючи про майбутнє» [2, с. 211]. У романі П. Загребельного прочитується усвідомлення того, що війна розрубує життя людей на до й після: «Треба було починати все заново <...>. Після Перемоги він вернувся додому без слави, батька не було на світі, він загинув у кременчуцькому концтаборі ще в сорок першій, матір хотіла забрати в Кривий Ріг старша сестра <...>» [2, с. 107]. І, швидше за все, це відчуття з'явилося під час бойових дій. Основний удар війна завдала молодим

людям, ще не мають «коренів»: «<...> здоров'я в двадцять п'ять років - як у столітнього, тільки дух молодий, не дає зігнутися і загнутися <...>» [2, с. 108]. Вони відчули себе непотрібними навіть самим собі. Життя бачиться колишнім молодим солдатам цілком безглуздом. У думках Романа Шульги відбито безсенсовість його існування після закінчення війни: «Я неприсутній у цьому світі, я безмовний, як і ти, безправний, як усі колишні, тепер нікому вже не потрібні воїни, приречений коли не на переслідування і знищення, то принаймні на зникчменіння і вічне забуття, та водночас я живу, всупереч усім законам природи» [2, с. 113]. Моменти найбільшої відвертості акумулюють настрої розпачу, образи. Андрій Супрун у розмові з Романом Шульгою говорить: «Не розумію я цього життя <...> Хоч ти мене ріж: не розумію!» [2, с. 107]. Проекція війни постає у П. Загребельного через сприйняття й осмислення війни в контексті кризи самототожності.

Олька теж після закінчення війни опиналася на роздоріжжі: «А вона не вірила, не впокоювалася, билася, мов чайка об суху дорогу, квилала, стогнала, плакала: "Ой, як же воно тепер буде? І що ж з нами оце буде? Я так не можу!"» [2, с. 212]. Ця фраза вказує на дезорієнтацію героїні, її перебування навіть у мирний час під владою деструктивних сил хаосу. Ідилічне життя Роман та Ольги насправді є неволею для останньої. Глиняна хатина, в якій намагалися побудувати свою сім'ю Шульга з Олею, коли Роман вперше «спробував тверезо і точно розпланувати своє подальше життя» [2, с. 208], є матеріальним утіленням прагнення звичайної людини до щастя: «Шульга не знайшов Ольку, а віднайшов і тепер жив тільки заради її тіла і в чоловічому самозасліпленні вважав, що це і є справжнє щастя і ніщо їм віднині не загрожує» [2, с. 212]. Колізія втечі Ольги до свого чоловіка, який виявився живим (хоч і каліка), маркують крах ідеї створення ідеальної родини на землі у післявоєнних умовах. Письменник осмислює руйнівний вплив війни на людську духовність. Захоплення Шульгою не знівельювало загальнолюдські цінності Ольки: кохання не замінюється бажанням плотських утіх.

Ставлення до війни у П. Загребельного відзначається його всепереможною пацифістикою. Для нього війна - абсолютне зло, неприйнятне Богу і людській природі вбивати собі подібних. Письменник намагається зруйнувати історико-книжкове, героїчне сприйняття війн: як війн царів і полководців за великі ідеї, славетних подвигів. Він свідомо уникає героїзації війни і зображення подвигів на полі бою. Завдання автора «Юлії, або Запрошення до самовбивства» показати не битви, з їх вогнем і героїкою його подолання, а її бруд і кров, смерть солдата, він не описує хід битви, його цікавлять відчуття безпосереднього її учасника. Головним героєм

зображених подій у романі є танкіст Роман Шульга: «Шульга мовби й сам був присутній повсюди, де точилися бої. Вперше він опинився в ролі свідка, йому рапортували, до нього стікалися вісті про успішні просування, вдалі маневри, рішучі прориви, і вперше за всю цю страшну й криваву війну він з жахом відчув усю облудність свого становища, ролі стороннього свідка, який мимоволі виходить мало не на головні ролі» [2, с.57]. У розкритті такого стану П. Загребельний солідарний із Е. Хемингуеем (роман «І сонце сходить»), який сказав, що, існують такі люди, які ніколи не зможуть повернутися з війни. Молоді люди, які стали учасниками війни, були глибоко вражені її жорстокістю й абсурдністю, втратили на війні свої ілюзії та самих себе і не змогли інтегруватися у мирне післявоєнне життя. Навіть у мирний час Роман Шульга, його товариш Андрій Супрун, Оля не можуть заспокоїтися, пам'ять постійно повертає їх до вогняних років, а в серці назавжди залишився біль: «Хто був на війні, той відчув оту страшну мить визволення від земних зобов'язань, яке кінчалось або ж смертю, або (коли пощастить) новим життям <...> Та не було в цьому житті первісної чистоти, щось зламалося в душі, скаламутилося (чого вода каламутна?), душа навіки розполовинилася...» [2, с. 187].

Таким чином, у творі П. Загребельного «Юлія, або Запрошення до самовбивства» акумулюється ідея, що війна не перестане бути минулим, а владно втручається в сьогодення. Трагізм духовної кризи, породжений Другою світовою війною, чорною тінню проходить крізь життя й оголює усі протиріччя сучасного світу. Катастрофізм у творі письменника оприявнюється, перш за все, в зображенні морального падіння людини, яка побутує в абсурдному світі війни. У розвитку цієї концепції катастрофізму розгорнуто мотив смерті в умовах війни - фізичної і духовної, на початку повоєнного життя - духовної, внутрішньої.

Бібліографічні посилання

1. Дрозд В.Г. Листя землі: Роман / В. Г. Дрозд. - К.: Укр. письменник, 1992. -559 с.
2. Загребельний П. А. Юлія, або Запрошення о самовбивства: Роман / П. А. Загребельний. - Харків: Фоліо, 2003. - 351 с.

Надійшла до редколегії 15.12.2011.

І. В. Кропивко
(м. Дніпропетровськ)

ЖАНРОВИЙ ПОЛІФОНІЗМ ОПОВІДАННЯ АНАТОЛІЯ ДІМАРОВА «САГА ПРО ДЖОЯ»

Розглядаються питання формування жанрового нарративу оповідання А. Дімарова «Сага про Джоя», у якому поєднано ознаки декількох жанрів малої і великої епічної форм, таких як новела, оповідання, есе, анекдот, сага.

Ключові слова: жанр, жанровий поліфонізм, нарратив, авторська інтенція, рецептивна установка.

Рассматриваются вопросы формирования жанрового нарратива рассказа А. Димарова «Сага о Джое», в котором представлены признаки жанров малой и большой эпических форм, в частности новеллы, рассказа, эссе, анекдота, саги.

Ключевые слова: жанр, жанровый полифонизм, нарратив, авторская интенция, рецептивная установка.

The problems of formation of the genre narrative of the story "The Saga about Joy" by A. Dimarov are treated in the aspect of defining the characteristics of small and large genre of epic forms, including novels, stories, essays, anecdotes, sagas.

Keywords: genre, polyphony of genres, narrative, the author's intention, receptive setting.

А. Дімаров відомий українському читачу переважно як «письменник, який пише товстезні книги» [4, с.3]. Однак за своє життя він спробував себе в різних жанрах, писав поезії, поеми, оповідання, повісті, есе, етюди. Останнім часом письменник звернувся до творів малих форм, результатом чого стала поява збірки малої прози «Божа кара». У ній цілком ще раз підтвердилася його репутація «патріарха української прози і духовного батька «шістдесятників» [3], настільки відчутна рука справжнього майстра і вражає смислова насиченість творів збірки. У цілому не обділений увагою критики, творчий доробок сучасного А. Дімарова залишається недостатньо висвітленим, особливо це стосується невеликих творів, а обрана для аналізу збірка «Божа кара» взагалі згадується переважно в інтернет-виданнях [2; 3]. Однак її художня цінність та вписаність у сучасний літературний контекст заслуговують на детальніший розгляд. Аспектом вивчення поетики збірки ми обрали жанрову специфіку як актуальне питання літературознавства. Тому

метою нашої статті є спроба визначити сутність жанрового поліфонізму одного з оповідань збірки - «Сага про Джоя».

Кожне оповідання збірки - окрема історія, що за лаконізмом і драматизмом близька до новели, а за охопленням матеріалу - до повісті. Але жанровий поліфонізм цим не обмежується. Так, уже сама назва оповідання «Сага про Джоя» провокує появу в читача неоднозначного жанрового очікування. Адже сага - твір, що тяжіє до епопейності, передбачає звернення до численних наративів, об'єднаних історією роду, родини, з побутовими деталями, які надають життєвої достовірності й фактологічності описуваному подіям. Окремі наративи, як правило, подаються в хронологічному порядку, тому й сюжет переважно хронікальний.

Перша жанрова суперечність у «Сазі про Джоя» зумовлена обсягом і специфікою матеріалу. Оповідання жанрово орієнтоване на відносну стислість за наявності предметних описів, одноконфліктність та обмежену кількість персонажів. Натомість аналізований твір як сага має бути розлогим, багато конфліктним і насиченим різними типами персонажів, бо в його основі повинно лежати як мінімум декілька історично визначальних подій. Друга суперечність - у виборі головного героя. А. Дімаров розв'язує обидві єдиним соломонівим рішенням. Герой відповідає вимогам оповідання, точніше - оповідання як жанр дозволяє обрати за персонажа особу, яка не тільки не намагається наблизитися до носія ідеалу (на відміну від саги, де героєм є людина - носій відповідної системи цінності та представник соціальної групи, що визначає життя суспільства свого часу), але й взагалі не є людиною, бо Джой - це собака оповідача. Разом із тим Джой як представник тваринного світу дає змогу автору зобразити вади й позитивні риси людини, особливості ціннісної орієнтації та її реалізації в повсякденному житті, у ставленні один до одного. Прийом не новий у літературі. Однак у А. Дімарова він набуває особливого звучання. Джой - не Шарик М. Булгакова, який є одним із представників персонажної нарації, це не Білий Бім Чорне Вуха Г. Троєпольського, де увага реципієнта прикута до драматичних моментів життя собаки. Це не сатира і не трагедія. Це сага - емоційна й відсторонена водночас, бо життя є життя.

Оповідання побудоване як спогади автора про вірного пса Джоя. Твір починається із звернення до нього, наче той присутній поряд: «Ти пам'ятаєш, друже, своє далеке дитинство?» [1, с. 272]. У подальшому викладі таке враження підтримується, бо спогади спрямовані водночас і до собаки («Ти важко зітхаєш... Ти заплющуєш очі... Ти поринаєш в дрімоту... Ткнувшись носом у прохолодну підлогу» [1, с. 277] - наче автор уявляє собі поряд свого вірного товариша, який слухає історії про своє далеке минуле, або: «- Що, Джой, було діло? // Джой тільки зітхає...» [1, с. 280]), і до читача. В авторському мовленні чітко простежуються декілька тенденцій. По-перше, тяжіння до об'єктивованої оповіді згідно з жанровими канонами саги («Наступного року Джой появився на дачі зовсім дорослою псиною» [1, с. 277]), подруге, змалювання ситуації з позиції собаки, з її ціннісної

перспективи («Ну, не такою вже й дорослою, але роки собачі вп'ятеро куціші од людських» [1, с. 277]), втретє, вихід на метафізичний рівень світосприйняття («То й вік собачий набагато коротший. Опановуй науку життя в перший же рік, якщо хочеш жити на світі» [1, с. 277]), вчетверте, проведення гумористично-драматичних паралелей до життя людей («Це ти навчився в Омельківни лаятись. По думки. Бо не вмів вимовляти слова. Що їх понавидумували люди хтозна й для чого. // Скорше, мабуть, для того, щоб одне одного лаяти» [1, с. 276]). Іноді вони поєднуються, і тоді авторське слово відходить від зображення художнього світу й переключається на власне авторський світ. Висловлювання отримує дидактичної й публіцистичної спрямованості, сприймається як відступ від основної оповіді: «Ти знаєш, про що я часто думав, на тебе дивлячись? Що Бог сотворив отаких, як ти, псин, спеціально для того, щоб продемонструвати людям, як треба любити своїх ближніх. // Всіх без винятку» [1, с. 275]. Взагалі текст оповідання має в своїй структурі декілька прошарків: 1) ситуація спогадів, яка обрамлює оповідь і час від часу вклинюється в сюжетну лінію життя собаки, 2) історія собаки від цуценяти до останніх днів, 3) кульмінація й епілог, у яких змінюється рецептивна установка від співчуваючого читача на інвективне викладення матеріалу із звертанням до голови міста, чиї аморальні дії залишаються безкарними, 4) заключна частина епілогу з поверненням до сюжетної лінії Джоя та фінальним акордом філософського ставлення до життя з усвідомленням його кінцевості: «Таке, мої хороші, на цім світі життя» [1, с. 287]. У такий спосіб жанрова специфіка зумовлюється рецептивними настановами твору й виявляється у стильовій неоднорідності й архітектонічній багатовимірності.

Есеїстичне начало оповідання полягає в яскравому виявленні авторської присутності й домінуванні авторської оцінки над зображеним. Кожна історія, оповіdana автором, має проєкцію на життя людини, тому мораль і реалії собачого світу сприймаються як «житіє» в миру Джоя, чиї вчинки спрямовані на добро, а емоції - на позитив, на відміну від людських. Наприклад: «Іще був у Джоя ворог номер два (а може, й один) - котяра сусідський. Ми його прозвали Корсаром: цупив усе, що погано лежало. // ... // А залишити у дворі молоко - як не вип'є, то перекине. Та ось появилася Джой і оголосив Корсарові священну війну. «Джихад» мусульманський. // І почалося...» [1, с. 278 - 279]. Іноді авторська позиція проявляється безпосередньо: «Не знаю, розраховував Джой чи не розраховував стати депутатом (а чим він гірший од інших!.. Надивився, наслухався, аж хотілося гавкнути), але до своїх партійних обов'язків поставився дуже серйозно. // Син повернувся з полювання без жодної качки» [1, с. 284]. Публіцистичні елементи так само пов'язані з есеїстичним началом і виявляються в авторських філософствуваннях, узагальненнях: «Побігли, друзяко, побігли. Тільки не дуже біжи, бо я щось став задихатися. Та й на тобі вже світить сивизна. // Роки... Роки, друзяко... Як скажені збігають... Не наздоженеш, не затримаєш... Незчуєшся, як і тебе заріють в отаку ж нірку, до якої ти так

поспішаєш... // Тож не квапся, друже... Не квапся» [1, с. 285].

Жанрові канони оповідання дотримані не лише вибором головного героя. Першочергово - це загальний тон (незмінний до кульмінаційного моменту) повідомлення фактів з життя собаки. По дієвість оповідання будується двопланово: як основна лінія, пов'язана із відтворенням дитинства, зростання й смерті пса, та як спосіб викладу, зумовлений мозаїчністю зображуваних епізодів, кожний із яких становить певну комічно-сентиментальну подію, вияскравлену «живим», емоційно-оцінним авторським мовленням та добром художньо-мовних засобів. Гумористичний ефект створюється зіставленням двох світів - собачого та людського з настановою на ствердження моральної чистоти тваринного світу й утвердження позитивних цінностей. Крім того, соціум представлений (у переважній більшості тексту: с. 272 - 284 на противагу с. 284 - 287) світом родини оповідача, яка не є «кайдашевою сім'єю», а зовнішній світ вривається в текст оповіді як ворожий, адже репрезентований згадкою про депутатів (сатиричний елемент твору) та мера (звинувачувальний) як такий, що позбавлений моральних цінностей, через що відбуваються невідворотні події. Як наслідок мозаїчності та фрагментарності сюжету, персонажна система є досить розгалуженою (Джой, оповідач, його дружина, син, невістка, онук, друзі Володя та Галя, сусідка, сусідський кіт, телиця, їжак, гадюка, оса, собаки Чапа і Цезар та інші), але більшість із них виконує суто композиційну функцію (підстава для переведення сюжету в іншу площину чи до іншого епізоду або ж створення ефекту достовірності. Про них згадують як, наприклад, про Володю й Галю, які дозволили Джою лягти до них на ліжку, а прокинулися із псом між ними). В іншому випадку персонажі представлені як певні типажі, адже залишаються досить умовними й фігурують як учасники ситуації, проте не виступають концептуальними носіями смислу або сприяють висловленню авторської інтенції, наприклад: «І частенько тебе таки (хазяйка -І.К.) частує віником, але ти на неї не ображаєшся навіть. Ти її так любиш, що ладен за неї й життя віддати. А вона, бач, тебе віником...» [1, с. 276]. Описи в оповіданні динамічні, тому особлива роль відведена деталі. Навіть про зовнішність героя-оповідача читач дізнається випадково, через подію: «Кіт стрибонув мені прямо на голову. На лисину. Проїхався кігтями та й на сусідню гілляку. А з гілляки - відчайдушний стрибок через тин та до себе у двір. // Я мацаю переорану лисину, і мені хочеться погавкати люто із Джоєм...» [1, с. 279].

Новелістичність твору простежується в його композиції. Маємо чітко виявлені сюжетні елементи новели-до лі: експозиція (звернення автора до свого пса, анонсування спогадів як форми викладу), зав'язка (історія появи собаки), розвиток дії (його становлення й основні життєві етапи), пуант (ситуація вмирання), який співпадає з кульмінацією (підкреслений драматизм, виявлений у діалогізації авторського слова, акцентуація емоційно насичених моментів, насиченість дією, відсутність описів, символічність деталей), розв'язка (смерть собаки). Лаконізм характеризує весь виклад

тексту. Крім того, цей твір - новела в квадраті, бо оскільки твір задекларований як сага, то він складається з численних окремих історій, кожна з яких за стислістю й манерою викладу наближається до анекдоту. А анекдот, як відомо, історично передує новелі і є одним із її «батьків».

Зважаючи на виклад подій із життя Джоя як суми цікавих випадків і бувальщин, то одна з емоційних домінант - ствердження позитивного світогляду, орієнтованого на добро. Йому контрастує драматичний фінал - смерть від підступності людини, наділеної владою, та інших - хто свідомо виконував її розпорядження, що сприяє посиленню драматичної напруги в творі та переведенню твору з розважально-життєствердної тональності в план звинувачувальний. Певна підготовка готувалася протягом попереднього викладу. Адже всі персонажі не без гріха. Хазяї, які його любили, жартували, намазавши йому носа медом: «Пригадуєш, як ми вмирили од сміху, коли мій внук узяв та й намазав тобі медом носа? З низу аж до верху. Сантиметрів десять, якщо не більше. І як ти заходився того носа облизувати. Язик запросто діставав аж до лоба, навіть в очі залазив, ти очманіло тряс головою, а ми сміялись до сліз» [1, с. 275]. Собака демонструє, як варто реагувати на не завжди доречні жарти, адже далеко не всі вони робляться зі злими намірами: «А ти, блаженна душа, і не подумав образитись. Весело гавкав невдовзі, за внуком ганяючись» [1, с. 275]. Або ситуація в момент появи Джоя на дачі з Омельківною, яка «ледь Сонця ногами не збила» [1, с.272]: «І тут Омельківна стала прощатися. Одступила, перечепилась об Джоя та й задерла ноги до неба. // - А щоб ти здох! // Пішла, охкаючи, а Джой все ще сидів, ображений: мало того, що ледь не задушили, так ще й смерті йому побажали!» [1, с. 274].

Чим старіше стає пес, тим більше гумор переходить на сатиру. Оповідуючи про ситуацію, коли спанієль став зраджувати своїм мисливським інстинктам, автор іронізує, що пес «записався в "зелені"» [1, с. 284] - партію, що висуває кандидатів до Верховної Ради: «- Зарплата ж - ого! Пенсія - ого-го! Роботи ж - тільки й того, що місце відсиджуй. Та натискай одну з кнопок. Яку - й то підкажуть. Ще й лапу притиснуть» [1, с. 284]. Та ці окремі елементи губилися в загальному вихвалянні собачого оптимізму й доброти до часу, коли людська підступність призвела до передчасної загибелі. Автор не подає деталей, конкретики, як це сталося. У діалогізованому авторському монолозі змальовується кульмінаційний момент - страждань собаки: «- Де?.. Де в тебе болить?.. - питав, сам ледь не плачучи. // А він не міг відповісти. // - Ну навіщо?.. Навіщо ти проковтнув оту кульку?.. // Не встиг вихопить її з його до всього цікавого рота.// Краще б я її проковтнув!» [1, с.286]. Експресії епізоду сприяє не лише архітектонічне виділення кульмінаційного моменту в окремий структурний розділ з власною назвою «Стогін по Джоєві» (алюзія до «Плачу Ярославин» зі «Слова о полку Ігоревім»), але й використання прийомів парцеляції («Помирав Джой. // У муках, в судамах, що корчили тіло. // Стогнав, як людина, і з його таких нещодавно ясних, таких життєрадісних досі очей котилися сльози» [1, с. 286]), гіперболізації («Джой

стогнав і кімната розбухала од стогону» [1, с. 286]), повторення, градації та парафрази («Скільки потруїлося милої звіроти домашньої! Скільки птаства загинуло! // Трупики... трупики... трупики... Грудочки життя коштовного» [1, с. 286]), риторичних питань та синтаксичної анафори й контрасту («Вас совість не мучить, пане голово? // Ви спокійно спите?// А Джой не спить цілу ніч.//1 третю добу не бере нічого до рота» [1, с. 286]). Слово автора зривається на крик: «Краще б я її проковтнув!» [1, с. 286].

Емоційній напрузі викладу сприяє введення хронотопічної деталі, а саме - зазначення, що все сталося п'ять років тому, а переживання - як у той день. Власне виникнення такого ефекту зумовлене ще й тим, що до цього моменту часові межі визначалися умовно: поява цуцика, наступне літо, згадка про сивину. Тобто час і місце достатньо умовні й невизначені, як це властиво сагам, великим епічним полотнам, що орієнтуються на фольклорний тип викладу. Натомість у кульмінаційній частині час зрушується з місця, динамізується не лише оповідь, а й сам плин часу. Дія з минулого переноситься в цей момент, момент оповіді, і з'ясовується, що така напруга триває вже п'ять років.

Кульмінація має подвійне контрастне обрамлення. З одного боку, стилістично все, що їй передувало, написано в розважально-патетичному тоні, злегка приглушене розумінням втрати друга, який був такий веселий і життєрадісний, а наступний виклад ставить крапку - переводить експресію з надривно-вибухової хвилі на епічно- драматичне змалювання епізоду смерті, яке завершується емоційно помірним і структурно виділеним філософським фіналом: «Отак і лишився ледь помітний горбик у лісі. // Весною чи влітку ще можна за нього зачепитися оком, а взимку, коли замете, захурделить, засипле все снігом, - од Джоя не лишається й сліду. // Таке життя. // Таке, мої хороші, на цім світі життя» [1, с. 287]. З іншого боку, структурно кульмінація випадає із загального досить рівного авторського монологу. Якщо вийняти «Стогін по Джоєві» із тексту, то оповідання емоційно й структурно буде досить рівним, виваженим, утратить свою новелістичність, і можна було б сперечатися лише за співвідношення епічно розлогих елементів з динамічно анекдотичними епізодами, а драматизм і напруга зникнуть. Крім того, власне кульмінація так само має подвійну будову, адже в одній точці зійшлися дві новелістичні лінії: зовнішньоподієва (оповідь про життя Джоя, де смерть постає як кульмінація) і внутрішньоподієва (переживання автором смерті свого пса). При чому перша кульмінація винесена на початок «Стогону...» («Помирав Джой» [1, с. 286]), а друга - завершує його («А я живу п'ятий рік!» [1, с. 286]).

Архітектоніка твору відповідає його жанровому означенню як оповідання. Текст складається із семи частин, позначених римськими цифрами, кульмінації, яка має окрему назву, та двох фінальних частин, поданих під трьома зірочками (***) як фрагменти, дещо віддалені від основного тексту. Частини, виділені цифрами, цілком відповідають канонам великих епічних форм (згадаймо: Л. Толстой, «Дитинство. Отроцтво.

Юність») та співвідносні з основними моментами «собачого життя»: раннє дитинство, дитинство, отрочество, юність, зрілість, кохання, пізня зрілість (політика). Однак прочитання оповідання не створює враження хронікального сюжету.

Отже, можемо підсумувати, що оповідання А. Дімарова «Сага про Джоя» написана цілком у відповідності з сучасними тенденціями розвитку літератури, що визначається жанровою неоднорідністю й тяжінням до гібридних структур. В аналізованому творі спостерігаємо вихід за межі змодельованого художнього світу до реальної дійсності, що надає твору публіцистичного звучання й зумовлює вибір форми оповіді та специфіки авторського втручання. У поетикальному аспекті це відбилося на виборі типу есеїстичного автора-оповідача, емоційний стан якого після смерті друга та ситуація спогадів дозволяють й обґрунтовують звернення до форми діалогізованого монологу, безпосереднього висловлення оцінки та фрагментарно-мозаїчного способу побудови сюжету, однак із дотриманням загальної композиції сюжету, властивої оповіданню з дотриманням усіх основних структурних частин.

Моделювання художнього світу відбувається також з використанням жанрових канонів саги як великої епічної форми (архітектоніка твору) та новели (драматична напруга, динамізм і лаконічність оповіді).

Бібліографічні посилання

1. Дімаров, Анатолій. Божа кара: повісті, оповідання, етюди / А. А. Дімаров; Передм. М.Ф. Слабошпицького. - К.: Укр. Письменник, 2009. - 427 с.

2. Коскін Володимир. Анатолій Дімаров: «Я все життя збираю людські долі» / В. Коскін // <http://www.vox.com.ua/data/osnovy/2011/01/22/anatolii-dimarov-ya-vse-zhyttya-zbyrayu-lyudski-doli.html>

3. Михайлова Ольга. Анатолій Дімаров: «У моїх книгах переважають бувальщини»/ О. Михайлова // <http://litakcent.com/2010/02/22/anatolij-dimarov-u-moj-ih-knyhah-pere-vazhaj-ut-buvalschny/>

4. Слабошпицький М. «Останній із могікан», або Про Дімарова та його книги // Дімаров, Анатолій. Божа кара: повісті, оповідання, етюди / А.А. Дімаров; Передм. М.Ф. Слабошпицького. - К.: Укр. Письменник, 2009. - С. 3-8.

Надійшла до редколегії 15.11.2011.

Л.М. Кулакевич
(м. Дніпропетровськ)

МІФОМОТИВ БОРТЬБИ В РОМАНІ ЛЮБКА ДЕРЕША «ПОКЛОНІННЯ ЯЩІРЦІ»

Стаття є спробою визначити своєрідність інтерпретації міфомотиву боротьби в романі Любка Дереша „Поклоніння ящірці”. Увагу зосереджено на одній з ключових філософських проблем - проблемі вбивства.

Ключові слова: мотив убивства, архетип, міф, образ ящірки.

В статтє проанализировано особенности интерпретации мифомотива борьбы в романе Любка Дереша «Поклонение ящерице». Особое внимание уделено одной из ключевых философских проблем - проблеме убийства.

Ключевые слова: мотив убийства, архетип, миф, образ ящерицы.

The article deals with interpretation of mythological motif in the novel "Worship of the Lizard" by Liubko Deresh. It was made an attempt to define the peculiarity of this motif. The mane attention was focused on the one of the key philosophic problem -homicide problem.

Key words: homicide motif, archetype, myth, image of lizard.

Вже беззаперечним став той факт, що невід'ємним складником загальної картини світу багатьох художніх творів є міф. Зокрема А. Веселовський, досліджуючи поетику художніх творів, відзначив у них низку використовуваних у новітній літературі незмінних формул, „які сягають глибоко в галузь історії, від сучасної поезії в давнину, до епосу і міфу” [4, с.47]. Згідно з нині усталеною модерністською концепцією міфу, останній є системою свідомих і несвідомих уявлень і вірувань, за допомогою яких первісні люди пояснювали для себе явища особистого і громадського життя. Багато філософів, психологів, літературознавців, письменників ХХ ст. (М. Бахтін, М. Еліаде, Е. Кассирер, Л. Леві-Брюль, К. Леві-Строс, Ю. Лотман, О. Лосев, Т. Манн, Р. Мэй, Є. Мелетинський, Ф. Ніцше, В. Топоров, З. Фрейд, Дж. Фрейзер, К.-Г. Юнг) однастайні в тому, що для первісної людини міфологія тісно пов'язана з обрядовим життям племені, є „священним писанням”, безпосередньою функцією якого було регулювання і підтримка певного природного і соціального порядку [10, с.8]. Так, Г.-Г. Гадамер, влучно зазначав, міф - це „добірне вираження потойбічності знання і науки” [6, с. 106].

Р. Мей у своїй книзі „Прикликання міфу” говорить: „Міфи - як балки перекриттів у конструкції будинку, вони невидимі зовні, але утворюють

структуру, яка тримає будинок, і завдяки їм люди можуть жити в цьому будинку. <...> це історії, що поєднують суспільство; „вони істотні для підтримки життя нашої душі, надаючи нового змісту нашому складному і часом безглуздому світу” [1, с.20]. На думку мислителя, сучасні люди, намагаючись знайти сенс свого існування, відчують потребу в міфах і тому звертаються до архаїчних релігійних культів. Використовуючи міфи і символи, вони прагнуть вийти за межі повсякденної ситуації, ототожнити себе з чимось, вийти на новий рівень конкретності.

Як вважає наш сучасник Я. Поліщук, міф є культурним універсальним феноменом, значення якого виходить поза конкретні часові виміри „як первісний код символів, смислів, світоглядних уявлень чи, за узвичаєним у науці терміном, архетипів” [12, с.36]. І хоча вже ніхто не заперечує наявність міфу не тільки на рівні фабульної схеми багатьох творів, але й на рівні мислення митців, особливостях творення ними тропів, літературознавець зауважує, що в гуманітарних науках пошуки міфологічного „коду” останнім часом перетворилися на гламурне брязкальце з площини „віртуальної риторики” [12, с.35]. Солідаризуючись із зауваженням поважного критика, все ж спробуємо визначити міфологічне підґрунтя роману Любка Дереша „Поклоніння ящірці”. Вважаємо, що дослідження мотивів, образів та інших міфопоетичних елементів роману дасть можливість глибше зрозуміти суть цього твору.

Очевидним є те, що Любка Дереш добре ознайомлений з історією, релігією, культурою різних народів, зокрема з міфами, казками і легендами, художніми творами, про що свідчить надзвичайна кількість культурних кодів у його творах. Так, згадка ще на початку оповіді про Едгар По, твори якого полюбляє читати герой-оповідач Місько Крвавч, налаштовує на те, що йтиметься про неймовірні події в жанрі детективу, суміш достовірного і містичного. Фраза з першого розділу „Не все в порядку в Датському королівстві” [7, с.11] відсилає до шекспірівського Гамлета як людини, сповненої внутрішніх протиріч і сумнівів, спочатку безвільної, а згодом - цілеспрямованої і рішучої. Про майбутній перехід героя від пасивності до відкритого бунту означено і музичним твором „Хованщина”¹, який намагається відтворити Місько.

Роман Любка Дереша „Поклоніння ящірці” насамперед сприймається як своєрідна інтерпретація народних легенд, билин, казок, у яких герой звільняє містечко чи країну від чудовиська, зазвичай змієподібного чи драконоподібного. Так, зі змієм боролися Кесарп (у зороастризмі), Михайло Потика, Добриня Микитович, Кирило Кожум'яка, Котигорошко, Іван Бикович (Буря-богатир). Найбільш давньою є поширена на території Київщини легенда про ковалів Кузьму і Дем'яна, які побороли змія хитрощами, заманивши його до кузні. Легенди про змієборство, на думку багатьох науковців, з'явилися в період переходу від кам'яного віку до залізного, від кочування до землеробства. Образ змія був „гіперболізованим втіленням реальної небезпеки” - степовиків-кочівників, що грабували

поселення. Слов'яни навчилися кувати зброю і перемогли Змія-кочівника [13, с.430]. Пізніше, з поширенням християнства, популярними стають Хованщина - московське повстання 1682 року на чолі з князем І.А. Хованським, біблійні оповіді про Георгія Побідоносця, Архангела Михаїла. Так, за легендою Георгій поборов Змія, який жив у ліванському озері і вимагав данину маленькими дітьми. З ім'ям Ісуса на устах Георгій вбив чудовисько на очах у людей і багато язичників у цей день повірили в Ісуса [16, с.207]. У такі архетипні сюжети легко укладається і сюжет роману Любка Дереша: Федя разом з друзями постійно тероризує населення містечка, забирає у слабших кишенькові гроші, цькує свого собаку на дітей. Безвихідність ситуації, у якій опинилися герої виражено опосередковано: Місько з Хіппі ходять гратися м'ячем на майданчик, який закінчувався глухою цегляною стіною [7, с.20]. Наскрізним у романі стає мотив страху, що ніколи не полишає дітей і підлітків містечка. Як і міфічний змії, Круговий вимагає собі на „пожертя" і „дівицю" - Дзвінку. Місько, усвідомлюючи фізичну перевагу ворога, з допомогою Дзвінки і Хіппі хитрощами заманює останнього за місто, де і вбиває ворога.

Маємо всі підстави стверджувати, що у зв'язку з розвитком міфомотиву боротьби, письменник свідомо обрав час і місце дії, які викликають алузії з історичним переходом від дерева до металу: події відбуваються після розвалу радянської імперії і здобуття Україною незалежності в містечку, стару назву якого - Липинці - було змінено на нову - Мідні Буки. Відповідно письменник „озброює" і героїв- супротивників: Федя з друзями, як уособлення старої епохи (кам'яного віку), „полюють" на своїх жертв з палицями, камінням, а Місько з друзями, як представники нової формації (нової епохи, співвідносною з залізним віком), планують знищити ворога пістолетом (хоч і вбивають лопатою).

Перехід від одного способу життя до іншого передбачає зміну культури. Федя залишився у просторі радянської культури з її тюремною романтикою, моральними, етичними та естетичними приписами, Місько з друзями репрезентують нову. І якщо слов'яни колись для захисту побудували надзвичайну оборонну лінію, відому до наших часів як „змієві вали", то герої Любка Дереша будують навколо себе „невидимі стіни", що підводить до аж ніяк не оптимістичного висновку - хоч основного ворога і знищено, інші, дрібніші „чудовиська" продовжуватимуть атакувати.

Багато науковців вважають, що мотив боротьби героя з чудовиськом у легендах чи казках своїм корінням сягає космогонічних міфів, пов'язаних з намаганням пояснити циклічність часу, зміну епох. Мотив постійної боротьби Хаоса і Космоса, світла і тьми, добрих і злих богів поширений у міфах багатьох народів. Любка Дереш наділяє своїх героїв певними ознаками, що вказують на приналежність до того чи іншого бога, важливим при цьому є вибір імен.

Ім'я Федір перекладається з грецької мови як „Божий дарунок" [14, с. 105]. Через свої дії Федя Круговий асоціюється з Сатаною (його також

створив Бог!), якого християни найчастіше уявляють як змія. Ім'я по батькові Феді – Васильович - сприймається як алюзія на василіска - міфічного царя зміїв. Як і біблійний змії-Сатана, Федір Круговий збуджує в Михайлові Крвавичу злу волю, спонукає останнього до гріха. Важлива деталь зовнішності - Федя має на шиї біло-сіру родову пляму, розмір якої порівнюється із сірниковою коробкою [7, с. 171], що у свою чергу викликає асоціації з пекельними вогнем та сіркою. Приналежність Феді до світу зла виражено і через характеристику його оточення: Дюка, собаку Феді, герої сприймають не інакше як „диявола” [7, с.28], голоси його поплічників видаються Міськові в момент небезпеки „пекельно” близькими [7, с.38].

Як уособлення концентрованого зла Федя наділений атрибутами і рисами слов'янського Чорнобога (герой є садистом), Велеса (грабує, полює зі злим собакою на дітлахів, переслідує неугодних), Ящура і Сатани (має на одязі аплікацію у формі крокодила)².

Ім'я Михайло з давньоєврейської мови перекладається як „рівний Богові” [14, с.79]. У християнстві архангел Михаїл, непримиренний борець з нечистою силою, був одним з правонаступників Перуна [4, с.303]. За біблійною міфологією саме архангел Михаїл, поставлений Богом над усіма ангелами, скинув з неба Сатану разом з іншими повсталими проти Всевишнього ангелами [16, с.361].

„Поєдинок” героїв, як і поєдинок міфічних богів, супроводжується громом і блискавицею, які з давніх часів люди трактували не інакше як битву богів. За міфом Велес вкрав у Перуна дружину (за іншими міфами - корову), чим і спровокував безкінечну війну (сюжет роману Дереша легко вкладається і в цей міф: Місько остаточно вирішується на вбивство, лише дізнавшись про спробу Феді згвалтувати Дзвінку). Слов'яни вірили, що гроза буває від того, що Перун кидає блискавки у Велеса, і після поразки останнього обов'язково йде дощ [16, с.153]. Для християнізованих українців блискавиця була небесним вогнем, який насилає на злих демонів громовержець Ілля, ще один з правонаступників Перуна: „Ламана лінія блискавиці уподібнилася в народі із покрученим змієм або мотузкою. Звідси виникли міфічні перекази про блискавку, по-перше, як про золотий ремінь, на якому гойдаються хмари, і подруге, як про батіг, ударами якого бог-громовержець карає злих демонів хмар” [4, с.32]. Подібність Міська до міфічного Перуна, означено через сприйняття ним самим власного ремня, яким він поціливі в одного з нападників: „Тримаючи, мов дохлу зміюку, ремінь” [7, с. 144]; героя рятує дуб (дуб присвячувався громовику Перуну і був засобом зв'язку з іншим (його) світом) [4, с.364], а також через знаряддя вбивства -лопату, яка своєю формою викликає асоціації з міфічним лабрисом - двосічною сокирою [161], одного із міфічних символів Зевса, грецького аналога слов'янського Перуна.

²Велес був архаїчним божеством, якому поклонялися ще в епоху палеоліту. Якщо в кам'яний період Велес був богом полювання (впіймав - убив - спожив) і війни (впіймав - відібрав - спожив) [16, с.151], то під час переходу від кочування до землеробства Велес закономірно набуває нових функцій - він захисник скотарства, оскільки і в цьому випадку також передбачалося вбивання і споживання. О. Наговицин вважає, що однією з іпостасей Велеса був Ящер, оскільки вони обидва були володарями нижнього підземно-підводного світу, світу мертвих [11, с.266].

З іншого боку держално лопати алюзивно нагадує списи Георгія Побідоносця та архангела Михаїла [16, с.361], а також кіл - єдину зброю, якою можна було вбити Велеса, бога-перевертня [11, с.79].

Мірча Єліаде, досліджуючи найдавніші космогонічні міфи, відзначав, що в їх основі лежить ідея того, щоб розпочалося щось істинно нове, потрібно повністю знищити залишки старого циклу: „Простіше кажучи, якщо ми бажаємо абсолютного початку, то кінець світу повинен бути найрадикальнішим" [18, с.60]. «Ми повинні робити так, як чинили боги в усі часи „начала всіх начал"» [18, с.17]; „Так чинили боги, так тепер чинять люди" [18, с. 17].

У романі Любка Дереша вчинки Михайла Крвав'їча є намаганням зберегти свій світ, і обов'язковою умовою цього є знищення Феді як прикрого залишку старого світу. Старість, мертвотність і занепад, безлюдність є доміантними ознаками Мідних Буків, міфологічний топос якого окреслено не завжди деталізованими інер'єрами та екстер'єрами (стара канапа, старий магнітофон, старий Pink Floyd, немолода, змордована табуретка, старий стіл, стара друкарська машинка старе горнятко [7, с.9-10], „місто виглядало вимерлим", „старі поживклі пси та коти" *тощо, і найголовніше: /ечі ламаються і танцюють, і з року в рік усе більше й більше... Це характерно для Мідних Буків. У цьому сутність міста: занепад" [7, с. 18], „погане, спекотне літо. Мертвий сезон" [7, с.37], „сонячне пекло" [7, с.18], а саме сонце - „розпечена виразка" [7, с.18]). З висоти карпатських гір Мідні Буки видаються Міськові врослими у ґрунт черепахами [7, с.64]. Таке сприйняття містечка одночасно свідчить про те, що світоглядні стереотипи його мешканців, на думку Міська, є мало не середньовічними, а також те, що містечко в особі більшості своїх громадян рухається в культурному напрямі, повільно, мов черепаха.*

З іншого боку, наголошує Мірча Єліаде, не можна виконувати обряди, якщо не знаєш його „походження" - як і чому його було здійснено вперше [18, с.26]. Отже, для того, щоб вчинити вбивство, Місько повинен усвідомити, що стало причиною першого вбивства.

Відповідно до теорії З. Фрейда, основним рушієм людських вчинків є статевий інстинкт. На думку науковця, саме на ґрунті сексуальної боротьби за жінку сталося перше вбивство (підтвердженням чого може бути наявність у різних культурах значної кількості міфів про боротьбу за жінку, зокрема міф про Троянську війну). Герой Любка Дереша не сприймає вбивство як самозахист, але, пройшовши духовну і фізичну ініціацію, він вирішується на злочин як єдиний спосіб захистити свою кохану.

Місько ознайомлений з філософією Будди, в основі якої лежить ідея непротивлення злу, відстороненім від світу і досягнення нирвани. Як і міфічний Будда, герой надає перевагу усамітненню, яке іноді переривається спілкуванням з друзями та вилазками до міста за продуктами. Важливість ідей буддизму для Міська підкреслено тим, що свій перший музичний альбом він хотів назвати „Будди і ботхісатви". Під очевидним впливом ідей буддизму герой Любка Дереша спочатку не сприймає пропозицію Дзвінки

вбити ворога, йому ближча власна смерть, ніж вбивство Феді. (Тому, коли Хіппі жартома запитав, що Місько хотів би почути на власному похороні, останній по суті одразу ж дав відповідь: „Лякримозу" Моцарта і поезію Поля Верлена. Це свідчить про те, що Михайло ще раніше думав про власну смерть і допуслав її можливість). Усвідомлення героєм власної неготовності до активних дій виражено в романі метафорично їм напівстигли яблука" [7, с.18], де любов до яблук [7, с.63] можна сприйняти і як генетичну схильність героя до переступу. Одночасно в романі актуалізовано мотив несвідомого очікуванім („Я вичікую пору. Чекаю і не збагну, чого" [7, с.18]). Жахливі реалії життя все ж змушують героя скинути „маску незворушного Будди" [7, с.38].

Вбивство - недитячий вчинок, тому герой має долучитися до світу дорослих. Як зазначає І. Кой, у патріархальному суспільстві обов'язковою умовою отримання статусу дорослого чоловіка було одруження. Неодружена особа незалежно від свого віку не мала вирішального голосу в колективі [9, с.151]. Аби мати право на дорослий вчинок - вбити ворога, Місько повинен був одружитися і таким чином остаточно приєднатися до світу дорослих чоловіків.

На перший погляд здається, що Місько - цілком доросла і самостійна особистість. Однак у філософському сенсі він ще не народився. У романі це виражено на символічному рівні: повністю захищеним від компанії Феді Місько почувається в будинку бабусі, тому дуже рідко і ненадовго залишає свій прихисток. Таке існування героя можна порівняти з його перебуванням в утробі матері (праматері). Дитячість героя виявляється і через сприйняття їм деталей побутування (кількість грошей він вимірює вартістю пляшки пива й плодово-ягідного морозива [7, с.25]), перспект характеризує як „довгий, мов пітон Каа, найкращий корефан Мауглі, людського дитяти" [7, с. 141]).

Духовне змушніння героя виявляється через його подорож на гору до невідомого озера - насправді ж пошуку сенсу власного існування, а, отже, і обґрунтування вбивства. На думку М. Бахтіна, дорога „ніколи не буває просто дорогою, але завжди або усім, або частиною життєвого шляху; вибір дороги - вибір життєвого шляху; перехрестя - завжди поворотний пункт життя фольклорної людини; вихід з рідного будинку на дорогу з поверненням до Вітчизни - зазвичай вікові етапи життя (виходить юнак, повертається зріла людина) <...>" [3, с.271]).

У міфах істина не відкривається всім без винятку, а лише тим, хто її шукає. У романі, знайшовши високо в горах озерце, підліток почувається обраним („дні *обрани*", - втішився я" (виділено автором - Л.Д.) [7, с.67]). Правильність обраного шляху підкреслено деталями: біля озера Місько зауважує, що „ потрапити на галявину можна було лише одним шляхом: „ тим, яким зайшли ми" [7, с.68], а в знайденому озері він нараховує сім лотосів. Сім - божественне число всесвіту, яке складається з трійки, символу неба і душі, і четвірки, символу землі і тіла [4, с.585]). Отже, саме на горі душа і тіло героя поєднуються.

Те, що на горі біля озера між Міськом і Дзвінкою відбувся священний

шлюб - прорив на „іншу сторону” [с.79], виражено через деталі, властиві передшлюбному ритуалу (спільне купанім в озері, спільний рушник, спільна вечеря). Означення - „ВИСОКОГІРНА вечеря” (виділено автором - Л.Д.) [7, с.71] викликає асоціації з таємною вечерею Ісуса Христа, після якої Христос востаннє просив у Бога-отця змінити його участь. Для Міська вечір і ніч на горі стануть тією поворотною точкою, коли вже нічого не можна буде змінити.

Ініціація героя супроводжується громом і блискавою, важливою при цьому є деталь: гроза „руйнувала примарний бар'єр у мозку, змушуючи кричати без причини, від одного лише ревіння прямовисних потоків та захоплення стихією” [7, с.81]. У контексті всього роману деталь „руйнувала примарний бар'єр у мозку” [7, с.81] сприймається як те, що у свідомості героїв остаточно було зруйновано нині вже неактуальні культурно-релігійні бар'єри на вбивство.

Міфопростір містечка має містичну наповненість: кіт у Гіацинтовому домі вміє розмовляти, герої переповідають один одному купу міфів про Цератову пані, озеро Місячне, про віднайдення мідної руди тощо.

На нашу думку, у романі „Поклоніння ящірці” простір інтернату - Гіацинтового дому - співвідносний з міфічними криницею, печерою, дуплом у дереві, через які герої міфів чи казок проникали до іншого світу. Місько потрапляє в будинок через вікно (бо всі двері були забиті). Вікно як частина житла наділялося символічними функціями як нерегламентований вхід/вихід, уявлялося чарівним отвором, через який здійснюються „зносини з білим світом” [4,с.72].

За легендою, яку Місько почув від наркомана в Гіацинтовому домі, колишній штурман Роман Корій привіз віровчення про далекі позаземні світи, де проживають злі боги - „ІНШІ” [7, с.104]. Однак, наважаючи на величезну відстань між світами, простір влаштовано так, що в підвалі інтернату є тонка перетинка, яка розділяє світи. Вона повільно перетирається „шоби дарувати їм вихід”. І *Із приходом тих протиприродних нашому світові сил наступить повна труба*” [7, с.106]. Роман Корій прагнув відкрити ворота для злої сили, яка в різних релігійних системах має різні назви і яку християни перейменовували на нечисту, називаючи непрямыми іменами аби не накликати її на себе - *Вони, їм, Це*. Для цього Корію потрібен був хлопчик, та оскільки його власну дитину отруює дружина, то він шукає особливу дитину серед міських.

Важлива деталь - будинок Міська межує з територією Гіацинтового дому, „який, немов магніт, манить до себе всю мерзоту” [7, с.35], є притулком бомжів і наркоманів. Ця хронотопічна деталь за семантикою є двоїстою, оскільки, з одного боку, може означати, що герой стоїть на „сторожі” біля входу/виходу, аби „Інші” не проникнули у світ, а з іншого - те, що герой внутрішньо близький до зла. Двоїстість сутності героя означено і його іменем: якщо ім'я героя вказує на близькість до Бога, його непримиренність зі злом, то у прізвищі оприявлено його протилежну сутність (Крвавич - кривавий). Однак і прізвище героя також можна трактувати по-різному:

кривавий - кольору крові - червоний - колір Перуна.

Символічним є час вбивства: пізно увечері, що, безумовно, пояснюється насамперед відсутністю свідків. За християнським віровченням вечір, передніч - час нечистої сили. У міфологічному ж сенсі ніч могутніша й архаїчніша від дня, адже саме ніч є первинним станом буття.

У сюжетному розвитку роману Любка Дереша помітною є і виразна схожість Міська на Геракла: вони обидва обожають музику, без зброї побороти страшного пса (Геракл - Цербера, а Місько - Федіного Дюка). Якщо античний герой поранив самого бога Плутона, то Місько вбиває Федю, якого поплічники сприймають не інакше як ідола [7, с.41], а сам Місько називає, хоч і дещо іронічно, „божком" („скинутий божок повалився" [7, с. 161]). І міфи про Геракла, який багато вбивав і спалював, і оповідь Міська залишають по собі відчуття незаплямованості героїв, оскільки все, що вони вчинили, було викликане невблаганною необхідністю.

Отже, використовуючи міфомотив боротьби як універсальної моделі буття, письменник запропонував свій погляд на одвічні людські цінності. Безумовно, ми не претендуємо на вичерпне тлумачення сенсу роману Любка Дереша, бо, як слушно зазначив Ф. Шеллінг, „немає митця, якого можна пояснювати однозначно" [17, с.388].

Бібліографічні посилання

1. May R. *The Cry for Myth* / R. May. - New York : Norton, 1991.
2. Афанасьев А. *Славянская мифология* / А. Афанасьев. - М. : Эксмо, 2008. - 1520 с.
3. Бахтин М. *Формы времени и хронотопа в романе* //Бахтин М. *Вопросы литературы и эстетики*. - М. : Худож. лит., 1975. - С.234 - 408.
4. Веселовский А. *Историческая поэтика* / А. Веселовский. - Л. : Высшая школа, 1989,408 с.
5. Войтович В. *Українська міфологія* / В. Войтович. - К. : Либідь 2002. - 664 с.
6. Гадамер Г.-Г. *Герменевтика і поетика: вибрані твори* / Г.-Г. Гадамер. - К. : Юніверс, 2001.-288 с.
7. Дереш Любка *Поклоніння ящірці* / Л. Дереш. - Х.: Кальварія, 2006. - 176 с.
8. Клочек Г. „Художній світ" як категоріальне поняття. *Матеріали до спецкурсу* / Г.Клочек. - Кіровоград: РВВ КДПУ, 2007. - 24 с.
9. Кон И. *Введение в сексологию* /И. Кон. - М. : Медицина, 1990. - 336 с.
10. Мелетинский Е. *Поэтика мифа* / Е. Мелетинский. - М. : Восточная литература, 2006. - 408 с.
11. Гаврилов Д. *Боги славян. Язычество. Традиция* / Д. Гаврилов, А. Наговицын. - М. : Рефл-Бук, 2002. - 464 с.
12. Поліщук Я. *Поліфункціональність Міфу в поезиці модернізму* /

Я.Поліщук // Слово і час. -2001. - №2. - С.35 -45.

13. Рыбаков Б. Язычество древних славян / Б. Рыбаков. - М. : Наука, 1981. - 608 с.

14. Скрипник Л. Власні імена людей / Л.Скрипник, Н. Дзятківська. - К. : Наукова думка, 1996. - 336 с.

15. ФрайН. Архетипний аналіз: теорія мітів /Н. Фрай // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. /за ред М. Зубрицької. - Л. : Літопис, 2001. - СІ 19 - 137.

16. ШапароваН. Краткая энциклопедия славянской мифологии / Н. Шапарова. - М. : Астрель, 2000. - 624 с.

17. Шеллинг Ф. Система трансцендетального идеализма / Ф. Шеллинг. - Л.: Академия, 1986.-453 с.

18. Элиаде М. Аспекты мифа / М. Элиаде. - М. : Инвест-ПНН, 1996. - 240 с.

Надійшла до редколегії 20.12.2012

Л.В.Мірошніченко
(м. Дніпропетровськ)

ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ФОЛЬКЛОРНИХ ТА МІФОЛОГІЧНИХ ЕЛЕМЕНТІВ У РОМАНІ Г. ТАРАСЮК «СМЕРТЬ — СЕСТРА МОЄЇ САМОТНОСТІ»

У статті розкривається своєрідність переосмислення фольклорних міфологічних елементів у романі Г.Тарасюк «Смерть - сестра моєї самотності», які проявляються насамперед через трансформований міфологічний символ. Досліджується специфіка використання авторкою християнської, античної міфологій, увага акцентується на сенсовизначальному концепті Гори.

Ключові слова: міфологія, фольклорні мотиви та образи, символи, ороніми, концепт Гори.

В статье раскрывается своеобразие переосмысления фольклорных мифологических элементов в романе Г.Тарасюк «Смерть - сестра моего одиночества», которые проявляются прежде всего через трансформированный мифический символ. Исследуется специфика использования автором христианской, античной мифологий, внимание акцентируется на смыслоопределяющем концепте Горы.

Ключевые слова: мифология, фольклорные мотивы и образы, символы, оронимы, концепт Горы.

The article describes originality comprehension of folk-lore mythological elements in the novel «Death is the sister of my solitude» by G. Tarasyuk. Kirch of all which display by means of transformation mythical symbols. The author uses specific Christian antiquity mythology and this question is investigated too in it. The author pays attention to concept of mountains and explains it meaning.

Key words: mythology, folk-tunes and characters, symbols, concept of mountains.

На різних етапах розвитку української літератури в її текстах активно використовувалися фольклорні елементи. Проявлялися вони на різних функціональних зрізах: через сюжетне запозичення, пряме введення в текст окремих фольклорних мотивів чи образів, символічне

переосмислення фольклорних міфологічних першоелементів. Дослідники виділяють такі основні етапи освоєння українського фольклору: стилізацію, психологічну інтерпретацію фольклорних мотивів, переосмислення народної міфології. У контексті розвитку української літератури простежується певна закономірність домінування в різні епохи певного типу фольклору. Наприклад, для давньої літератури характерне спорадичне використання в оригінальному тексті фольклорного мотиву чи образу. У період романтизму відбулося зближення фольклорної та літературної традицій, що виражалось передусім у стилізації текстів під фольклорні зразки, у запозиченні фольклорних сюжетів і символів. А в ХХ столітті зростає інтерес до народної символіки та міфології, домінує тенденція переосмислення фольклорного джерела символічно, його семантика розширюється новими похідними лініями.

У романі сучасної письменниці Галини Тарасюк «Смерть — сестра моєї самотності» простежується активне використання фольклорних елементів, що реалізується переважно через трансформований міфологічний символ. Це зумовлює синтез різних форм використання народного джерела, що передбачає власну літературно-психологічну інтерпретацію. Цей твір побудований у формі монологу-сповіді Олександри Рибенко-Ясінської. Життєпис Олександри подається в двох частинах, перша — це історія гріха, друга частина - історія спокути.

Частина перша хронологічно охоплює 60-80-ті роки ХХ століття й відображає історію сходження героїні. Олександра — жінка, яка, керована майже містичною волею до Влади, панування, вступає в боротьбу за своє місце під сонцем і зважується на нечуване - робить кар'єру в Системі (радянській системі), що від початку мислилась як маскулінно орієнтована. Низка продуманих і вдало здійснених «операцій» дала свої наслідки: шлюб із перспективним аспірантом, який згодом посів високе місце в партапараті республіки; посада лаборантки на кафедрі історії КПСР; захист кандидатської дисертації; членство в Спілці письменників; виданий під власним ім'ям роман, написаний подругою, його театральна постановка та екранізація, - такими були шаблі сходження героїні на Гору.

Відповідно сенсовизначальним у частині першій (умовно - історії гріха) вбачається саме концепт Гори. Останній актуалізується через назви розділів, що становлять смислове ядро першої частини: «У підніжжі» - «Влада» - «На вершині» - «Політ над купинами». Паратекстуальні відношення тексту із заголовками розділів мають виразно метафоричний характер.

У більшості міфосистем Гора тлумачилася як центр світу, центр

землі, через який проходить світова вісь. Гора є найвищою точкою землі, вершиною Раю, місцем зустрічі в хмарах неба й землі, вона символізує постійність, вічність, непорушність. У духовній площині вершина гори уособлює стан повної свідомості. Сходження на священну гору символізує устремління, потяг до вищого стану, зречення мирських пристрастей. Традиційно сакралізовано топос гори й у християнській міфології. Так відзначають низку оронімічних топосів Старого й Нового Заповіту, серед яких: гора порятунку - Арарат, куди причалив після потопу Ноїв ковчег; гора випробування -Морія, де здійснював жертвоприношення Авраам; гора, на якій отримав десять заповідей Мойсей - Сінай; гора, де Ісусом Христом було виголошено Нагорну проповідь; гора Фавор, на якій відбулося Преображення Господнє; гора спокути -Голгофа та вознесіння - Елеонська гора. Безсумнівним видається інтертекстуальний зв'язок роману із площиною творів Нового Заповіту: концепт Гори в текстуальній площині роману прочитується як євангелічна ремінісценція відомої гори спокушення. Тричі, як свідчить Євангеліє від Матвія, диявол здійснював спробу спокусити Ісуса Христа. Намагаючись досягти свого втретє, привів він Спасителя на високу гору й в один момент показав Йому всі царства світу, усі гори, долини, ліси й озера, також показав він Ісусу все багатство, славу й могутність світу. Диявол спонукав Христа вклонитися йому, за що обіцяв владу над усім світом: «Знов диявол бере Його на височезную гору, і показує Йому всі царства на світі та їхню славу, та й каже до нього: Це все Тобі дам, якщо впадеш і мені Ти поклонишся! Тоді каже до нього Ісус: Відійди, сатано! Бо ж написано: Господові Богові своєму вклоняйся, і служи Одному Йому!» [1, Мат 4: с.8-10].

Влада - ось чим марила змалечку Олександра: «Вла-да - от що на світі наймиліше, найсолодше, найсильніше! І казочка бреше: і про сон, і про добро, і ще про щось там...Ніколи не любила казок! їх складали наївні, до того ж неписьменні тоді ще поети. Що їм було знати про ВЛАДУ - цю силу всеможну від Господа і диявола?!» [2, с. 23]. Каліцтво врятувало Олександриного батька від фронту, а гострий розум і талант підприємця зробили зі скромного голови райпо підпільного мільйонера. Першою, усвідомленою маленькою Олександрою, горою була гора підпільного батькового багатства - персидських килимів, шуб з натурального хутра, кришталевого посуду, срібних та золотих прикрас. Дівчинці було суворо наказано мовчати про ту Гору Скарбів, що породило ситуацію певної роздвоєності: вдома вона була маленькою принцесою, а за порогом - «чесна дитина чесних батьків, піонерка, закохана у Павлика Морозова, безкомпромісна, аніж Зоя Космодем'янська» [2, с. 17]. Проте скоро такий подвійний спосіб

існування почне невимовно дратувати горду Олександру, і вона запрогне власного шляху на власні вершини, яких не потрібно буде приховувати, а навпаки, можна буде вволю попишатися й повеличатися багатством перед менш спритними.

Своє сходження Олександра починає зі зваблення молодого викладача університету, професорського сина, Станіслава Ясінського. Незважаючи на відсутність будь-яких світлих почуттів до свого обранця, вона крутіством, влаштувавши компрометуючу ситуацію, фактично одружує на собі Станіслава. Шлюб з Ясінським мав забезпечити Олександрі високий соціальний статус дружини університетського викладача, перспективного аспіранта, невістки професора, відкрити шлях до шикарної квартири в центрі Києва, дачі, машини, престижних знайомств, бурхливого світського життя з балами, прийомами та візитами. Проте й тут на неї чекало швидке розчарування - і ця вершина виявилася фальшивою. Замість вечірок і веселих гостей змушена була вести життя такої собі попелюшки: мити й чистити розкішні апартаменти Ясінських під пильним наглядом свекрухи.

За розчаруванням прийшло бачення нової вершини. Курс, на який потрапляє Олександра після академічної відпустки, складався переважно з талановитих юнаків і дівчат, що, за зневажливим визначенням героїні, «щось писали, бігали по літературних вечорах, шастали по Спілці письменників, ловлячи за поли класиків, протирали стільці в кабінеті молодого автора» [2, с. 20]. В Олександрі ж однокурсники бачили тільки примітивну міщанку. Звідси бере початок фатальне протистояння, дружба-ненависть, що на все життя поєднала Олександру з Ларисою Кириченко, надзвичайно обдарованим молодим митцем, визнаним лідером письменників-початківців. У битві за лідерські позиції у своєму суперництві з Лорою героїня несподівано усвідомлює, що «народжена для чогось вагомішого, прекраснішого, аніж самозадоволене животіння обивательки з університетським дипломом на купі мотлоху» [2, с. 21].

Слід зазначити, що метафора Гори поглиблюється, еволюціонує до рівня символу за рахунок використання оронімів античної міфології - Олімп та Парнас. Найвищою вершиною гірського хребта на півночі Греції є Олімп. Олімп став царством Зевса відтоді, як після війни з титанами він розділив владу над світом із двома своїми братами - Посейдоном та Аїдом. Олімп мислиться як символ верховної влади нового покоління богів-олімпійців, що перемогли титанів.

У тексті роману оронім Олімп прочитується як символ абсолютної влади, якою був наділений комуністичний партапарат. Відомо, що комуністична партія України відіграла значну роль у системі

компартії радянського Союзу. Отже, володарем Олімпу, Зевсом, за іронічним визначенням героїні твору, був перший секретар. Станіслава ж було призначено «головним ідеологом Олімпу», тобто на посаду третього секретаря. Розгортаючи метафору в площині античного міфу, образ Станіслава автор актуалізує через опозиційну пару архетипів Прометей/Гермес.

Образ Прометея зберігає риси давнього божества доолімпійського циклу. А оскільки класична олімпійська міфологія не могла допустити співіснування двох творців людства й носіїв вищої справедливості, вона протиставляє Прометея й Зевса один одному. Прометей постає як бунтар проти Зевсової тиранії, герой, котрий пожертвував собою заради людства. Але дух бунтарства, боротьба за якісь примарні ідеали (а як такі в тоталітарній системі, безперечно, кшталтувалися ідеї національно-патріотичні), жертвність абсолютно не характерні Станіславовій натурі: «Не боялась, що зірветься: «вгорі» безвідмовно діяло своєрідне гравітаційне поле, і треба було бути Прометеєм, щоб упасти на грішну землю. Станіслав не був Прометеєм. Радше лукавим Гермесом, що зажив собі слави у боротьбі з титанами...» [2, с. 24].

У класичній античній міфології Гермес - син Зевса та плеяди Майї. На Олімпі він - вісник богів, а також покровитель пастухів, мандрівників, мореплавців та купців. Як провіднику до царства мертвих йому однаково доступні обидва світи - світ живих і світ мертвих. Гермес - посередник між богами і смертними, що сповіщає людям волю богів і патронує героїв. Хитрість і спритність Гермеса роблять його покровителем шахрайства й крадіжок. Спритний хитрун Гермес умів догодити Зевсові, вправно виконуючи всі, навіть досить пікантні та дражливі доручення верховного владики. Спритність і розуміння людської психології зробили Станіслава головним ідеологом Олімпу, у його руках зосередилася влада над усім мистецьким осередком і над літературою як мистецтвом найбільш ідеологізованим. Щоб запобігти ласки в чоловіка, літературні світила кинулися догоджати його дружині, що дало Олександрі відчуття всю повноту влади над тими, хто до того моменту навіть не цікавився її існуванням. Вона посіла трон некоронованої королеви Спілки, королеви, що може карати й милувати, вершительки долі. І поряд із нею завжди була перша фрейліна, здичавіла від геніальності й непорочності Лариса Кириченко.

Проте дуже швидко настало пересичення благами, доступними тільки обраним - набридли завжди одні й ті самі обличчя чиновників та їхніх дружин, набридли інтриги, невиситимим залишалася лише відчуття «всеможності», однак і воно виявилася ілюзорним, й Олександра з гіркотою усвідомила, «що існують речі, не підвладні ніякій владі: талант! Талант митця [...] І на своїй сліпучій Горі із жахом збагнула,

що насправді стоїш, мізерна, в підніжжі Гори істинної, Гори неперебутніх людських цінностей...» [2, с. 25]. Брак літературного таланту стає на заваді втіленню честолюбних намірів героїні - написати такий твір, що сколихнув би громадську думку і вписав би золотими літерами ім'я авторки в історію вітчизняної літератури. Відтоді омріяна вершина Гори ідентифікується як Парнас: «На сяючій вершині божественного Олімпу, владоможна, ти, мов остання містечкова дурепа, марила якимось зачухраним горбиком літературного Парнасу» [2, с. 28]. Через оронім Парнас текстуальний простір роману відкривається у площину античного міфу. Як відомо, Парнас - гора, на якій мешкали покровительки мистецтв Музи на чолі із світлосяйним Аполлоном, на схилах гори струменіло Касталійське джерело, води якого давали натхнення поетам. Парнас є усталеним символом мистецьких, поетичних досягнень. Проте вживання в тексті означеного топоніму має виразно іронічний характер і реалізується в бурлескно-інтермедійному ключі: Парнас перетворено на вертеп, де танцюють титани-маріонетки, яких смикає за мотузочки лукавий Гермес.

Щоб уникнути пліток і злостивих коментарів на свою адресу, Олександра розробляє і втілює в життя віртуозний план: підбурює Лору виступити з критикою літературних творів живих класиків, і коли бунтівницю зганьбили, затаврували «націоналісткою» і позбавили всіх посад і звань, підбирає скомпрометовану подругу, пропонує їй написати роман, що буде виданий під її, Олександриним, ім'ям. Роман побачив світ у престижному видавництві, на його появу відгукнулися всі періодичні видання, авторку вітали й славили, змагаючись у лестощах, колеги й знайомі. Лору ж було замкнено на державній дачі в Конче-Заспі з вимогою продовжувати писати.

Проте заставити подругу писати, щоб раз по раз з'являлися геніальні твори, підписані прізвищем «благодійниці», було не так просто - Лариса Кириченко втекла і, самотня, всіма забута й кинута напризволяще, тихо спивалася у своїй маленькій київській квартирці. Саме вона кине в обличчя Олександрі, коли та захлинатиметься від щастя, у тисячний раз обмацуючи новенький темно-синій томик роману, моторошне звинувачення, якому судилося стати пророчим: «Ти - виродок... диявольське породження всієї цієї ганебної системи... країни, якою верховодять вижилі з ума склеротичні монстри. Ви, як вампіри, висмоктуйте всю кров.. А чом би і ні?! Ха, чом би й собі не погратися в літературу, коли сам дорогий шановний Леонід Ілліч...» [2, с. 32].

Тріумфальне сходження Рибенко-Ясінської тривало. Відомий московський драматург взявся інсценізувати роман, п'єса вийшла вдалою й з успіхом була поставлена на театральних підмостках,

Олександра ж встигла зацікавити й полонити столичний мистецький бомонд. Наступною сходинкою стала екранізація роману, довірена молодому перспективному режисерові Остапові Розуму, з яким у героїні зав'язується палкий, пристрасний роман. День кінопрем'єри мав стати для Олександри днем її тріумфу, вона досягла свого, доклавши неймовірних зусиль, і вся слава людська мала впасти до її ніг: «Твій тріумф! Тріумф усього твого життя!

Боже, скільки сил витрачено, скільки здоров'я, але віднині - ти недосяжна для плебсу. Від сьогодні ти сама - вершина. Чуєте, ВЕР-ШИ-НА!» [2, с.50]. Проте тріумф було зіпсовано появою Лори, появою, на яку, окрім героїні, ніхто й не зауважив. Лора постає перед Олександрою як німий докір, як нагадування того, у який ганебний спосіб, скориставшись чужою працею, здобула свою славу сьогоднішня тріумфаторка. Невдовзі Лора покінчила життя самогубством. Смерть Лариси Кириченко перериває Олександрит честолюбні ігри у велику літературу.

Таким чином, у романі Галини Тарасюк «Смерть - сестра моєї самотності» фольклорні елементи реалізуються через трансформований міфологічний символ, який забезпечує зближення фольклорної та літературної традицій. Фольклорні джерела розширюються новими похідними лініями. За рахунок використання омонімів античної та християнської міфологій текстуальний простір роману переходить у площину античного й християнського міфу.

Бібліографічні посилання

1. Библия. Российское Библийское общество // Москва.—2002.— 1335 с.
2. Тарасюк Г.Т. Смерть - сестра моєї самотності // Г.Т.Тарасюк Маленькі романи. Новели . Поезія . - Чернівці: Облдрук, 1995.— 384 с.

Надійшла до редколегії 15.12.2011.

О. В. Шаф
(м. Дніпропетровськ)

МОТИВ МАНДРІВ У ТВОРЧОСТІ СЕРГІЯ ЖАДАНА В КОНТЕКСТІ «МАСКУЛІННОЇ БЕЗПРИТУЛЬНОСТІ»

У статті розглядається семантична та функціональна специфіка концептуального в маскулінній літературі мотиву мандрів на матеріалі прози та поезії Сергія Жадана.

Ключові слова: маскулінне письмо, мотив мандрів, постмодернізм.

В статье рассмотрена семантическая и функциональная специфика концептуального в маскулинной литературе мотива странствий на материале прозы и поэзии Сергея Жадана.

Ключевые слова: маскулинное письмо, мотив странствий, постмодернизм.

In the article semantic and function specific of the travelling motive, which is conceptual for the masculine literature, in the Sergey Zhadan's prose and poetry are looked.

Key words: masculine writing, the travelling motive, postmodernism.

У прозі та поезії Сергія Жадана поширений мотив мандрів, реалізований у смислових аспектах пошуку, повернення, втечі, загалом способу існування. Його повторюваність свідчить про зорієнтованість героїв творів письменника на рух, пересування, зміну, трансценденцію (як прагнення вийти за власні межі), що характерна - як це видно з вітчизняної та світової літературної практики - переважно для маскулінної творчості. Безпосередній вплив статевої психології на стильову манеру в сучасному літературознавстві залишається дискусійним, отже, розгляд доробку Сергія Жадана, зокрема поетикальної специфіки мотиву мандрів у ньому, у тендерному ракурсі набуває актуальності.

Стан перебування в мандрах героїв творів С. Жадана зумовлює їх «бездомність», неодноразово відзначену дослідниками. Так, П. Загребельний, характеризуючи у статті «Весела безпритульність» роман письменника «Депеш Мод», акцентує гумор, безтурботність і безпритульність як домінантні життєвої позиції героїв [6]. Т. Гундорова виділяє такі координати світу в текстах Сергія Жадана: «дорога, яка нікуди не веде, бездомність, безбатьківство» [2, с. 160]. Б. Матіягтт зауважує відсутність у романах Жадана топосу дому як «окремої сфери приватності», як виміру інтимності [7, с. 766], що підтверджує примат мандрів як притаманної його героям екзистенції. Сам письменник, зізнаючись у своєму захопленні мандрівками,

зауважує, що головним у житті є досвід, його накопичення й осмислення, а подорож - прямий і найпростіший спосіб цей досвід отримати.

Тамара Гундорова вважає ситуацію «в дорозі» як перманентного пошуку мети властивою усьому українському постмодерну [2, с. 165], однак очевидно, що вона притаманна переважно творам, написаним чоловіками. Саме в маскулінній творчості, найяскравішим представником якої є Сергій Жадан, ситуація мандрів провокує «бездомність» (життєва сфера героя не локалізується в конкретному місці, а постійно переміщується разом з ним, зумовлюючи його особистісну еволюцію) та «безпритульність» (ціннісні пріоритети героя сфокусовані на ньому самому, а не на рідних, звідси його егоцентричність, з одного боку, та самотність, непотрібність - з іншого). Фактори «бездомності» та «безпритульності» героїв Жадана є передумовою їх свободи. На думку Б. Матіяш, уже в романі письменника «Апагсііу in the UKR» «розгортання доріг ... свідчить не про героєву бездомність, а про досвід свободи <...> мова вже не про ті дороги, що нікуди не ведуть, а ті, які ведуть скрізь» [7, с. 763]. Зауважимо, що герої Жадана переживають свободу «по-маскулінному»: як свободу самохить вибудовувати / руйнувати власне життя, як індивідуалістичне звільнення від впливу законів соціуму.

Герої Жадана, як правило, мандрують без мети, для них важить сам процес пересування й романтика мандрівного життя, що акумулює пов'язану з дорогою образність - магістралі, вокзали, транспорт тощо:

Все, як завжди, має виправдання -

Всі дороги - пройдені і зайві,

Всі важкі ранкові прокидання

На порожніх і брудних вокзалах... («Все, як завжди.. ,»)[558]
Мікропростір вокзалу, ширше - залізниці в низці творів С. Жадана є моделлю соціуму, символом його тимчасовості, нестабільності, випадковості. «Мешканцями» вокзалів, «подорожніми» є маргінальні верстви суспільства - бомжі, п'яниці, проститутки, кримінальні елементи: «...мені завжди подобались залізничні вокзали, літні вокзали північного Донбасу, на яких збирався весь місцевий непотріб...» («Апагсііу in the UKR»), - що концентрує в топосі вокзалу семантику периферії, проміжного між містом (соціумом) та природою, владою та анархією, реальністю та ірреальністю простору. Герой-оповідач у романі «Anarchy in the UKR» з ностальгією пригадує потяг Суми - Луганськ і пов'язані з мандрівками враження: «Потяг, яким ми їхали, я знав із дитинства, можна навіть сказати, що це був перший потяг у моєму житті, перший, так би мовити, досвід залізниці, я дотепер пам'ятаю ті плацкарти, вогкі, як намоклий папір, простирадла радянських сталевих колій, дим тамбурів» [5, с. 233]. Спогади героя про потяг проектуються на досвід його дорослішання: «...мій старий-добрий Суми -Луганськ тягався кожного вечора вздовж східних кордонів, час від часу я тягався разом з ним» [5, с. 233]. В оповіданні «Сорок вагонів узбецьких наркотиків» (роман «Гімн демократичної молоді» С. Жадана) становлення героя як чоловіка відбувається у відчепленому вагоні на Маріупольському вокзалі, де він

мешкає тривалий час, усамітнений з жінкою із символічним у даному контексті ім'ям -Єва. Порожній, забутий усіма вагон потяга, у якому для героїв, поглинутих одне одним, час наче зупинився, нагадує Едем. Епізод щасливого життя героя у вагоні в цьому романі, як і образ олігарха, який зі страху за своє життя мешкає у приватному потязі, що постійно рухається «з точки А в точку Б», підтверджують концентрацію життєвого простору героя-чоловіка не в домі, а в дорозі.

Через топоси вокзалів, залізниць актуалізується в текстах Сергія Жадана романтика дороги. Джерелом романтичного є зміна звичного оточення, невідомість своєї подальшої долі, можливість пригоди, калейдоскопічність і новизна вражень. Варто зауважити, що подорож як основа хронотопу властива як творчості романтиків («Паломництво Чайльда Гарольда» Дж. Байрона), так і неоромантиків (битви на панцерниках повстанців у романі «Чотири шаблі» Ю. Яновського). Романтика залізниці, зокрема в першій частині «Anarchy in the UKR», де розгортається епізод подорожі автобіографічного героя Донеччиною, перегукується також з поемою «Червона зима» В. Сосюри, у якій знов-таки автобіографічний герой ретроспективно викладає враження від революційних подій у цій же місцевості (станція Сватове згадується, до речі, в обох творах). Перегук текстів є не випадковим, адже герой у романі С. Жадана, мандрівка якого зумовлена прагненням відновити історичну правду про свій край, розмірковує про свідоме перекичування суворої воєнної реальності у творах В. Сосюри.

Романтика дороги у творах Сергія Жадана виявляється й через мотив пошуку «землі обітованої», якою для письменника є Східна Україна:

Диск вечірнього сонця блазнювато навис Над обдертим автобусом, що прямує між прерії, Слобідських поселенців запилений віз Підповзає під небо без валіз і без віз В ці зі Сходу ворота, навіть ні, краще - двері. Тут суцільні пустелі, тут золото й хліб... («Диск вечірнього сонця...»; зб. «Цитатник») [5, с. 554].

У цьому та інших текстах Жадана Слобожанщина постає як «terra incognita», загадковий край із загадковими мешканцями. Його характерними константами є спустошеність, за якою прихований казковий скарб, безкрайність, що об'єднує семантику анархічної свободи та загрози втрати життєвих орієнтирів. Справжня історія цього краю, його футуристично-індустріальні пейзажі, що контрастують з безкінечними чорноземами (або кукурудзяними ланами, як у романі «Ворошиловград»), долі людей, пов'язані із цією землею, «перекичені» тоталітарним радянським минулим та пострадянським свавіллям, і спонукають автобіографічного героя Жадана до мандрів своїм краєм - з метою пошуків своїх духовних праоснов. Але, за слушною думкою, Б. Матіяш, про таку ідейну спрямованість його творчості можна говорити лише після 2005 року.

У збірці «Ефіопія» С. Жадана романтизований образ України створений у поезії «Він був листоношею в Амстердамі», у якій країна, де

«сонце свободи не встигло зайти», де «втіха сходить на кожну хату. / Церкви Московського патріархату / знімають вроки і славлять Джа» і т. д. (прийом іронії тут викривається духовне зубожіння й хаос мультикультурності пострадянської доби) приваблює шукачів щастя (конкретно - амстердамського листоношу-наркомана), але й віднімає його життя. Сильовою домінантою у збірці «Ефіопія» є екзотичність, що реалізується саме через мотив подорожі. Назва першого розділу книги - «Кочегари» - актуалізує мотив морських мандрів, умотивовує картини далеких країн, які навіюють ореол чарівності й виявляють прагнення ліричного героя втекти від буденності. Ідея втечі від буденного світу, характерна для романтичного світовідчуття, розгортається через кореляцію героїчного та кримінального. У поезії «Я добре домовився з провідником» протиставлені два плани оповіді: романтико-героїчні мрії нелегалів та кримінальна дійсність - їх затримання міліцією (навмисно взята автором у тексті у дужки як менш важлива порівняно з прагненнями героїв твору):

І рвався крізь морок усіх
перепон, крізь дихання
субтропічного шторму...

(їх брали вночі, блокувавши вагон,
і викидали на пергу платформу...) [3, с.30].

Семантичні аспекти мотиву мандрів як пошуку та як втечі в текстах Сергія Жадана доповнюються художнім переживанням мандрів як перманентного стану героя, що характеризує специфіку його екзистенції, спосіб його взаємодії зі світом. Так, у романі «Депеш Мод» письменника сюжет ґрунтується на ситуації пошуку трьома друзями свого товариша Карбюратора для повідомлення йому про смерть його вітчима, але фактично мандри героїв-маргіналів, які не мають ні притулку, ні рідних, ні жодних зобов'язань, є єдиним, закономірним способом їх життя. Про формальність ситуації пошуку свідчить і той факт, що, знайшовши врешті Карбюратора, герой так і не передав йому сумну звістку. Безцільні - з раціонального погляду - пересування героїв у романі й дозволили Т. Гундоровій говорити про їх «дорогу, яка нікуди не веде», однак мандри героїв Жадана, подібні до зображених у «Депеш Мод», мають прихований сенс. Одною з чільних функцій мотиву мандрів є акцентуація уваги героя на зовнішньому світі: відсутність у героїв роману дому, притулку, родини зумовлює їх «викинутість» у соціум, де вони сприймаються як маргінали-покидьки. Непотрібність Собаки Павлова, Басі Комуниста, оповідача Жадана соціуму, їх непричетність до його життя (відсутність роботи, зобов'язань, прав тощо) дозволяє їм побачити й оцінити сучасне суспільство неупереджено, «зі сторони». Можна припустити, що оцінка в цьому творі пострадянського буття саме в такий спосіб є пріоритетною для автора.

Специфікою мотиву мандрів у прозі Жадана є зумовлене ним розгортання сюжету через пересування героїв між пунктами, де відбувається їх випробування «на мужність». Аналогічно до хронотопу казок, міфів,

легенд, стародавнього епосу (Гомерова «Одіссея», Вергілієва «Енеїда» тощо) становлення / змужніння героя у творах Жадана відбувається в мандрах, що перемежуються пригодами, у ході яких герой виявляє «чоловічі» якості свого характеру, не тільки пізнає світ, а й намагається його собі підкорити. Найвиразніше ця особливість організації хронотопу виявляється в романі «Ворошиловград». Головний герой Герман на початку твору вирушає на заправку (цей топос, до речі, як і вокзал, і залізниця, пов'язаний із семантикою мандрів, символізує периферію між цивілізацією і природою, а також невідоме і змінне, актуалізоване близькістю заправки до дороги) «вирішувати справи» свого брата, який несподівано зник. Зіткнувшись із рейдерськими зазіханням на майно свого брата, Герман постає перед вибором: повернутися додому, покинувши справу, чи вступитися за справедливість, наражаючись на небезпеку. Вибір другого вже свідчить про «дорослішання» героя, порівняно з хлопцями з «Депеш Мод», які не відчували відповідальності перед ближніми.

Пересування Германа територією поблизу заправки, містом, кукурудзяними ланами, дорогами веде до його численних зустрічей з друзями і ворогами, уводить його часом у непрості ситуації, з яких він з честю виходить, здобуваючи контроль над обставинами. Герман, на відміну від інших Жаданових героїв, віднаходить справжній дім - на заправці (що протиставлено тимчасовому притулку на війнятій квартирі, де він мешкав на початку роману) і «родину» - вірних друзів, доля яких йому не байдужа. Саме чоловіча дружба в романах Жадана, що є інтерпретацією обов'язкового для міфів, казок та легенд мотиву побратимства, є «маскулінним» варіантом сім'ї, яка завжди поряд у ситуації мандрів (як у романі «Депеш Мод», першій частині «Апагспу in the UKR»), може підтримати й захистити («Ворошиловград»). В останньому творі життєва позиція Германа та його друзів, які вибороли своє місце у світі, - типово «маскулінна». Вона оприявнюється в словах Ернста: «Все дуже просто: триматись один за одного, відбиватись від чужих, захищати свою територію, своїх жінок і свої будинки. І все буде добре. А навіть якщо не буде добре, то буде справедливо» [4, с. 406]. Такий прямолінійно-примітивний погляд на світ самця, що відстоює свою територію (власне, до такої колізії можна редукувати конфлікт між Германом та силовими структурами), повертає до базових засад людських взаємин, що складають глибинний смисловий пласт у романі «Ворошиловград».

Мотив мандрів у прозі та поезії Сергія Жадана - полісемантичний, бо реалізується у смислових варіантах пошуку (зокрема в романі «Депеш Мод»), повернення (частково в романах «Апагспу in the UKR», «Ворошиловград»), втечі (лірика зі збірки «Ефіопія»), Можна твердити, що концептуальність мотиву мандрів, зумовлена способом життя героїв у його творах, виражає суть чоловічої екзистенції, яка, за С. де Бовуар, є такою, що постійно «трансцендентує», тобто прагне вийти за власні межі, підкорюючи й привласнюючи світ навколо [1, с. 83, 94-95]. Отже, цей факт пояснює

пріоритет ситуації «в дорозі» героїв не тільки Жадана, а й інших письменників-чоловіків і доводить вплив психологічних факторів статі на художню картину світу: для маскулінного героя стан мандрів органічніший, бо уможлиблює його тендерну самореалізацію, пізнання / підкорення навколишнього (для жінки-героїні, як правило, домінантними цінностями є родина, дім, любов і жертвовність). Стан мандрів героїв-чоловіків, зокрема в текстах С. Жадана, корелює з їх бездомністю - як відсутністю власного сталого життєвого простору та безпритульністю - браком душевного зв'язку з рідними, передусім любові і почуття відповідальності за них. Бездомність і безпритульність як екзистенційні координати маскулінного життєвого простору в романах письменника забезпечують їм свободу (передусім фізичну - як свободу «від чого»), блокують вияв внутрішнього інтимного життя його героїв, зумовлюють їх зосередженість на зовнішньому, соціальному бутті, від якого вони часто є відчуженими, що і стає причиною їх життєвої кризи. Герої Жадана зазнають еволюції: від підліткової бездомності й безпритульності, безкінечних мандрів без мети в романі «Депеш Мод» до віднайдення справжнього «дому» - як власності, що її слід боронити, та «родини» - друзів-побратимів, за яких герой, який вже «подорослішав», відчуває відповідальність - у романі «Ворошиловград».

Мотив мандрів у творчості Сергія Жадана - поліфункціональний. Особливо в епічних творах він націлений на панорамне зображення дійсності з протиставленням радянського минулого та пострадянського сьогодення, маргінальної особистості та соціуму, техногенної урбаністики та романтизованої природи. За допомогою хронотопу мандрів автор рефлексує над історичними парадоксами свого краю (переважно в «Апагспу in the UKR»), часом створює у прозових та поетичних творах образ екзотичної України. Ситуація мандрів часто організує хронотоп творів Сергія Жадана, сюжет яких розгортається за рахунок переміщення героя між пунктами, де випробовується його «мужність», наслідком чого є утвердження чоловічої гідності. Концептуальний для маскуліної творчості загалом, а доробку С. Жадана зокрема, мотив мандрів за його значущістю можна протиставити мотиву материнства у фемінній літературі, а чоловічу «безпритульність» - жіночій зорієнтованості на дім та родину.

Бібліографічні посилання

1. Бовуар С. де. Второй пол. Т. 1, 2: Пер. с франц. /Ред., вступ, ст. С.Г.Айвазовой, коммент. М. В. Аристовой. - М.: Прогресе; СПб.: Алетейя, 1997. - 832 с.
2. Гундорова Т. Постмодерна бездомність // Гундорова Т. Постчорнобильська бібліотека: український літературний постмодерн / Тамара Гундорова. - К.: Критика, 2005. - С. 159 - 177.
3. Жадан С. Ефіопія. - Х.: Фоліо, 2009. - 121 с.
4. Жадан С. Ворошиловград: роман / С. В. Жадан. - Х.: Фоліо, 2010. -

442 с.

5. Жадан С. Капитал. - Х.: Фоліо, 2009. - 797 с.

6. Загребельний П. Весела безпритульність // Жадан С. Капитал. - Х.: Фоліо, 2009. - С. 226 - 230.

7. Матіяйтт Б. Його приватна територія // Жадан С. Капитал. - Х.: Фоліо, 2009. -С. 763 - 773.

Надійшла до редколегії 23.12.2011.

УДК 821.161.2-312.1.09

Н.А. Городнюк
(м. Дніпропетровськ)

КОНЦЕПТ ОДЯГУ ТА СЕМАНТИКА ДЕНДИЗМУ У РОМАНІ МИХАЙЛА ІВЧЕНКА „РОБІТНІ СИЛИ”

Аналіз семантики та особливостей художнього втілення концепту одягу у романі М. Івченка „Робітні сили” дозволив з'ясувати специфіку дендизму, репрезентацію через одяг соціокультурних установок персонажів, функції деталей кольору, фактури, фасону, а також аксесуарів та звичок, з ними пов'язаних.

Ключові слова: семантика одягу, дендизм, деталь, колір, М. Івченко.

Анализ семантики и особенностей художественного воплощения концепта одежды в романе М. Ивченка „Робітні сили” позволяет выяснить специфику дендизма, представление посредством одежды социокультурных установок персонажей, функции деталей цвета, фактуры, фасона, а также аксессуаров и привычек, с ними связанных.

Ключевые слова: семантика одежды, дендизм, деталь, цвет, М. Ивченко.

The analyzes of semantics and peculiarities of the artistic realization of the concept of the clothes in the M. Ivchenko's novel "Robitni syly" helped to define the specificity of dandyism, the representation of hero's social and cultural views with the help of his clothes, the functioning of the details of color, texture, fashion so as the accessory and habits, which are connected with them.

Key words: semantics of clothes, dandyism, detail, color, M. Ivchenko.

У радянському літературознавстві герой-естет, цинік, гурман та денді традиційно потрактовувався як пережиток буржуазної культури, явище, несумісне з радянським часом. І попри зміну літературознавчої парадигми певна загроза одновимірності й досі тяжіє над героями М. Івченка, В. Підмогильного, В. Домонтовича, Є. Плужника, Г. Брасюка та багатьох інших митців доби модернізму, тож видається актуальним і доречним розглянути через концепт одягу реалізацію соціокультурної стратегії дендизму на

прикладі образу головного героя інтелектуального роману М. Івченка „Робітні сили” (1929). Цей роман неодноразово поставав об'єктом детального наукового аналізу: дослідники розглядали твір в аспекті жанрової специфіки, тематики та проблематики (Н. Бернадська), ідейно-художніх особливостей та стильової манери імпресіонізму (Р. Мовчан), міфопоетики (Ю. Ганошенко), концепції особистості (О. Романенко) тощо. Водночас практично нез'ясованим лишається питання репрезентації дендизму в романі та ролі одягу в розгортанні соціокультурних ідеологем твору.

Одяг у літературі виконує різноманітні функції: соціокультурну, аксіологічну, тендерну, характерологічну, сюжетогенеруючу. Відомий науковець Джон Харві, досліджуючи семантику чорного кольору в одязі персонажів класичного англійського роману XIX ст., зауважував: „Дослідникам необхідно увесь час пам'ятати про одяг: у романах багатьох періодів (так само, як нині в кіно і на телебаченні) він при характеристиці героїв може відігравати ключову роль, тягнучи за собою шлейф більш широких значень” [7, с. 22].

Концепт одягу репрезентовано у тексті М. Івченка через сукупність деталей: елементів одягу та аксесуарів, їх фасону, фактури, кольорової теми, якості і стану, манери одягатися та звички носити ті чи інші речі. Семантика одягу прочитується в системі культурних опозицій: нове/старе, чисте/брудне, модне/традиційне, вишукане/просто, своє/чуже, європейське/національне, урбаністичне/сільське, чоловіче/жіноче, світле/темне, сакральне/профанне. Герої проблемного роману М. Івченка виразно окреслюються і групуються за шкалою цих опозицій, репрезентуючи свої переконання та соціокультурні установки як безпосередньо в дискусії, так і опосередковано - через деталі одягу та звички, з ними пов'язані. Так, елегантне європейське вбрання та вишукані манери Савлутинського актуалізують простір урбаністичної культури; одяг і звички директора характеризують його як медіатора між культурою та природою, окультурювана природи і підкорювача стихій; постійна зміна одягу Горошка, пов'язана зі зміною місця проживання, життєвих орієнтирів та низки „удаваностей” героя, свідчить про його статус маргінала та перебування на межі між окультуреним простором та хаосом.

Вбрання головного героя твору професора Савлутинського - це одяг денді. Уже перша сцена репрезентації героя окреслює два виразні акценти: в одязі - модний елегантний блакитний капелюх, у манерах - вишукану позу та егоцентризм: він став, „звично шукаючи пишної, величавої собі пози” [3, с. 629]. Порівняймо: „*велична* постать Савлутинського з *блакитним елегантним* капелюхом, що вирізьблявся якоюсь *легкою шляхетною* лінією на цім *простацькім*, хоч і *пишнім*, тлі парку та ланів” [3, с.631]. Нами виділено ключові епітети, які увиразнюють контраст вишуканої шляхетності й елегантності денді та простацької обстановки, де він почувається чужим. Так, один з другорядних героїв - типовий представник цього середовища - кучер Петро називає професора не інакше як „отой пан”, що „неодмінно в своїй шляпі” [3, с. 631], і, характеризуючи його, робить такий висновок:

„Видать, з больших буржуазів" [3, с. 631]. Протиставлення аристократично-буржуазної та пролетарської культури втілюється в опозиції „своє/чуже": „лінія якась така - дуже благородна. Так, видать, не з наших" [3, с. 631]. А дізнавшись про сільське походження Савлутинського, робить на менш різкий висновок: „Иш, чорт! В буржуази пнеться!" [3, с. 632].

Водночас одяг героя актуалізує опозицію „культура/природа": „брить Савлутинського м'якою сизо-хмарною лінією розрізував густе зело вівсів" [3, с. 633]. Блакитний капелюх європейського зразку дисонує („розрізував"!) з зеленню сільських полів: блакитний і зелений кольори належать у даному контексті до протилежних сфер - культури і природи.

Отже, одяг і звички Савлутинського - це реалізація традиції європейського дендизму. На думку дослідниці Ольги Вайнштейн, „дендизм сформувався як культурний канон, що включив у себе і мистецтво вдягатися, і манеру поведінки, і особливу життєву філософію" [2, с. 18]. Аналізуючи дендизм як культурну традицію, вона окреслює такі її атрибутивні риси: „гордощі під маскою ввічливого цинізму, відточену холодність у спілкуванні, саркастичні репліки з приводу вульгарних манер чи несмаку у вбранні" [Вайнштейн, с. 19]; невимушену іронію, холодний спокій, зверхність, бездоганну особисту гігієну (випещеність), маніакальну зосередженість на стилі, естетські пози, удавану недбалість [2, с. 2022].

У поведінці героя виразно окреслено визначальні риси манери денді: „*велично* повернувся до Долинної, *холодно* вклонився їй й *повільно* пішов наниз [виділення моє - *Н.Г.]*" [3, с. 642]. В іншій сцені Савлутинський зображений на прогулянці зі стеком та з пилочкою для нігтів: він неквапом прогулюється, „захоплено проймаючись працею чищення нігтів" [3, с. 649]. Герой двічі постає за чищенням нігтів в епізодах розмови із закоханою у нього дівчиною, у тому числі і під час її спроби освідчитися йому. З одного боку, нав'язливий мотив чищення нігтів у романі М. Івченка актуалізує культ доглянутості, гігієни і чистоти в онтології дендизму, з іншого - пушкінський контекст життєтворчості дендизму: „Быть можно дельным человеком / И думать о красе ногтей" [5, с. 38] або „Руссо (замечу мимоходом) / Не мог понять, как важный Грим / Смел чистить ногти перед ним" [5, с. 38]. О. Пушкін у свою чергу цитує відомий пасаж зі „Сповіді" Ж.-Ж. Руссо: „...зайшовши одного разу вранці до нього [Грімма - *Н.Г.]* у кімнату, я застав його за чищенням нігтів за допомогою спеціальної щіточки; цю справу він гордо продовжив у моїй присутності" [5, с. 232]. В іншому епізоді роману М. Івченка увага читача акцентується на кишені жилета, у якій герой ховає незмінну пилочку для нігтів. В обох епізодах знову підкреслено „блакитного, з сріблястою стрічкою капелюха". Таким чином, маємо накопичення у тексті атрибутивних ознак манери, одягу та аксесуарів денді: капелюх, жилет, стек, пилочка для нігтів; неквапні прогулянки; плекання зовнішньої краси власного тіла. Тося - як героїня іншої ціннісної системи - так зневажливо й ображено висловлюється про манери та звички Савлутинського: „...пішов у проходочку. І нігтики чистять, краси вони пильнують не гірше за старомодну

барішню" [3, с. 649].

Холодна ввічливість, іронічність, коректність, підкреслена байдужість (аж до зневаги) у спілкуванні Савлутинського з Тосею та її односельцями - характерні риси кодексу поведінки денді: „досадно відмахнувся й заходився знову чистити нігті"; „гречно вклонився"; „холодно вклонився" [3, с. 676]; „байдуже помахував стеком", „привітався похмуро й холодно, обережно поклав на шафу капелюха з палицею" [3, с. 691]. Таким чином, поведінка Савлутинського - це буржуазноаристократична манера денді, елегантного і певного себе європейця. Водночас відзначимо, що атрибутика дендизму в умовах радянської дійсності виявляє свій кітчевий характер, про що свідчить авторська іронія в окресленні певної надмірності героя у прагненні відповідати культурному канону денді (нав'язливий культ чистоти та чищення нігтів, схильність до ідеальної випрасуваності, підкреслена демонстрація зверхності щодо мешканців села, невідповідність одягу і манер персонажа тому часопростору, у якому він опинився, а також той факт, що герой - людина сільського походження, тобто є вихідцем із того середовища, яке нині прагне безжально аналізувати і в якому почувається чужим).

Показовим епізодом твору видається дискусія про жінку і культуру між Савлутинським і лектором-культурником. Знаковим аспектом цієї дискусії є сприйняття одягу та потрактування побуту героями-дискутантами. Відтак одяг постає знаком культури, точкою зіткнення полярних культурних орієнтацій, атрибутивною рисою світоглядної позиції і буттєвої установки. Зокрема, лектора турбує захоплення жінок добробутом і комфортом, він вбачає у цьому німецький патріархальний ідеал чотирьох К: die Küche, die Kinder, das Kleide und die Kirche (кухня, діти, одяг і церква). Вислів належить кайзеру Вільгельму II [10], причому більш відомим і класичним вважається скорочений варіант цього гасла, що обмежувався трьома К (кухня, діти і церква). Михайло Івченко підкреслено використовує саме повний варіант, уводячи концепт одягу і тим самим акцентуючи на його значущості. Деталі одягу є знаковими і при окресленні протилежної позиції - у мовленні дискутанта-антагоніста. Так, Савлутинський зневажає ідеалізм російської інтелігенції, месіанство, високі ідеї, за якими постають збочення і розпуста, підкреслений аскетизм у побуті і духовну розбещеність: „Ці знамениті ботфорти й розперезані косоворотки, цей зовнішній стиль московського кучера й полового, отже, зовнішня розперезаність і внутрішня розпуста. І разом з тим якісь високі пориви, ідеали. Оця достоєвщина, кружковщина" [3, с. 658]. Невипадковим видається поєднання таких протилежних у семіосфері одягу деталей, як ботфорти і косоворотки, адже культурна практика повсякденна не передбачає поєднання цих елементів у межах одного костюму. Ботфорти (фр. *bottes fortes*) - це формене військове взуття кавалеристів, їх також носили представники вищого світу, дворянства (особливою пристрастю до ботфортів відзначався Петро I) [1]. Косоворотка - чоловіча сорочка з косим воротом, нешляхетний одяг простого люду - селян, міщан та різночинців. Видається, що поєднання письменником протилежних

за семантикою, призначенням та функціонуванням деталей покликано окреслити полярні точки російського суспільства - вищого світу (дворянства) та низів (кучера та полового), а це у свою чергу мало б увиразнити позицію героя, на глибоке переконання якого російська культура (й у високому, й у масовому вияві) страждала на месіанізм, ідеалізм, зовнішній аскетизм при внутрішній розпусті. Отже, через позиції опонентів - і лектора-культурника, і професора Савлутинського - постає сприйняття чужої культури (як німецької, так і російської) через загальновизнані культурні кліше, певна обмеженість яких виявляється при спробі прикласти їх до українського ґрунту.

Савлуганський розглядає влаштований побут як необхідну ознаку і підґрунтя розвинутої культури, тим-то він з незмінною повагою ставиться до дружини директора, яка культивує комфорт і вишуканість у побуті, піклується про смачну і поживну їжу для гостей та домашніх, дбає про естетичне виховання своїх дітей: „...я вклоняюсь вашій вдачі, тепер вона вже виводиться. Це є поступ, культурна певність" [3, с. 659]. Герой переконаний: „Щоб утягти село в культурний процес, треба справу починати не з сільбуда, який за тиждень обкурять так, що потім і за місяць його не вивітриш, а з пішоходу, брук й води" [3, с. 730]. Саме чистоті і водним процедурам герой відводить вагому роль серед чинників культурного прогресу. Культ охайності, доглянутості і чистоти, на переконання Савлутинського, - це найперша ознака культури, європейськості як окремої особистості, так і народу в цілому. Герой протиставляє природність (а отже, природну забрудненість) українського селянина європейській доглянутості: „Хвалена охайність нашого селянина - то просто легенда, бо його миють здебільшого, як він народиться та помре" [3, с. 730]. У тексті неодноразово підкреслюються чисті, свіжі і випрасувані речі героя, у яких він відчуває повноту буття і втіху (плюс уже згадуваний нами нав'язливий мотив чищення нігтів): „Він швидко розшукав у валізці ластикові, допіру випрасувані штани й свіжу англійську сорочку, і коли все це одяг і відчув м'яку і свіжу тканину на тілі, ... стало йому в відчуваннях повно й утішно" [3, с. 731]. Цікавих конотацій набувають епітети „ластикові" (штани) та „англійська" (сорочка) - вони актуалізують семантику модерного і чужого, підкреслюючи відірваність героя від сфери природи, свого, національного, рустикального: „Тим-то він любив свою землю болем емігранта, тим болем, що прив'язав його знову до батьківщини, а разом з тим і чуттям людини, одірваної від тої землі" [3, с. 731].

Проведений аналіз семантики та особливостей художнього втілення концепту одягу у романі М. Івченка „Робітні сили" дозволив з'ясувати специфіку дендизму в естетиці митця, репрезентацію через одяг соціокультурних установок персонажів, функції деталей кольору, фактури, фасону, а також аксесуарів та звичок, з ними пов'язаних.

Бібліографічні посилання

1. Ботфорты [Електронний ресурс] // Бйр://ш.лЎкіре(ііа.ога/лЎкі/Ботфорты
2. Вайнштейн О.Б. Денди: мода, література, стиль життя / Ольга Вайнштейн [Текст] / 2-е изд., испр. доп. - М.: Новое літературное обозрение, 2006. -640 с.
3. Івченко М. Є. Робітні сили: Новели, оповідання, повісті, роман / Михайло Івченко [Текст] / Упоряд. і текстол. підготовка творів С.А. Гальченка, В. О. Мельника; Передмова В. О. Мельника; прим. С.А. Гальченка. - К.: Дніпро, 1990. - 823 с.
4. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. / Гл. ред. С.А. Токарев. - М.: НИ „Большая Российская энциклопедия, 1998. - Т. 1. - С. 638-639.
5. Пушкин А.С. Евгений Онегин. Роман в стихах / А.С. Пушкин [Текст] / Вступ, статья П.Г. Антокольского. - М.: Худож. лит., 1984. - 255 с.
6. Топоров В.Н. Вещь в антропоцентрической перспективе / В.Н. Топоров [Текст] //Aequinox. - М., 1993. - С. 70-94.
7. Харви Дж. Люди в черном / Джон Харви [Текст] / Пер. с англ. Е. Ляминой, Я. Токаревой, Е. Кардаш. - М.: Новое літературное обозрение, 2010. -304 с.
8. Чесуча [Електронний ресурс] // <http://www.efremova.info/word/cliesuclia.litml>
9. Чудаков А.П. Вещь в реальности и в литературе» / А.П. Чудаков [Текст] // Материалы науч. конф. 1984 (вып. XVII): Вещь в искусстве. М.: Сов. художник, 1986. - С. 15-46.
10. Kinder, Küche, Kirche [Електронний ресурс] // <http://bibliotekar .щ/ enc Slov/ 5/5 5 .htm>

Надійшла до редколегії 5.06.2012.

О.А.Коваленко
(м. Одеса)

ХАРАКТЕР КОНФЛІКТУ І СПЕЦИФІКА ЙОГО ВИРАЖЕННЯ У ТВОРАХ Т.ШЕВЧЕНКА ПЕРІОДУ «ТРЬОХ ЛІТ»

У статті розглянуто характер конфлікту і специфіку його вираження у творах Т. Шевченка періоду «трьох літ»: «Сон» («У всякого своя доля ...»), «Єретик», «Великий льох», «Кавказ», «І мертвим, і живим, і ненарожденним землякам моїм... », «Давидові псалми», «Сова», «Наймичка».

Ключові слова: тип конфлікту, монолог, порівняння, ліричний відступ.

В статье рассмотрен характер конфликта и специфика его выражение в произведениях Т. Шевченко периода «трех лет»: «Сон» («У всякого своя доля...»), «Еретик», «Подземелье», «Кавказ», «И мертвым, и живым, и нерожденным землякам моим...», «Давидовы псалмы», «Сова», «Служанка».

Ключевые слова: тип конфликта, монолог, сравнения, лирическое отступление.

The article considers the nature of the conflict and its specific expression in the works of Taras Shevchenko period of « three years», «Dream » («In all our ownnes tiny...»), «Heretic», «Big Cellar », «Caucasus», «the dead, and alive, and myfellow nenarozhdennym...», «psalms of David», «Owl», «Hireling».

Key words: type conflict, monologue, comparison, digression.

Конфлікт в ліричному творі розглядається як вираз ліричного переживання, яке народжується як зіткнення людських емоцій з раціональним зовнішнім світом. В.Фащенко стверджував: «Якщо конфлікт зависає у зовнішньому шарі проблем, не перетворюючись у плоть, у живе дихання створеної словом людини, - він із художнього світу переходить у світ абстракцій» [5, с. 138]. Відмінність поглядів та характерів є ідейним підґрунтям конфлікту, але це ще не конфлікт. Конфлікт у ліричному творі виявляється «суто індивідуально: гостро публіцистично, або лірико-драматично, або філософськи-трагедійно, або філософськи роздумливо, медитаційно; а є багато творів, де конфлікт, глибоко внутрішній, не зразу відчувається за зовні безконфліктним матеріалом» [4, с. 93].

Дуже часто в одному творі відразу наявні різні види конфліктів, які майстерно розкриті й висвітлені через єдиний спільний конфліктний вузол, який визначає розвиток і формування ліричного характеру. У цьому аспекті розгляд конфлікту у творчості Т.Шевченка перспективний, адже його твори багатогранні, нерідко ліричне почуття розвивається через цілу систему конфліктів, що підтверджується аналізом його поем періоду «трьох літ». Так, у поемі «Сон», де сюжетним стрижнем є ситуації польоту героя над просторами Росії. Конфлікт вибудовується через сприйняття ліричним героєм простору. «Простір в поемі «Сон» цілком реальний, його можна назвати топографічним. Україна, Сибір, Петербург - це топос розгортання подій, основа композиційної будови, це реальний простір соціальних, політичних, морально-етичних зіткнень і конфліктів» [1, с. 34].

У поемі переважає зовнішній конфлікт, що яскраво відображає суспільне зло, тиранію самодержавця, заклик до боротьби з ладом, що панує, але в ліричних відступах- монологах виражений внутрішній конфлікт, розгорнутий через роздуми, вираз болю, суму і любові до рідної України, яка потерпає від зла. У його контексті виникає роздум про долю України, її майбутнє, вияв переживань ліричного героя, його сподівань на волю:

Опівночі
падатиму
Рясно росю. [7, т. 1, с. 267].

Ця надія на звільнення не згасала в душі поета, вона потайна. Майстерно подав Шевченко свої «роздуми»: на фоні прекрасної природи існує інший «рай» (можемо тут говорити і про конфлікт «картин» твору), де «латану свитину з каліки знімають» [7, т. 1, с. 268], де вмирає дитина, мати якої збирає пшеницю... Контраст побаченого, природи і стану рідного краю, його людей, породжує внутрішній конфлікт, який набирає своєї максимальної висоти в словах:

Чи Бог бачить із-за хмари
Наші сльози, горе? [7, т. 1, с. 268].

У поемі «Сон», розгортаючи конфлікт, поет звернувся і до історичних реалій, згадуючи «Первого и Вторую», як розпинали вдову-Україну, засівали кістьми козацькими болота, душу Полуботка. Прояв внутрішнього конфлікту в словах ліричного героя виявляє його силу, могутнішу від царя і його слуг, його суд - справедливий суд. На відміну від ліричного героя ранніх творів, який висловлював переважно скарги, співчуття і нарікання, не залишилося й сліду. Конфлікт у цьому творі увиразнений морально-психологічним напруженням від усвідомлення трагічного становища народу. У розкритті сутності конфлікту концептуальною є ситуація «генерального мордобиття», що поглиблює конфлікт, переводить його в іншу площину - конфлікт між ліричним героєм-оповідачем і кріпосницько-самодержавною дійсністю, який і

створює динаміку дії в сюжеті поеми. У творі чітко простежується наявність конфліктів різних рівнів, але спрямованих на зображення поведінки людей з народу, які не усвідомлювали свого приниження.

Монологічну форму вираження соціального конфлікту обирає Тарас Шевченко у поемі «Єретик». Поема починається монологом героя, зверненим до Бога з проханням благословити його на боротьбу з Ватиканом. У поемі відсутні конкретизовані образи «нечестивих», вони представлені узагальненим образом «юрби», їхня сутність розкривається в гіперболічній картині: «шепочуться антипапи, аж стіни трясуться», «похилилася тіара», «здригнули мури» [7, т. 1, с. 291], алегоричні порівняння їх із представниками тваринного світу: «кардинали, як гадюки», «мов коти гризуться», «всіх ворон скликати». Образу «папістів» протиставлено образ Яна Гуса, охарактеризованого героїко-епічними рисами. Внутрішній конфлікт спроектований на зовнішній, в розвитку якого поглиблюється викриття сил, ворожих народові, уособленням якого є образ Яна Гуса. Останнє заявлено безпосередньо в монолозі героя:

Молітеся! люті
звірі Прийшли в
овніх шкурах
І пазурі розпустили... [7, т. 1, с. 294-295].

У визначенні місії героя Шевченко звертається до засобу самоутвердження:

Поборюсь.... -
За мене Бог!., да совершиться!» [7, т. 1, с. 290].

Чітке визначення протиборствуючих сил і в поемі-містерії «Великий льох», що була написана в 1845 році. Основою опозиції воля/неволя в ній є реалії української давнини, її історії. Через поєднання неймовірного й фантастичного розкривається правда дійсності. Шевченко, за словами Г. Грабовича, історично зобразив суперечності доби: «лихо, що спіткало Україну, стає, з одного боку, результатом її власної природи, довірливості, пасивності (частина «Три душі»), а з другого боку - наслідком діяльності зовнішніх та внутрішніх лиходіїв, зокрема вищих класів («Три ворони») [2, с. 56]. У містерії немає авторських ліричних відступів, але суб'єктивна оцінка автора однозначна і зумовлена болем, сумом за долю України, за долю її «нерозумних» дітей. Внутрішній конфлікт у сюжеті містерії, вибудовується у роздумах про історичну долю українців у минулому, про їх теперішнє життя, в яких акцентовано ідею боротьби за незалежність України, в розвитку якої вагомими є не лише зіткнення зовнішніх сил, а й внутрішні суперечності, зумовлені розумінням ліричного героя істинності скоєного Богданом - возз'єднання (приєднання) України з Росією. Своєрідним пунктом у їх вираженні є образ кайданів у наступній картині розкопування малого льоху, останній частині містерії, в якій досягнуто особливого гротескного звучання

От добро Богдана!
Черепок, гниле корито
И костяки в кайданах! [7, т. 1, с. 326].

Опозиція воля/неволя, мотив боротьби за волю розглянуто у розвитку конфлікту народ і самодержавство у поемі «Кавказ». Структурно він теж у межах зображення зіткнення протиборствуючи сил та внутрішнього його сприйняття, в якому акцентовано, гнівний осуд Російської імперії:

Лягло костьми
Людей муштрованих чимало.
А сльоз, а крові? [7, т. 1, с. 344].

У монолозі, зверненому до кавказців, розгорнуто мотив прометеївської непокірності. Саркастично звучать слова:

Чом ви нам
Платить за сонце не повинні! [7, т. 1, с. 345].

Звертаючись до Христа, Шевченко прагне з'ясувати, чому Бог допустив, щоб лилися річки «братньої крові». Антитектичність почуттів співчуття і ненависті зумовлює вибух емоцій (першого - до втрат народу, другого - до тих, хто їх спричинює):

Все покажем! тільки дайте Себе в
руки взяти [7, т. 1, с. 346].

Говорячи про війну горців проти самодержавницького захоплення їхніх земель, Кобзар поєднує сарказм та відвертий вияв болю:

... тільки дайте
Свої сині гори
Остатнії...бо вже взяли
І поле і море. [7, т. 1, с. 346].

Емоційний спектр внутрішнього стану ліричного героя у поемі розширено за рахунок тотальності гніву, що змінюється гіркою іронією Довелось запить з московської чаші московську отруту! [7, т. 1, с. 347].

У творі «Кавказ» домінує зовнішній конфлікт, але саме в рядках своєї «думи» автор актуалізує внутрішній конфлікт у зверненні ліричного героя до загиблого друга:

Друже мій добрий! друже незабутий!
Живою душею в Україні витай...

І мене з неволі в степу виглядай... [7, т. 1, с. 347].

Чому прозвучало тут - «неволі»? Мабуть, Шевченко уже розумів, що цей твір є відкритою загрозою панівному ладу, який не збирається залишати своїх позицій, хоча гнів народний поширюється з вулканічною силою.

Аналогічний пафос притаманний і поемі-посланні «І мертвим, і живим, і ненародженим землякам моїм в Україні і не в Україні моє дружнєє посланіє», яку Шевченко закінчує 14 грудня 1845 року. Опозиція,

що скорельована і на конфлікт твору, винесена в назву твору : «мертві» - панство, «живі» - прогресивна інтелігенція, а «ненарожденні» - це народ. Продовжено і тему сатиричного викриття соціуму. її початок у словах епіграфа: «Аще кто речет, яко люблю Бога, а брата свого ненавидит, ложь есть» [7, т. 1, с.348]. Опозиція «пани - народ» реалізується в поемі шляхом зіткнення двох образних рядів . Як і більшість творів поета, послання починається монологом ліричного героя, що транслює внутрішній конфлікт у душі героя:

Тільки я, мов окаянний,
І день і ніч плачу... [7, т. 1, с. 348],

що поступово змінюється яскраво вираженим зовнішнім, в розвитку якого опис дій «земляків», з їхніми сумнівними «чеснотами»:

Кайданами міняються,
Правдою торгують... [7, т. 1, с. 348].

Як патріотичне гасло і сьогодні актуально звучать рядки, адресовані поетом сучасникам:

А ви претесея на чужину
Шукати доброго добра... [7, т. 1, с. 349].

Засудження панівного класу змінюється закликком «схаменутись», повернутися до свого народу, культури, історії, а не «зазирати за кордон». Гостро, по-шевченківськи звучать рядки-запитання:

Чиї сини? яких батьків?
Ким? за що закуті?... [7, т. 1, с. 351],

Нагадаючи в такий спосіб: хто поневолив народ? хто є справжній його ворог? чиею кров'ю полита земля? Асоціативно виражено ідею, що шлях до національного відродження лежить лише через соціальне визволення, яка оприлюднюється також через конфлікт між тими, хто зрікається рідного, материнського, й поетом, який закликає до вірності матері-Україні, до історичної пам'яті, до вірності своїй культурі, мові, звичаям. У поемі наявний різновид внутрішнього конфлікту, змістовно спрямований у роздумах про майбутнє народу:

Нехай мати усміхнеться,
Заплакана мати... [7, т. 1, с. 353-354].

Спокійний тихий тон оповіді різко переривається артикуляцією зовнішнього конфлікту, що втілюється у рядках поеми «Холодний Яр»:

Не сховаєте! над Яром Залізняк витає
І на Умань позирає,
Ґонту виглядає. [7, т. 1, с. 356].

Згадуючи героїчні постаті Ґонти й Залізняка, поет радить українському люду озирнутися на свою героїчну історію як приклад для сучасників. Шевченко не тільки аргументовано заперечує наклепницьку оцінку гайдамаччини як розбійництва, а й переходить у наступ, прямо й відкрито засуджує тих, хто заслужив визначення: «розбойники неситі» [7, т.

1,с. 356].

Якщо в поемі «Гайдамаки» поет висловлював жаль за героїчним минулим, нагадував про ватажків і організаторів боротьби народу проти неволі, то в «Холодному Яру» звучав заклик до боротьби як неминучої кари, зумовлює відкритий зовнішній конфлікт:

Бо в день радості над вами
Розпадеться кара. [7, т. 1, с. 357].

Протест проти гнобителів народу, заклик до їх покарання - ідейна домінанта «Давидових псалмів» Т.Шевченка, яка зумовлює зміст конфлікту. Жанр молитви, яким є цей твір, передбачає благання про допомогу. Але молитва Шевченка - не благання, а вираз обурення ліричного героя:

Доки буде ворог лютий
На мене дивитись
І сміятись!.. [7, т. 1, с. 358].

Така спрямованість твору продиктована трагічними деталями-реаліями: криваві літа, земля вкрита трупами і своїх, і чужих, але й сучасне збуджує в героєві патріотичне почуття сорому за свій народ, який «розкрадають, як овець і жеруть!» [7, т. 1, с. 359]. З бодем поет зазначає:

Смирилася душа наша,
Жить тяжко в оковах! [7, т. 1, с. 360],

Натякаючи на байдужість народу. Тому поет звертається до Бога з проханням благословити народ на боротьбу:

Встань же, Боже, поможи нам
Встать на ката знову. [7, с. 360].

Внутрішній протест набирає зовнішнього вияву. Поетове звернення до Бога йде від серця як заклик до сили, що покарає «грішних» - ворогів народу, які втратили віру й совість. У зверненні до Бога, поет прагне розкрити страшні суперечності світу, які, як він стверджує, «не зрять Бога над собою, Не знають, що діють» [7, т.1, с.361]. Відкритий зовнішній конфлікт артикульований у рядках:

Царі, раби - однакові
Сини перед Богом... [7, т. 1, с. 361].

У творі також наявний внутрішній конфлікт, як вираз певної роздвоєності думок і почуттів, сумніву, бо сміються «злії», не вірять, що буде воля дана народові, від чого виникає передбачення можливого трагічного фіналу як наслідку забуття:

І язык мій оніміє,
Висохне, лукавий,
Як забуде пом'янути
Тебе, наша славо. [7, т. 1, с. 364].

Внутрішній конфлікт, що виражає поетові страждання, є основою його роздумів про те, як допомогти людям звільнитися від кайданів неволі. Наслідок соціальних контрастів, що оприявнюється в розвитку зовнішніх і внутрішніх конфліктів у поемах Т.Шевченка передусім пов'язано із становищем народу. Образ останнього здебільшого узагальнено. У поемі ж «Сова» увага перенесена на особу жінки, в образі якої виділено й індивідуальні риси. Але саме конфлікт твору розширює масштаб його концептуальності. З одного боку, трагедія жінки сприймається як особисте горе поета: її глибокі переживання розкриті у розвитку внутрішнього конфлікту, ґрунтуються на зображенні років чекання матір'ю сина-рекрута, її становища:

Пішла в найми, за хліб черствий
Жидами носить воду. [7, т. 1, с. 260].

Це конфлікт між бідною жінкою й загалом, що байдуже ставиться до її лиха. Трагізм жінки в тому, що вона у відчаю виконує народні приписи, молиться Богові, доки не втрачає розум. Шевченко порівнює матір із дівчиною, що також чекала рекрута:

Поплакала чорнобрива
Та й стала співати... [7, т. 1, с. 261].

Але центральним залишається трагічний образ вдови, жінки-матері:

Селом ходить - то співає,
То страшно голосить. [7, т. 1, с. 262].

Розглянуті твори позначені поліфонічністю проблематики, у розкритті якої важливу роль відведено конфлікту, в розвитку якого актуальні символи та метафори, сатира, що розкриває невідповідність між видимим і суттю об'єкта викриття.

Бібліографічні посилання

1. В'язовська О. Г. Час і простір в поемі "Сон" Тараса Шевченка // Тези доповідей обласної міжвузівської науково-теоретичної конференції «Т. Г. Шевченко і загальнолюдські ідеали» / Оксана В'язовська. - Одеса: Вид-во ОДУ ім. 1.1. Мечникова, 1989. -Ч. 1. - С. 33-34.

2. Грабович Г. Ю. Шевченко, якого не знаємо. З проблематики символічної автобіографії та сучасної рецепції поета / Григорій Грабович. - К.: Критика, 2000. -317 с.

3. Лепкий Б. С. Про життя і твори Тараса Шевченка / Богдан Лепкий. - К.: Україна, 1994. - 171с.

4. Прісовський Є. М. Творча індивідуальність поета / Євген Прісовський. -Одеса: Астропринт, 2003. - 93 с.

5. Фащенко В. В. На лезі конфлікту (Про розв'язання суперечностей життя у творах художньої літератури) / Василь Фащенко. - Дніпро, 1990. - № 4. - С. 133-138.

6. Франко І. Я. Твори: В 50-ти т. - Т. 39 / Іван Франко. - К.: Наук., думка, 1983.-703 с.

7. Шевченко Т. Г. Зібрання творів: У 6 т. (Вид. автентичне 1-6 томам «Повного зібрання творів у дванадцяти томах»), - Т.т. 1-6 / Тарас Шевченко. - К.: Наук, думка, 2001-2005.

Надійшла до редколегії 10.01.2012.

УДК 821.161.2-31.09

Н. П. Олійник
(м.Дніпропетровськ)

СВОЄРІДНІСТЬ ХАРАКТЕРОТВОРЕННЯ В УКРАЇНСЬКІЙ ПОВІСТІ 70-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті розглядаються повісті В.Кави, Ю.Мушкетика, Р.Федоріва з метою з'ясування своєрідності творення в них характерів героїв. Увага зосереджена на розкритті цілісності характерів, що реалізується в сюжетних колізіях як реалістичного, так і умовно-метафоричного планів.

Ключові слова: повість, характер, герой, однолінійний сюжет, умовно-метафоричні форми.

В статье рассматриваются повести В.Кавы, Ю. Мушкетика, Р.Федорива в аспекте выяснения своеобразия создания в них характеров, что реализуется в сюжетных коллизиях как реалистического, так и условно-метафорического планов.

Ключевые слова: повесть, характер, герой, однолинейный сюжет, условнометафорические формы.

In the article the novellas by V.Kava, Yu. Mushketik, K.Fedoriv are regarded in the aspect of the elucidation of the peculiarity of the characters created in their works of art; this peculiarity is realistic and conventional

metaphorical plans.

Key words: novella, character, hero, linear plot, conventional metaphorical forms.

Проблемній і аналітичній повісті 70-х років минулого століття, репрезентовані такими резонансними іменами, як О. Гончар, Гр. Тютюнник, Ю. Мушкетик, А. Дімаров, Р. Федорів, В. Близнець та ін., належить чільне місце в розвитку літературного процесу свого часу. Однією з прикметних ознак цього розгалуженого й багатостильового явища є акцентуація на морально-етичній проблематиці, поглиблення психологічних відтінків у розкритті характерів їх художнього світу, вдумливістю творення характерів як непересічних особистостей, так і звичайних, непомітних у щоденному вирі життя. Характери у форматі літератури соцреалізму - це цікавий для сучасного дослідника матеріал, який необхідно науково осмислити з урахуванням тих присутніх змін, що відбулися і в суспільстві, його духовному просторі, і у вітчизняному літературознавстві.

Сьогодні з повним правом можемо говорити про активізацію наукової думки в напрямку з'ясування природи соцреалізму, його канону, світоглядно-філософських й естетичних засад, що зокрема засвідчено в студіях Н.Бернадської, В.Дончика, Л.Медведюк, В.Панченка, В.Харкун та інших. Солідна монографія останньої «Соцреалістичний канон в українській літературі: генеза, розвиток, модифікації» (2009) [1], присвячена системному аналізу українського соцреалізму та культурним механізмам, що оприявнюють його специфіку, стала важливим кроком до розуміння соцреалістичного канону в українській літературі.

І все ж не можемо не погодитися з думкою такого авторитетного дослідника, як В.Дончик, котрий «саме в ретельному розрізненні органічних художніх сутностей і всього насаджувального, кон'юнктурного, псевдохудожнього» вбачає неодмінну умову справді сучасного наукового дослідження [2, с. 22]. Необхідно не замовчувати ту літературу, яка багато в чому визначала духовний простір минулої епохи, а прагнути з урахуванням напрацювань сучасної літературознавчої науки скрупульозно з'ясувати ті чи інші аспекти, наприклад, жанрової характеристики, принципів характеротворення чи інших аспектів поетики тексту, що, безперечно, зумовлюється «потребою реінтерпретації спадщини радянської літератури» [3, с. 44].

Цим, власне, і зумовлене наше звернення до української повісті 70-х років минулого століття, про яку в цілому свого часу було написано немало, а сьогодні вона не так уже й часто привертає увагу дослідників. В основному - це вияв конкретної зацікавленості науковців тією чи іншою проблемою, як, скажімо, жанровою модифікацією лірико-романтичної повісті про дитинство, що оприявлено у статті Н.Сидоренко, яка з

сучасних світоглядних позицій розглядає «Бригантину» О.Гончара, повісті Б.Харчука «Роман і Ярина», «Далека стежка до весни», В.Близнеця «Звук павутинки» тощо [4].

У пропонованій статті ми звертаємось до питань характеротворення в повістях означеного періоду, коли, незважаючи на жорстокі «правила гри», які обмежували й сковували свободу письменників, останнім усе ж таки вдалося створити характери, котрі були справжніми художніми відкриттями.

У низці повістей 70-х років минулого століття герої, як правило, перевірялися насамперед соціальними критеріями, що переконливо засвідчено такими творами, як повісті циклу «Постріли Уляни Кашук. Сільські історії» А.Дімарова, «Біль і гнів» Є.Гуцала, «Маркіян» В.Кави, «Климко», «Вогник далеко в степу» Гр. Тютюнника, «Жив- був Іван» В.Положія, «Стежка в зеленому житі» С.Носаня та ін.

В одних із названих творів характери постають як уповні сформовані, але такі, що якісно змінюються під впливом обставин (наприклад, у повістях А.Дімарова «Постріли Уляни Кашук», «Чоботи», «Відьма», «Сабантуй», «Діти», «Мажориха»), В інших повість В.Кави «Маркіян» розкривається один важливий етап формування характеру героя. Сконцентрованість уваги на образі хлопчика Маркіяна, дитинство якого було жорстоко відібране війною, глибокий аналіз його героїчного вчинку досягається не стільки за рахунок прямих авторських характеристик, відтворення безпосередніх дій героя, скільки - і це головне - розкриття цілності характеру Маркіяна через його діалоги з командиром партизанської групи (він же оповідач), відтворення драматично напруженої атмосфери подій, у яких виявляються джерела енергії героїв твору. Словесний образ Маркіяна створюється також через його монологи, у яких відображено рівень свідомості хлопчика. Йому подобається його ім'я, і не тільки тому, що в ньому є щось від дорослості: «Мене так усі дома звуть. Думаєте тільки тому, що мені вже ось-ось дванадцять років буде і я борю всіх хлопців на вулиці». Він глибоко відчуває особисту відповідальність за родину - хвору матір і дітлахів: «Ні, тому, що я найстарший, хазяїн» [5, с. 285]. Мимохідь акцентуючи дитяче наївне питання («Ви, дядьку, певно, вчитель, що такі ласкаві та добрі зі мною» [5, с.296] - звертається Маркіян до командира групи), автор узагальнює уявлення сільських дітей про вчителя, який обов'язково має бути добрим і ласкавим.

Основний драматизм повісті В.Кави сконцентрований у ситуаціях, пов'язаних з діями Маркіяна. Винахідливість, кмітливість хлопчика, його щире бажання боротися з фашистським ворогом урятували партизанам життя. Завдяки Маркіяну дивне творіння природи - курені із моху на торф'яному болоті - стали схованкою для партизанів. Соціально-моральна кульмінація як сюжету повісті, так і характеру героя пов'язана з рішенням

Маркіяна ціною свого життя врятувати партизанів. Її сутність оприявнюється через драматичне відтворення напруженого внутрішнього стану хлопчика. Увага автора сконцентрована на розкритті протилежності розуміння ситуації досвідченим розвідником і окремих деталей зовнішності Маркіяна, що фіксують його психологічний стан. У відповідь на слова командира: «- лізь... Боїшся дідьків, чи що?», Маркіян відповів: «Ні, дядьку, - звелися на мене стемнілі очі, - не боюся... Це - останній курінь» [5, с. 311] (Підкреслено мною - Н.О.). У словах хлопчика тонко передано відчуття відповідальності, яке він узяв на себе, його турбота за життя інших.

Сюжет аналізованої повісті В.Кави відзначається однолінійністю, що взагалі є ознакою повістєвого жанру. У межах такого однолінійного сюжету автор може «запалювати вогонь всередині образу» (О.Чичерін), визначати характер героя в кількох вимірах - соціальному, психологічному, морально-етичному, філософському тощо. Локальний однолінійний сюжет в українській повісті означуваного періоду нерідко використовувався для умовно-метафоричного зображення життєвих явищ і людських характерів, що оприявнювалося в таких творах, як «Старий у задумі», «Суд над Сенекою» Ю.Мушкетика, «Карби», «Турецький міст» Р.Федоріва, «Прій» В.Дрозда та інших. У різних за своєю художньою значущістю, способами реалізації основної ідеї наявне те спільне, що зближує їх за сюжетною структурою і є важливим фактором жанрової специфіки твору. Це спільне - у моделі світу, створеної письменником за принципом виділення певної ситуації як моделюючої, яка містить у собі обов'язково мотив морального випробування і синтезує два плани зображення: реальний і умовний, що виростає з попереднього.

Ця думка художньо реалізується в повісті Ю.Мушкетика «Суд над Сенекою», сутність якої М.Жулинський визначив як «роздуми про людську душу, про природу духу, який в розумінні філософа Сенеки поселяється в глибинах людського ества і спостерігає за усіма добрими і лихими вчинками людини. Морок власної душі можна здолати тільки через духовне просвітлення і набуття внутрішньої гармонії, того внутрішнього спокою і блаженства, коли, як вважав Сенека, душа виходить із п'тьми і осягає світло» [6].

В однолінійному сюжетному розвитку іншої повісті Ю.Мушкетика «Старий у задумі», яку автор визначає як повість-притчу, чітко розмежовано плани зображення: прямий, безпосередній і алегоричний, інакомовний, які свого часу помітив М.Ільницький. У зовнішньому сюжетному русі, на перший погляд, немає очікуваної алегорії. Скульптор Сашко Долина, головний герой твору, іде до визнання і слави через вершину своєї творчості - створення скульптури «Старий у задумі» З цією подією пов'язані зовнішнє матеріальне й особисте благополуччя героя і неможливість потім переступити через досвід, досягнуту майстерність,

зростаюче відчуття творчої порожнечі й здійснення задуму позбутися попереднього досвіду шляхом знищення скульптури. Наявність казкових елементів поєднує обидва сюжетні плани.

Читач знайомиться із скульптором Сашком Долиною в тій непростій життєвій і психологічній ситуації, коли той знаходиться на роздоріжжі. Він усвідомлює, що все, створене ним раніше, далеке від дійсності й справжнього мистецтва. Мить «гармонії, краси, чогось схожого до міражу - щемного, болючого, чого вічно прагне й боїться людина» [7, с. 182], виникає в нього лише у зв'язку з глибоко загостреним, майже фізичним відчуттям краси і досконалості справжнього мистецтва, утіленням якого для Долини стала дзвіниця Ковніра. Як у казці, до людини, яка потребує допомоги, несподівано приходять хтось загадковий і таємничий. Так і в повісті Ю.Мушкетика: скульптор раптом бачить, що двері його майстерні відчинені й там його чекає дід Кобка - «химерне створіння, про яке ніхто нічого не знає...» [7, с. 185]. Дід Кобка відіграв надзвичайно важливу роль у житті героя. Саме з цього епізоду повісті починає інтенсивно розвиватися внутрішній сюжет, динамічно спрямований до філософського висновку про складність людської душі, поглиблюючи сюжетну напруженість, пов'язану з моральними випробуваннями героя. Характер скульптора розкривається письменником через низку моральних випробувань (розплата за згоду побудувати своє життя митця на досконалості одного творіння, за зраду Люсі - своєму першому трепетному коханню тощо) теж у двох ракурсах - прямому й алегоричному. Дії і думки Сашка Долини переключаються із зовнішнього плану в підтекст, набираючи сенсу філософських узагальнень.

Роль ситуації у фіналі повісті - Сашко розбиває свого «Старого...» - важлива не сама по собі, хоча вона, будучи кульмінацією другого сюжетного плану, водночас завершує розвиток художніх ідей справжніх цінностей й людського призначення, невпинного прагнення людини до моральної чистоти, самодостатності, відкриття нового і підводить певний моральний підсумок еволюції характеру героя. Важливим є те, що автор у підтексті, у зображеній зовсім незначній, навіть буденній ситуації (пошуки скульптором нових шляхів у розвитку своєї творчості) стверджує думку про необхідність духовної цільності людини, у чому вбачає одну із основ глобальних, вічних проблем буття. Герой повісті Ю.Мушкетика «Старий у задумі» проходить болісний шлях до усвідомлення того, «що є дороги, які ніколи не кінчаються, і є жадання, які ніколи не можна погамувати. Що кожна наступна дія у мистецтві - не продовження попередньої, але продовження тільки порядку їх, а сама по собі вона - нова, незнана і не знайдена ще ніким, заперечення всього, що створено до неї. Заперечуючи, вона долучається до них, стає в один послідовний ряд» [7, с. 227].

М.Жулинський неодноразово висловлював думку про те, що умовно-метафорична форма зображення «відбрунькувалася» від романтичної

стильової тенденції, не заперечуючи, а поглиблюючи й видозмінюючи її образну систему. У повістях Р.Федоріва саме й простежується взаємозв'язок між романтичним характером пізнання буття й умовним сюжетом твору. Р.Федорів, як правило, обирає реальну моделюючу ситуацію, вона в нього романтично піднесена і не є основою сюжетного розвитку, як в аналізованій вище повісті Ю.Мушкетика, а лише його відправним пунктом. Масштаби такої ситуації умовно розширені до глобальної, вона набуває глибокого символічного змісту, а тональність оповіді емоційно насичена.

У повісті Р.Федоріва «Карби» вихідна ситуація (створення Василем Чемерицею скульптури «Білої жони», у якій він прагнув утілити своє розуміння жіночої краси) зумовлює зміст і пафос інших умовних ситуацій твору. Почуття Чемериці піднесені й урочисті, бо він закінчив роботу, якій віддав частинку себе самого, але йому необхідно випробувати своє творіння життям. Низка умовно-символічних ситуацій, що вибудовують сюжет, є наслідком напружених творчих пошуків, роботи розуму, уяви і фантазії Василя Чемериці. У повісті зображені герої незвичайної долі: стара Гафія, яка благословила своїх синів-підлітків на боротьбу з ворогами; баба Музика, котра все своє життя не вірила в те, що її син переніс ненависть до фашистів на німецький народ, старих людей і дітей, ставши вбивцею не по своїй волі; Ксеня Зеленчук, яка жорстоко розплачується за зраду, бо в роки війни заплатила за своє кохання до поліцая життям молодих Семенюків. Усі вони приходять до скульптора, щоб розповісти про себе, запитати в нього, чи не забув він про те, як вони страждають. Поступово поглиблюючи драматизм умовно-символічного зображення доль різних жінок, автор приводить свого героя до усвідомлення того, що його «Біла жона» виросла лише з нього самого, а не із пережитого, вистражданого, загальнолюдського.

Таким чином, аналіз повістей В.Кави «Маркіян», Ю.Мушкетика «Старий у задумі», Р.Федоріва «Карби» засвідчують, що визначальним принципом характеротворення в них є цілісний підхід до зображення особистості, що реалізується в сюжетних колізіях як реалістичного, так і умовно-метафоричного планів. Створені в них самобутні характери людей своєї епохи якісно еволюціонують, у них поглиблюється психологічний аналіз, зміцнюється художня реалістичність.

Бібліографічні посилання

1. Харкун Валентина. Соцреалістичний канон в українській літературі: генеза, розвиток, модифікації. - Ніжин: ТОВ «Гідромакс», 2009. - 508 с.
2. Дончик Віталій. Художні методи не впроваджуються силоміць // Слово і Час. - 2011. - №7. - С.20-22.

3. Бернадська Ніна. Канон соцреалістичного роману // Слово і Час. - 2005. - № 2. - С. 44-52.

4. Сидоренко Наталія. Жанрові модифікації лірико-романтичних повістей про дитинство в українській літературі 60-80-х років ХХ ст. // Слово і Час. - 2011. - № 9. - С. 72-81.

5. Кава Віктор. Маркіян // Кава Віктор. Маркіян. Повісті. - К.: Веселка, 1973. - С. 270-320.

6. Жулинський Микола. Сила внутрішнього світла // Літ. Україна. - 2009. - 26 березня.

7. Мушкетик Юрій. «Старий у задумі» // Мушкетик Юрій. Суд над Сенекою. Повісті. К.: Молодь, 1978. - 325 с.

Надійшла до редколегії 20.02.2012.

УДК 821. 161. 2-343. 09

В.Ф.Подлесна
(м.Дніпропетровськ)

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА СВОЄРІДНІСТЬ КОСМОЛОГІЧНОЇ КАЗКИ ДНІПРОВОЇ ЧАЙКИ

Стаття присвячена аналізу космологічної казки кінця ХІХ- початку ХХ ст., що здійснено на прикладі творів Дніпрової Чайки «Казка про Сонце та його сина» та «Краплі-манрівниці». Окреслено місце космологічної казки в традиційних класифікаціях казки. Виділено космологічні образи-символи.

Ключові слова: літературна казка, космологія, образ, символ.

Статья посвящена анализу космологической сказки конца ХІХ- начала ХХ вв., что осуществлено на примере произведений Днепровой Чайки «Сказка о Солнце и его сыне» и «Капли-путешественницы». Определено место космологической сказки в традиционных классификациях сказки. Выделены космологические образы-символы.

Ключевые слова: литературная сказка, космология, образ, символ.

The article is devoted to the analysis of cosmologie fairy-tale of ХІХ- beginning ХХ centuries which was done by the example of Dniprova's Chaika compositions, namely "Fairy-tale about the Sun and its Son" and "Travelling Droppings". The value of cosmologie fairy-tale in traditional fairy-tales classifications is outlined. Cosmologie characters-symbols are distinguished.

Key words: a literary fairy-tale, cosmology, a character, a symbol.

Світовий розвиток літературної казки пов'язаний з гоніннями, запереченнями, дискусіями та заборонами. З найдавніших часів навколо цього жанру точилися запеклі суперечки, заборони церковниками (XI – XII ст.) і дворянством. Загальне визнання літературна казка здобула на початку XIX століття як один з основних жанрів для дитячого читання. Але педагоги, вихователі, письменники та літературознавці впродовж тривалого часу негативно ставилися до неї, мотивуючи це тим, що казки, спотворюючи дійсність, розвивають у душі дитини віру в надзвичайне, що в цілому погано впливає на дитячу психіку. Та якщо в першій половині XIX ст. суперечки щодо казки мали власне педагогічний та літературознавчий характер, то на межі XIX -XX ст. літературна казка стає «рятівним» жанром, своєрідною екологічною нішею для багатьох українських письменників. Так, прагнучи обійти заборони царської цензури, долаючи неймовірні перешкоди і суворі заборони української мови (Валуєвський циркуляр 1863 та Емський указ 1876), вони творили українську літературу та один із найпопулярніших її жанрів казку.

Літературна казка межі століть (періоду раннього українського модернізму) є унікальним і самобутнім явищем. У цей період створюються нові види казки: патріотична, різдвяна, демологічна та космологічна казка. Предметом нашого дослідження є космологічна казка, героями якої є космологічні образи: сонце, місяць, зорі, земля, вода, вітер. Метою нашого дослідження і є спроба з'ясувати на матеріалі конкретних творів Дніпрової Чайки особливості функціонування та трансформації космологічних образів-символів у літературній казці.

Помітною постаттю українського літературного процесу зламу XIX-XX століть є письменниця демократичного напрямку Людмила Олексіївна Березіна-Василевська, більш відома як Дніпрова Чайка (1861-1927). За визначенням Я. Голобородька, Дніпрова Чайка - цікава постать на терені літературної України, натура діяльна, енергійна, безпосередня у вираженні своїх почуттів і внутрішніх станів. Її життєва активність характеризувалася непересічністю й різноспрямованістю. Вона бралася за чимало справ і багато намагалася зробити. Вона належала до типу соціально дієвих жінок, переймалася подіями соціополітичного звучання й брала в них досить помітну участь. Так, у 1903-1904 роках Дніпрова Чайка входила до складу херсонської організації допомоги політ'язням. 1905 року письменницю було заарештовано за розповсюдження забороненої літератури, її рукописи конфісковано. У період 1905-1907 років вона симпатизувала прихильникам революційних ідей, висловлювала радикальні думки й уподобання [1, с. 155-156].

Крім громадської діяльності письменниці, привертає увагу її багата й різножанрова літературна спадщина, серед них і твори для дітей, зокрема у період 1890 і до 1921 років. Вірші («Зима», «Весна», «Осінь»), й оповідання («Буряк»), і казки («Краплі-мандрівниці», «Казка про Сонце та його сина», «Грецька казка»), і лібрето опер, музику до яких писав

М. Лисенко («Коза-дереза», «Зима і весна», «Пан Коцький»), та багато інших.

Зауважимо, що серед дитячих творів авторки, саме опери були високо оцінені літературознавцями. Так, наприклад, дослідник життя і творчості Дніпрової Чайки В. Пінчук зазначив: «Опери Дніпрової Чайки сповнені життєствердними настроями, поетичною красою, вони виховують у дітей віру в перемогу добра, справедливості, в торжество всього світлого й радісного в житті» [5, с.202]. Але найцікавішими у творчому доробку Дніпрової Чайки нам видаються казки, які ми класифікуємо як космологічні («Казка про Сонце та його сина» та «Краплі- мандрівниці»),

Слід зазначити, що в традиційних класифікаціях літературної казки космологічна казка взагалі відсутня. Не знаходимо її у класифікації Івана Франка [9], що свого часу критикував М.Грушевський, наголошуючи на тому, що така класифікація має в собі помилку і класифікувати потрібно не складні комбінації, а прості мотиви [2]. М. Грушевський у своїй праці «Історія української літератури» [2] теж не дає класифікації казок, а називає головні казкові мотиви, виділяючи й космічні сили чи космічні образи, що є ознакою власне космологічної казки.

Цікавим є той факт, що російський дослідник фольклору, зокрема казки, В. Пропп свого часу аналогічно критикував класифікацію казок А. Аарне, за якою виділяв казки про тварин, власне казки та анекдоти. В. Пропп наголошував, що неправильність і незручність такої класифікації відкриваються тільки при детальному ознайомленні з нею. За такою класифікацією казка «Сонце, мороз та вітер» потрапляють до типу казок «про інших тварин та предметів» [7, с.109].

Космологічна казка досліджувалася передусім у зв'язку з народною казкою, а не літературною. Так, О. Прокопова у своїй праці «Космогонічні витоки української казки» докладно розглядає народну казку, виділяючи в ній такі космологічні образи, як земля, вода (жива, мертва), сонце, зорі, місяць, світове дерево, смерть, камінь та ін. До народних космологічних казок авторка зараховує відомі казки «Курочка Ряба», «Кума - Смерть», «Життя і Смерть», «Як Іванко до Сонця ходив» та ін. [6]. До питання космогонії в українському фольклорі звертався й О. Зайченко акцентуючи увагу на біологічних метафорах у розкритті теми створення світу і на давньоукраїнських космогонічних образах [4].

Етимологія слова «космологія» пов'язана із філософсько-науковим розглядом Всесвіту, особливо з позицій його виникнення [8, с.224]. Поява космології сягає глибокої давнини (спостереження й нотатки вавилонських та єгипетських жерців). Як тільки людина почала мислити, її почали цікавити питання світобудови, які пояснювалися в контексті міфу, який, у свою чергу, є основою народних казок. Отже, космологічні казки - найдавніший пласт фольклору, на відміну від казок про тварин та казок героїчних і соціально-побутових. Можливо, це зумовлено солярним культом, бо поклоніння Сонцю - одна з давніх форм релігії. Згадки про

літературну космологічну казку зустрічаємо у статті Валерія Шевчука «Українська класична літературна казка та шляхи її розвитку» [10], де крім твору Дніпрової Чайки («Казка про Сонце та його сина»), згадано казку Панаса Мирного («Казка про Правду та Кривду»), Михайла Жука («Правда і Неправда») та твір анонімного автора «Казка про царевича та його брата Івана Білого» [10]. До космологічної казки можна віднести також твори Дніпрової Чайки «Краплі- мандрівниці», Василя Гнилосоира «Верба» та Івана Нечуя-Левицького «Скривджені й не скривджені».

Прикметною особливістю літературної космологічної казки є те, що провідне місце в її образній системі належить образу сонця - героїчному образу, королю неба зображеного в антропоморфному вигляді чоловіком або жінкою, але не дитиною. Дітьми ж сонця зазвичай постають образи вечірньої зорі, зірочок та сонячного проміння. У казці Дніпрової Чайки «Про Сонце та його сина» (1891) Сонце уособлено в образі батька сонячного проміння. У творі чітко окреслені дії і роль сонця та проміння у Всесвіті: «От і цар-сонце за ними впливає та таке ясне, веселе! Та як глянуло на весь божий мир, та так усе й заворушилось, засміялось, заспівало! І поплило собі сонечко до Бога на нараду, а тим часом його сини полетіли геть по цілій землі. Одні почали золотити річку та море, другі узялися до снігових гір: повбирали їх у діамантові віночки, треті милують, пестять траву на луках, дерева по садках, збіжжя на нивах. Усім знайшлася робота...» [3, с.28]. Крім сонця-батька та його дітей-променів, у казці діють ще місяць, зірочки-дівочки, світова зірка та вітер. Головним же героєм названої казки є сонячний промінь - найменший із синів сонця, якому не знайшлося роботи, і він ненавмисне заподіяв шкоду білій маківці, маленькому хлопчику, двом школярам, в'язневі тому, що «почав з цікавості заглядати у кожную темну щілинку» [3, с.28]. За те, що маленький сонцевич накоїв шкоди, він був покараний батьком-Сонцем, яке наказало вітрові, своєму прикажчикові здійснити бурю. Коли почався дощ і град, промінчик не витримав: «Ні, - каже, - цього вже я не допущу, щоб за мою провину так сікли бідних неповинних! Коли хочеш, пане вітре, січи мене». І ліг він під холодні льодові різки, а вітер радіє, а вітер знущається над панською дитиною! Не стерпіло сонце. «А зась!» - крикнуло воно, і вітер відразу підібрав свої поли та й утік у безодню» [3, с.33]. Ситуаційно розгортається мотив жертвовності: промінчик, не бажаючи людям збитків від бурі, сам лягає під градові різки. Паралельно постає мотив батьківського всепрощення: сонечко, лягаючи спати, довго милувало свого малого сина: «Ти в мене, - каже, - добра дитина, хоч і не дуже ще розумна й обережна, але гаряче в тебе серце, як і в мене». І весело стало променеві, так що зразу забувся він, як його градом висічено» [3, с.33].

У творі «Казка про Сонце та його сина» відображено народні вірування й уявлення, пов'язані з сонцем, зокрема віщування погоди: «аж сонечко стоїть на краю неба, та таке червоне, таке сердите, що аж люди на землі це запримітили й казали: «Оце завтра буде якась негода, ач як сонце

розжеврїлось, та ще й у хмару сідає»[3, с.32] та передбачення кінця світу: «На другий день устало сонечко змучене, блїде, а потім ще взяло та й покрилося чорною-пречорною завїсою, так що й на небї і на землі стало темно, як уночі. Люди перелякались: «Ой, сонце міниться! Ой, кінець світу!» І пішов переляк по всій землі! Скотина реве, конї жахаються, півні кукурїкають, люди плачуть» [3, с.38]. А все це було через те, що сонце знову розгнівалося на свого невгамовного сина, який почав заглядати в людські серця, де ховалися злоба, хитрїсть, заздрїсть, ворожнеча. Звідси йде зовсім інше розуміння цієї казки. Враховуючи демократичні переконання та просвітницьку діяльність Дніпрової Чайки, а також час написання твору, можемо зробити висновок, що сонячний промінь - це уособлення тих поодиноких випадків світочів народних, які боролися проти темноти й неосвіченості, проти пануючої соціальної нерівності: «Вжахнувся промінь і вже згори хотїв згаснути, коли як гляне навкруги, що скрізь темно та сумно, - забув і своє горе й кинувся помагати бідним дітям землі: розсипався увесь на дрібненькі іскри і запав у людські серця»[3, с.39]. Іскрами в серцях є найкращі людські риси - доброта, здатність співчувати, любити людей і свій край.

Фїнал твору є філософським: «От тільки шкода, що з того часу багато літ проминуло, намножилося людей сила-сила! І вже не кожному дістається по сонячній іскринці» [3, с.39]. Письменниця наголошує на тому, що «сонячні» риси людей існують так давно, що втрачають свою силу й актуальність. Авторка закликає плекати в серцях почуття людяності, відданості, вдячності й справедливості. Адже «хто не вгасив у собі ясної іскринки: у того чоловіка і в очах же сонячний промінь, і в голосі дзвенить ласкою, і що не робить той чоловік, усе він робить на добро та на користь людям» [3, с.39]. Таким чином, «Казка про Сонце та його сина» є космологічною і філософсько-гуманістичною водночас.

Твір «Краплі-мандрівниці» також можна вважати космологічною казкою. Через розуміння явищ природи героєм, хлопчиком Павлусем, письменниця зображує чотири пори року. Природа у казці виступає як жива істота. Космологічні образи - краплі, які розмовляють, співають, радіють, гніваються; земля «глухо і німо журиться», «важко дихає, дощичку просить»; «сивая хмарка засумувала»; «вранці ясне сонечко засміялося», "сипле перли і коралі». Ці та інші метафори й епітети надають твору особливої мелодики, і це полегшує сприймання змісту казки. Цей твір, на відміну від вищерозглянутого є простим за змістом, має пізнавально-розважальну мету і розрахований безпосередньо на дитячу аудиторію дошкільного віку.

Аналізуючи космологічні казки Дніпрової Чайки, доходимо висновків, що в образній системі творів провідне місце займають космологічні образи-символи: Сонце, Місяць, Зорі, Вітер, Вода та персоніфіковані абстрактні поняття, які здебільшого є уособленням людей. Тому цілком закономірно, що доля й поведінка героїв завжди адекватна

їхнім людським моральним рисам, їхньому характеру, життєвим прагненням - ставленню до інших людей, до добра і зла, до правди і кривди, як їх розуміє народ, представником якого є письменник.

Бібліографічні посилання

1. Голобородько Я. Дніпрова Чайка: Файли долі та творчості / Я. Голобородько // Вітчизна. - 2005. - № 7-8. - С. 155-162.
2. Грушевський М. Історія української літератури: У 6 т., 9 кн. / М. Грушевський . - Т. 1. - К.: Либідь, 1993. - С. 392.
3. Дніпрова Чайка Проводи Сніговика-Снігуровича / Дніпрова Чайка -К.: Школа, 2009. - 208 с.
4. Зайченко О. Біологічні метафори створення світу. Давньоукраїнські космогонічні образи / О. Зайченко // Укр. мова та літ. - 2005. - №24. -С. 10-11.
5. Пінчук В. Золоті сліди / В. Пінчук // Вітчизна. - 1970. - №7. - С.196-204
6. Прокопова О. Космогонічні витоки української казки / О. Прокопова // Українська література в загальноосвітній школі. - 2006. - №1. С. 37.
7. Пропп В. Русская сказка / В. Пропп. - Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1984. -333с.
8. Философский энциклопедический словарь. - М.: ИНФРА-М, 2002. -576 с.
9. Франко І. Національний колорит у казках Бодяньського /І. Франко // Франко І. Твори : У 50 т. - Т. 34. - К.: Наук, думка, 1981. - С. 449-456.
10. Шевчук В. Українська класична літературна казка та шляхи її розвитку / В. Шевчук // Срібна книга казок: українські літературні казки / Упоряд. Ю. Винничук. - К.: Веселка, 1992. - С. 5-14.

Надійшла до редколегії 15.11.2011

УДК 821.161.2-3.09

А. В. Тараненко
(м. Дніпропетровськ)

МАГІЯ ДИТЯЧИХ ПОЧУТТІВ В УКРАЇНСЬКІЙ ПРОЗІ 70 - 80-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті на матеріалі окремих оповідань та повістей українських письменників другої половини ХХ століття - Віктора Кави, Анатолія Дрофаня, В'ячеслава Медвідя, В'ячеслава Мальця та ін. - проаналізували почуттєву енергетику внутрішнього світу дитини, зокрема розглянули

особливості художнього втілення у творах першого кохання.

Ключові слова: психологізм, психологічний стан, внутрішній світ, мотив, почуття, емоції, перше кохання.

В статье на материале отдельных рассказов и повестей украинских писателей второй половины XX века - Виктора Кавы, Анатолия Дрофаня, Вячеслава Медвидя, Вячеслава Мальца и др. - проанализировали чувственную энергетику внутреннего мира ребенка, в частности рассмотрели особенности художественного воплощения в произведениях первой любви.

Ключевые слова: психологизм, психологическое состояние, внутренний мир, мотив, чувства, эмоции, первая любовь.

In the article on the material selected short stories and novels of Ukrainian writers of second half of XX-th century - by Victor Kava, Anatoly Drofana, Vyacheslav Medvid, Vyacheslav Malets and other - we will try to analyse the sensual energy of the inner world of the child, in particular look especially artistic expression in the works of first love.

Key words: psychology, psychological state, inner peace, motive, feelings, emotions, first love.

Раціоналізаторська система координат, докорінно зважені дії, міркування, певною мірою й прагматизм, розрахунок особистості третього тисячоліття нерідко беруть верх на хитких життєвих терезах, домінують над споконвічними ціннісними «реліквіями» індивіда радянської доби. Представники останньої (зокрема літературна еліта 70 - 80-х років ХХ сторіччя) свого часу «рішуче протиставили псевдодуховній людині науково-технічного прогресу «наївну» довірливість дитинного погляду на життя з її цінностями почувань і уяви» [8, с. 4]. Ракурс тих цінностей - ниточка до розуміння внутрішнього клімату самого письменника, який, апелюючи до політематичного ракурсу зображення, вигранюючи іпостасі індивідів своїх творів, нерідко крізь призму психологічного інструментарію привідкриває реципієнту особливості внутрішньої діаграми героя, сповнюючи її різноманітним (часто мінливим) почуттєвим спектром: болу і страху, щастя і радості, провини і гніву, а почасти й неаргументованих ревноток, або - пристрасті, кохання...

Магія останнього - сфера інтимних почуттів особистості; той ракурс художнього бачення людини і світу, до якого рано чи пізно звертається письменник; тема, яку нерідко апробують не лише в поетичному просторі, а й у прозовимірі - у літературі як «дорослій», так і в текстах про дітей і для дітей.

Це той настроєвий акорд письменника, який увібрав і пластично репрезентує мікросвіт його душі (останній неодмінно проектується на

героїв), торкаючись найпотаємнішого, найсвітлішого, найчистішого... Того сокровеного «кутка», чи, так би мовити, «самого тіла» повістяра, куди не завжди варто пускати сторонніх. На переконання Миколи Жулинського, саме в багатоликій панорамі героїв-персонажів, «через людські характери, всім почуттєво-емоційним пафосом твору» [2, с. 24] митець регенерує власну концепцію особистості.

Обрана нами тема не нова в науковій практиці. Філософи, психологи, літературознавці неодноразово торкалися цього дискусійного аспекту, який з плином часу набуває нових «облич»: як у термінологічному трактуванні, так і у видовій, типологічній класифікації. Багатоликий літературний простір другої половини ХХ століття, зокрема й обраний нами проблемно-тематичний аспект, надихав на змістовні студії, а подеколи й на фрагментарні зауваги Віталія Дончика, Василя Фащенко, Валентина Бичка, Володимира Кузьменка, Всеволода Нестайка, Марка Павлишина та багатьох інших.

Молоді літературознавці теж скурпульозно працюють над означеним вище вектором. Так, Олена Чепурна в кандидатській дисертації «Дискурс дитини у прозі українських письменників (Гр. Тютюнник, В. Близнець, Є. Гуцало)» (2008) в аспекті апробування екзистенційної проблематики справедливо апелює до екзистенціалу любові (зокрема у творчому доробку Євгена Гуцала); Наталя Тульчинська у своїй роботі - «Своєрідність художнього вираження психологізму у творчості Григора Тютюнника» (2002) - осмислювала світ кохання у Гр. Тютюнника; чи, скажімо, Наталя Полохова у своїй монографії «Своєрідність психологізму в художній прозі Є. Гуцала 70-х рр. ХХ ст.» (2010), яка стала результатом кандидатської дисертації, теж студіює філософію любові Є. Гуцала тощо.

Аби наблизитися до «письменницького тіла» 70 - 80-х рр. ХХ століття, аби збагнути почуттєву сферу героїв, а деякою мірою й майстерність поезики автора, самі спробуємо докласти певних зусиль у розробці названої проблеми на матеріалі текстів письменників, які були продуктивними і систематичними учасниками тогочасного літературного процесу. Це твори Анатолія Дрофаня, Віктора Кави, В'ячеслава Мальця, В'ячеслава Медвідя та ін., художньо-естетична палітра яких не так часто є предметом наукових студій сучасного літературознавства.

Актуальність звернення до теми першого дитячого кохання у творчості згаданих вище письменників викликана інтересом до специфіки творення характеру героя, географії його почуттів, психостанів у цілому, оскільки цей внутрішній мікроклімат для дитячого розуміння надовго залишається «під сімома замками», чимось завуальованим, втаємниченим і нерозгаданим. Лише саме життя час від часу допомагає маленьким індивідам знаходити ключі від цих «замків», апробувати це відчуття «дорослості» в усьому його колоративі.

Тематичний вектор аналізованої літературної епохи не міг пройти

осторонь проблем стосунків юних героїв, їхніх перших «дорослих» почуттів, способів порозуміння між ними, ставленні й участі в цьому дорослих. У таких текстах нерідко маємо протиставлення морально-етичних оцінок дій і стосунків кожної з трьох сторін (дівчата, хлопці, дорослі).

Ця група творів може бути репрезентована оповіданням «Так пахла тиша...» Віктора Кави, що увійшло до однойменної збірки, виданої в 1971 році, де в семикласника Василя Ковальчука в душі щойно спалахнуло перше особливе почуття, від якого «...хотілося бігати, плигати, вигукувати щось...» [3, с. 56] до восьмикласниці Каті Бондарук. Хлопця не полишає стан неймовірної радості, внутрішньої окриленості від призначеного побачення з Катею («...їхав селом -стримував себе, а як вихопився на поле -загаласував мов божевільний...» [3, с. 56]), але при зустрічі Василь «...гарячково перекидав у голові слова, речення, думки і нічого путнього не міг послати на язик...» [3, с. 58] і дівчинці «наче заціпило» [3, с. 58]. Такий психологічний стан, поведінка героїв вказує на сором'язливість, зняковіння й недосвідченість у «любовних» справах, некомпетентність у «законах» щойно відчувтих почуттів.

Візитівкою, певним результатом художнього відтворення особливих платонічних стосунків між Василем та Катею є такі письменницькі штрихи, як рухи, жести, міміка (від оклику дівчини він «...здрігнувся, заскіп на місці...» [3, с. 53], «...ноги відмовлялись підкорятися... Стояв і пашів од позорища...» [3, с. 53], «...спантеличився і став...» [3, с. 53], «...Катя ішла лижнею, а я пурхав поруч по глибокому снігу...» [3, с. 54], «...безпорадно тупцяв на місці...» [3, с. 58], «...безпорадно озирався, ніби чекав, що хтось збоку підкаже мені про що розмовляти...» [3, с. 58], «...нерішуче виймав з кишені то праву, то ліву руку...» [3, с. 59] та ін.), внутрішнє мовлення (яке автор означив «підступним голосом» [3, с. 55], що зокрема радить хлопцеві збрехати, оскільки той не знає відповіді на запитання Катерини про назву гори; у відповідь - школяр навіть «люто замахнувся на нього (в думці звичайно), що йому (внутрішньому голосу - уточнення наше - А.Т.) миттю заціпило...» [3, с. 55]; або епізод, коли хлопець подумки називає себе «останнім телепнем» [3, с. 59] та ін.), звукові, запахові деталі («...Каті немає. У мене раз, удруге лунко вдарило серце й завмерло...» [3, с. 58], «... дзелень кнула Катя...» [3, с. 60], «...веселим шепотом гукала Катя...» [3, с. 60], «...глухо й хвилююче звучав її голос...» [3, с. 60], «...Я зачаровано слухав її. І мені справді почулося, що тиша пахне. І сіном, і кониками, і ромашками, і снігом... І ще Катею...» [3, с. 60-61] та ін.), глибокі психологічні мазки («...І враз заскіп очима на Катиних руках. Мов гострою бритвою різнуло мені по серцю. Катині рукавички наче миші погризли. Пальці визирали з дірок -маленькі, нещасні, навіть у темряві я бачив, що вони посиніли од холоду...» [3, с. 58], «...зблідле од холоду обличчя...» [3, с. 59] та ін.), пронизливо-правдива

«мова» очей, погляду («...її очі радісно-таємниче блиснули...» [3, с. 60], «...Катині очі блискотіли...» [3, с. 60] та ін.) тощо.

На переконання Миколи Кодака, саме «пластика експресивних рухів, жест, вираз обличчя, практична дія, спрямована на подолання перешкод поведінки, етично однозначний вчинок вичерпно характеризують «душу» героя» [4, с. 67], його багатогранну і непросту внутрішню структуру.

В оповіданні Анатолія Дрофаня «Золоті ворота» (як і в оповіданні «Танці Йогаганнеса Брамса») теж акцентується на магії дитячих почуттів, але поряд з цією проблемою автор торкається й аспекту подвигу юного Віктора, що ризикував власним життям, зупиняючи ніким не керований панелевоз. Оповідь починається з роздумів матері головного героя, з усвідомлення того, що зовсім недавно її син «...не був навіть Вітькою, а тільки Пищиком, маленькою червонястою грудочкою в білих сувоях коленкору...» [1, с. 129], а сьогодні вже й у його «серце постукала любов...» [1, с. 128]. Прискіпливе материнське око вловлює всі зміни (і вона навіть уявляє зустріч сина в коридорі дорогої його серцю дівчинки) у її Вітькові («...приміряв у другій кімнаті батьків галстук...» [1, с. 128], «...надто старанно сьогодні причісував непокірного вихрика на маківці, на якого всі ці роки не зважав, а зараз він став ...ненависним...» [1, с. 128] і т.ін.), який старанно збирається на день народження до однокласниці Люськи.

Такий же недосвідчений, скромний і занадто конфузливий (сором'язливий) Вітя стидається відкрито нести подарунок тій, «...чиє ім'я змушує дитяче серце тремтіти, як листочок на вітрі...» [1, с. 129]. Хлопець незграбно загортає коробку «з осоружним тортом» [1, с. 129] у газету, вважаючи, що «...такі сентименти не до лиця чоловічій...» [1, с. 128], бо «...на вулиці всі побачать у твоїх руках круглу коробку, розгадають, куди йдеш і які бурі звихрюються в цю хвилину у твоєму юначому серці...» [1, с.128-129].

Перші почуття і перша доросла «розкіш» у житті маленького киянина -поїздка на таксі до Люсі, яка перервалася мужнім вчинком Віктора про який ішлося вище. У такий спосіб дитинність натури Віктора, його наївність, безпосередність контрастують з його «дорослістю» дій та вчинків.

Розгадати до кінця магію почуттів (чи взаємними вони були?! як пройшла зустріч школярів? чим усе закінчилося?) у творі реципієнту не вдається, оскільки фінал відкритий: зупинивши панелевоз, хлопець «...швидко пішов до таксі, котре стояло позаду панелевоза, щоб далі їхати до Золотих воріт» [1, с. 134].

Зазначимо, що моделюючи образ хлопчика «в полоні» цих почуттів, автор концентрує увагу на втіленні моральних чеснот дитини, на вмінні бути справжнім «чоловіком», з «дорослим» поглядом на життєві ситуації, що візуалізуються крізь спектральну площину психологічного стану безапеляційної рішучості, мужності, сміливості, а деякою мірою й

задерикуватості, зухвалості (згадаймо фразу, кинуту наостанок хлопцем водієві панелевоза).

Репрезентує особливу мелодію дитячих почуттів і В'ячеслав Медвідь в оповіданні «Варчина коса» (1982), яке починається риторичним запитанням найвреднішого хлопця у класі - Гачківського: «- Варко, а хто тебе любить?...» [7, с. 19], на що дівчина відбувається знову ж таки мовчанням (у цьому випадку мовчання виконує функцію відстороненості, закритості дитини, небажання давати відсіч кривдникові), а коли вже несла терпіти подібні закиди однокласника, у бій іде інший прийом - «мова» очей: «...зводить очі на Василя, але щоб не дуже й бачив хто...» [7, с.19]. Останній, аби не видати того, «...що він любить Варю, одвертається...» [7, с. 19], але «...одного разу не стерпів і десь у кутку придушив Гачка...» [7, с. 19]. Дитяча сором'язливість, небажання аби хоч хто-небудь дізнався (або ще гірше озвучив прилюдно) про їхню «хімію почуттів», змушує Василя ховати очі (маскувати таким чином себе справжнього, свої емоції), коли Варя до нього зверталася в оточенні однокласників тощо. Мовчкватість, надмірна стриманість хлопця, який не зреагував на чергові словесні «знушання» однолітків (епізод з косою дівчини), змусила Варю не на жарт образитися на нього. Стан розпачу настільки глибокий, масштабний для дівчинки, що дитина, аби не чути насмішкуватих кепкувань, вирішує «усунути» предмет балачок -відрізати косу. Таке рішення було своєрідним актом протесту проти «зовнішньої», привселюдної байдужості Василя. Та дорогою до міста, де планувала знищити промовисту ознаку своєї дівочої краси, зустріла Василя, який простував за хлібом, їхня гра зі «сніговою пилюкою» [7, с. 24], коротенька розмова швидко «розвіяли» і трансформували образу та наміри дівчинки на відчуття радості, щастя, деякою мірою здобувши повноту буття, гармонію, душевне полегшення.

Можемо сказати, що в цьому оповіданні прозаїк, уплітаючи в канву мотив закоханості, викристалізовує стан прагнення цього почуття дітьми як суттєвого етапу становлення в соціумі, як апробацію себе на «дорослість», як вдалий мікроклімат для реалізації свого темпераменту тощо.

Проблема таких же неординарних дитячих почуттів (разом з питаннями праці, дружби, взаємин дорослих і дітей і т.ін.) хвилює й «добротворця» (В. Кузьменко) В'ячеслава Мальця в повісті «Голубий автобус» (збірка «Іскри прощального вогнища. Голубий автобус» (1985)). Головні герої останньої -однолітки Віктор і Таня Ружанівська. Голос останньої гіпнотизував, миттєво робив щасливим школяра, який намагався не дивитися на Тетянку, «не здибуватися з нею очима» [6, с. 204], навіть подумки промовляти те, про що так хотілося сказати, аби вона не прочитала в них мелодіку його внутрішнього світу. Але при цьому хлопець намагався справити хороше враження на міську дівчинку, бути

справжнім мужчиною (наприклад, під час подорожі човном).

Бажання «втекти геть» [6, с. 204] з очей односельців, товаришів-однокурсників подеколи штовхає Віктора на дивакуваті вчинки, що вказує на дитинність героя, який не зник, аби його бачили в компанії дівчат. Але наодинці психологічний стан його діаметрально протилежний: «...він, холонучи від хвилювання, обережно тримав її вузьку теплу долоню, настрашений цим несподіваним щастям, відчуваючи себе дужим і сильним, здатним захистити од будь-кого цю білокошу дівчинку...» [6, с. 213]. Навіть внутрішнє мовлення хлопця, звернене до сестри Наталки (яка вважала його ще дитиною й нерідко в її очах, обличчі прохоплювалася певна іронічність у ставленні брата), не в силах «озвучити» стан закоханості героя: «...твій брат цілий день ходив з дівчинкою, в яку він, здається... не будем, як ти любиш говорити, уточнювати...» [6, с. 230].

Усвідомлюючи свою недосвідченість у стосунках з дівчиною, збентежений семикласник Віктор подеколи терзає себе питаннями (згадуючи «ефективні» приклади залицянь морячка Ігоря до сестри Наталки, який «... завжди розповідає анекдоти...» [6, с. 205], Купріяна, «...котрий вчиться на курсах механізаторів і котрий вважає, що він схожий на Жана Маре, з дівчатами завжди розмовляє про кіноакторів...» [6, с. 205]), на які, на жаль, не знаходить відповіді: «...Як далі поведеться? Заговорити? Але з чого почати? Як це робиться? Про що розмовляють дорослі хлопці з дорослими дівчатами?..» [6, с. 205]. Його нерішучість зростала, за що хлопець лаяв себе («Ну спитай! Спитай же. Телепню! Чого ж ти мовчиш?..» [6, с. 205]), однак результату це не давало. Лише фінальний мазок повісті, який залишається знову ж таки відкритим, наштовхує на думку про те, що ця сільська дитина - Віктор - усе ж таки зважиться на відчайдушний крок (поїздку до Києва, до його Тетянки), «дасть» волю своїм пульсуючим почуттям, оголить чи хоча б привідкриє «завісу» своєї юної душі й серця.

Не секрет, що «найскладніше і найлюдяніше з почуттів» (І. Дзюба), що час від часу змушує людське серце битися частіше, не завжди є взаємним, передбачуваним чи заздалегідь запланованим. Нерідко кохання має меланхолійний «присмак» болю, страждань, журби, печалі... Такий проблемний ракурс вимальовується зокрема в повісті «Романа» (1970), автором якої є «принциповий і порядний» (Д. Кононенко) Олесь Лупій, чію неординарність свого часу відзначали такі велети пера, як Андрій Малишко, Павло Тичина, Олесь Гончар та ін. Твір О. Лупія відзначається не простою наративною організацією, що побудована за принципом контрастного зіставлення характерів, вчинків героїв і т.ін.

Як і Чендеєве оповідання «Теплий дощ...», так і Лупієва повість «Романа» прикметні оберненим порядком оповіді: починається з того, що розповідач тримає «...в руках листа, якого чекав два роки...» [5, с. 5]. Цим листом виявився невеликий, учетверо складений папірець-послання, лист-

виправдання, лист-пояснення, слова з якого «...змусили знову пережити ті найкращі і найважчі чотири тижні» [5, с. 6] зі студентського життя оповідача - Василя, який був одним із тих, хто входив до студентського ешелону, що «...прибув до Знамянки...» [5, с. 6] на «...цілий місяць працювати на польових роботах» [5, с. 6]. Василь, як і його самотній, мовчазний і непомітний у товаристві товариш по кімнаті Юрій, закохався в сімнадцятирічну Роману, що «...минулої весни тільки-но закінчила школу...» [5, с. 20]. Остання, зарано вийшовши заміж, не змогла відчуті всієї повноти сімейного життя-буття й усім серцем прикипіла до мовчазного Юрія.

Саме спалах почуттів юного «дівчиська», «тендітного створіння» [5, с. 12] пробудили в тихого й неговірного, «мізерного й непримітного» [5, с. 8], абсолютно відлюдкуватого й самотнього Юрія феєрію справжніх емоцій, глибоких, щирих почуттів. Василь, усвідомивши, що почуття Юрія Лукашука до Романи набагато глибші, ніж власні, а до того ще й взаємні, не став на заваді їхньому щастю, проте й через два роки згадка про ті події змушує його серце бентежитись, калатати, «...знову покохати, засумніватися і повірити» [5, с. 58]: повірити в те, що їхні почуття такі ж взаємні, як і кілька років тому, а засумніватися - чи й тепер вона щаслива...

Психологія дій і вчинків героїв аналізованої повісті О. Лупія репрезентована автором якимось не зовсім симетрично: подаючи розлогу рентгенограму внутрішнього світу оповідача - Василя, мовчазного Юрія, прозаїк подеколи навмисне чи то свідомо випускає з поля зору особливості психологічної організації Романи (спектральну площину її полярних світовідчуттів, динаміку емоцій, переживань тощо). Можливо, це авторський прийом, який налаштовує реципієнта до активної співтворчості, «додумування».

Ще один бік «дієвої сили особистості» (Е. Фромм), так би мовити, іншу кольорову гаму відтінків аналізованого почуття, розкриває повість Віктора Положія «Жив-був Іван» (1979), в якій наміри сімнадцятирічного Івана Колотюка щодо одруження з молодою двадцятирічною «панночкою» Іриною Ластовецькою обумовлені, мабуть, не стільки «якістю», справжністю почуттів щодо вчительки, скільки розрахунком, життєвою (юначою) необхідністю бути в парі, під своєрідним сімейним «захистом». Такий надуманий крок для героя (похід на «запивини» й пропозиція створити сім'ю) - це швидше створення певного імунітету, внутрішнього захисту від проблем і своєрідний крок до того, аби відповідати своєму несподіваному посадовому статусу голови сільради.

Отже, сокровенний «візерунок кохання» (І. Дзюба), всепоглинаюча «хімія» почуттів персонажів різної вікової ієрархії (не лише у проаналізованих площинах, а й у деяких текстах різного періоду Є. Гуцала, М. Кравчука, О. Лупія, Гр. Тютюнника, А. Тютюнник, Б. Харчука та ін.), яка «на все життя полишає в душі солодкий щем безповоротності й

неповторності» (Вс. Нестайко), моделюється в основному на базі кордоцентризму, репрезентуючись крізь призму буденності з її темними або світлими прогалинами. Вона є «родовою ознакою, шаблоном у духовному прогресі» (І. Дзюба) індивіда, своєрідним мірилом його поетапного (поступового) змужніння, певним критерієм на витривалість, стійкість характеру, на «дорослість» і справжність душевних порухів. У творах, обраних для аналізу, це почуття оприявлюється подеколи як фактор внутрішньої організації героїв, як факт «дорослого» світопізнання і світорозуміння, як ознака духовного багажу тощо, а подеколи як вдала комбінація на благо власного «я». А полярність палітри психологічних спецефектів варіюється залежно від ситуацій, у які потрапляють герої-персонажі.

Бібліографічні посилання

1. Дрофань А. Золоті ворота / Анатолій Дрофань // Дрофань А. Цілком тасмно: [оповідання]. - К.: Школа, 2008. - С. 128 - 134.
2. Жулинський М. Людина як міра часу. Концепція людини і проблема характеру в сучасній радянській літературі / Микола Жулинський. - К.: Дніпро, 1979. - 275 с.
3. Кава В. Так пахла тиша... / Віктор Кава // Кава В. Так пахла тиша...: [повісті та оповідання]. - К.: Веселка, 1971. - С. 45 - 62.
4. Кодак М. Поетика як система: літературно-критичний нарис. - [2-ге вид., доповнене] / Микола Кодак. - Луцьк: ПВД «Твердиня», 2010. - 176 с.
5. Лупій О. Романа / Олесь Лупій // Лупій О. Романа: [повість та оповідання]. - К.: Рад. письменник, 1971. - С. 3 - 58.
6. Малець В. Голубий автобус / В'ячеслав Малець // Малець В. Іскри прощального вогнища. Голубий автобус: [повісті]. - К.: Веселка, 1985. - С. 178 - 254.
7. Медвідь В. Варчина коса / В'ячеслав Медвідь // Перед останнім уроком: [оповідання та повісті про старшокласників] / Упоряд. А. Скрипник. - К.: Веселка, 1990. - С. 19-25.
8. Чепурна О. В. Дискурс дитини у прозі українських письменників-шістдесятників (Гр. Тютюнник, В. Близнець, Є. Гуцало): дис. ... кандидата філол. наук: 10.01.01 / Чепурна Олена Володимирівна. - Одеса, 2008. - 197 с.
Надійшла до редколегії 1. 12. 2011

УДК 821.161.2.-32.09

О. М. Тимофєєва
(м. Дніпропетровськ)

ХУДОЖНЄ ВТІЛЕННЯ ШАХТАРСЬКОЇ ТЕМАТИКИ У ТВОРАХ ЛЕВА СКРИПНИКА

У статті розглядаються особливості художнього втілення шахтарської тематики в прозі Лева Скрипника в контексті літературної практики епохи. Увага акцентована на зіставленні оповідань Лева Скрипника «За все», «Маленька степова рудня» з романами Олеся Досвітнього і Сави Божка, Спиридона Черкасенка.

Ключові слова: шахтарська тематика, образ шахтаря, виробнича тема, реалізм.

В статье рассматриваются особенности художественного воплощения шахтерской тематики в прозе Льва Скрипника в контексте литературной практики эпохи. Основное внимание акцентировано на сопоставлении произведений Льва Скрипника «За всё», «Маленький степной рудник» с романами Олеся Досвитного и Саввы Божка.

Ключевые слова: шахтёрская тематика, образ шахтёра, реализм, производственная тема.

This article examines peculiarities artistic image mining theme in Skripnik's poetry in the context of the literary epoch. The main attention is focused on the corresponding Skripnik's poetry «For the all», «The little steppe mine» with novels Olesya Dosvitnogo and SuvvyBozka.

Keywords: mining theme, image of miner, realism.

Творчість Л.Скрипника на сьогодні не досліджена, у тому числі й питання особливостей художнього втілення шахтарської тематики у прозі письменника. Огляд біографії та творчості письменника був зроблений у працях В.Бурбелі, Є.Волошка, В.Оліфіренка, Л.Талалая, К.Спасенка та інших.

Метою нашої статті є дослідження особливостей художнього втілення шахтарської теми в прозі Лева Скрипника на матеріалі таких його творів, як «Маленька степова рудня», «За все» в контексті літературної творчості епохи. Це дасть можливість з'ясувати особливості індивідуального стилю автора.

Лев Скрипник писав тільки про те, що сам бачив, сам пережив, пізнав, що й зумовило реалізм його творів. Напівсирітське дитинство, тяжка й безпросвітна праця на шахті та участь у громадянській війні оприявнюються на рівні ідей, проблематики, системи образів прози автора. Спершу Лев Скрипник пише про відсталих робітників і селян-сезонників. Герої його ранніх оповідань («Вибух», «Маленька степова рудня», «Кортояк», «Таке життя») проклинають свою важку працю, п'ють горілку. Вони не орієнтуються в соціально-політичних умовах тогочасної дійсності. І лише в окремі напружені моменти герої випростовуються на повний зріст. Письменник прилучився й до розвитку української виробничої

прози, поява якої продиктована зміною промислових пріоритетів у суспільстві - приходом епохи фабрик, заводів колективної праці, а найбільше, на думку М.Васьківа, нечуваними темпами індустріалізації [1, с. 152] (романи «Голяндія», «Кришталевий край», повість «Нащадки хоробрих» Д.Бузька, «Двері в день» Г.Шкурупія, «Роман Міжгір'я» І.Ле тощо). Дослідник виділяє низку недоліків українського виробничого роману, що в цілому характерні для всієї національної виробничої прози 20-30-их рр.: шаблонність у сюжетах і композиції, різкий поділ на позитивних і негативних персонажів, риторичність як мови наратора, так і мови персонажів, які часто спілкувалися мовою лозунгів, прямо чи приховано цитували партійні звернення, заяви, виступи вождів тощо [1, с. 152].

Загалом тематика Скрипникових творів робітнича. Його оповідання - «Двісті п'ятдесят перша верства», «Шахтарня», твори, що склали збірку «Вибух», та інші написані на робітничу тему. Але основне коло робітників, що їх зображує Л.Скрипник, це не ті кадрові пролетарі, які становили підвалини класу, його основне ядро, кістяк, а нетривкі, ідеологічно незагартовані люди, що повинні в процесі життя й праці міцно злитися з пролетаріатом. Більша частина творів письменника, зокрема «За все», «Маленька степова рудня», «Шахтарня», присвячена зображенню шахтарів. Суголосним з Левом Скрипником у плані звернення до шахтарської тематики був Олесь Досвітній, який творив трохи пізніше. У своєму романі «Кварцит» (1927) автор дає досить повне уявлення про боротьбу шахтарів за збереження копалень. На першому місці в ньому - виробництво, а не почуття, не людина. Своєму творові автор дав алегоричну назву. Кварцитом, як відомо, називають гірничу породу, у якій, крім заліза, є великі домішки зцементованого кварцитного піску. Щоб одержати з такої руди залізо, її треба очищати від некорисних елементів. Автор відтворює життя криворізьких робітників і працівників мистецтва так, що обидві ці сюжетні лінії розповіді раз у раз перетинаються. Цей твір багато в чому близький до Скрипникових «За все» і «Маленька степова рудня» тим, що в ньому зображено труднощі життя та праці шахтарів. Шахтарі в романі «Кварцит» О. Досвітнього, як і у згаданих творах Лева Скрипника, намагаються відстояти свої права на кращі умови праці. Це яскраво втілено в образі рудокопа Курбали, який не здавався в пошуках руди, коли гірникам повідомили, що шахту будуть закривати, бо немає вже руди: «- Сукини сини! Ракли! І злочинці! Хай ці шматки є випадкові грудки руди, що потрапила геть в яму серед чистого поля! Хай я не інженер і технік. Але хто робить досліди на Решітній балці? Хто намагався зазирнути в підземні шахти Карпатівської балки... Хто силкувався відшукати ті місця копалень, що про них знають діти, селяни?» [2, с. 280]. Намагання довести, що руда на копальні все ж таки є, свідчить про силу духа героя - рудокопа Курбали. У цьому образі втілено збірний образ

шахтарів того часу, які боролися за краще життя. Ось як письменник характеризує стан на шахтах того часу: «Зношені машини потребували заміни, а їх не було, вагонеток не вистачало для всіх шахт, і слюсарі, ковалі власними силами чинили те, що вже годі було ремонтувати, відсутність алмазних станків позбавила можливості розвідників і рудні досліджувати глибину, розхристані, попсовані молотки вибивали з роботи бурщиків і загрожували спинити добування, не було правильного переслідування руди» [2, с. 321]. Автор зображує реальний стан на шахтах того часу, підбираючи такі виразні епітети, як «зношені», «попсовані», «розхристані» для характеристики умов праці на копальнях. Лев Скрипник у своєму оповіданні «За все» теж описав жахливі умови праці шахтарів: «- Сили немає! Це ж що? Душогубство! Справжнє душогубство, кажу вам. Скільки гине нашого брата від самих завалів!? Гинуть тому, що хазяї на трипільному лісі кишені набивають! Чи жарт це - не міняти креп тижнями? І на заяви наші не звертати навіть уваги, сволота! А касарні наші? Та стайня для коней керівникових багато краща за наше житло. А скалічених викидають як псів, під паркан... У-у, мерзота!» [3, с. 5]. Лев Скрипник реалістично показав боротьбу шахтарів за покращення умов праці на копальні, за забезпечення безпеки роботи. Нагромадження питальних та окличних речень у наведеному прикладі свідчить про напруженість емоцій героя, який намагається довести свою правоту. У наведеному прикладі автор порівнює касарні з стайнями для коней керівників, а їх самих називає «сволота» та «мерзота». Скалічені шахтарі у цьому творі порівнюються із псами, яких якщо через те, що не можуть працювати «викидають під паркан», як непотріб. Шахтарі Лева Скрипника «зморені», «голодні» та «виснажені», але водночас згуртовані, коли трапляється біда з кимось із їхніх товаришів, намагаються допомогти. Автор показав їх як сильних духом людей. Такий же образ шахтарів подає й О.Досвітній у своєму романі «Кварцит». Ось якими Орест, герой роману «Кварцит», бачить силу трудівників-рудокопів: «Він почував невблаганну силу в кожній цій людині землі і міць в їхньому скупому на слова гурті. Йому ставало боляче від одної думки, що ці люди, які носять в кишені гвіздки, шурупи, ключі, щоб їх пізнали рідні «на випадок нещастя» можливо, покладали надію й на нього...» [2, с. 319]. Науковий співробітник Огей, потрапивши до шахти, відчув биття справжнього життя та силу духу її робітників: «Огей дивиться на цього рудокопа з кремезною, наче зливою із каміння статурою, укритою легким убранням, і йому нараз стає боязко. Він зневіряється свого знання, свого досвіду, сили чим-будь допомогти цьому рудокопові, такому мужньому і разом безпорадному в своїх припущеннях» [2, с. 315]. О.Досвітній зображує шахтарів кремезними та сильними фізично, які намагаються підняти рівень видобутку руди, певні своєї рудокопної справи.

На відміну від героїв О.Досвітнього, шахтарі у творах Л.Скрипника

показані більш втомленими та зневіреними у своїх силах. Якщо О.Досвітній у романі «Кварцит» відтворив наполегливість праці шахтарів копалень міста Кривого Рогу, то Лев Скрипник, навпаки, звертався до простору закинутих глухих шахт, а не копалень з передовою технологією. Наприклад, в оповіданні «Маленька степова рудня» він створює образ такої копальні: «Але кипучим наш рудник здавався лише Кирилові. Насправді це було найглухіше, найпоганіше місце, якого, мабуть, більш ніде не знайдеш» [4, с. 17]. Л.Скрипник детально зобразив побут та життя шахтарів копальні, виразив їхні думки і почуття, тобто його образи постають індивідуалізованими. Л.Скрипник звертався до виробничої теми, але все ж таки він не повністю вписувався в контекст тогочасної виробничої прози. Герої О.Досвітнього, скажімо, ставлять перед собою конкретні завдання, зокрема такі, як можна добути більше руди. Звичайно ж, героїв Л. Скрипника важко було на той час зарахувати до категорії «типових» персонажів, яких зображувала робітнича проза того часу.

Шахтарі, про яких пише Л. Скрипник, - це робітники закинутих глухих рудень, відсталі, напівдекласовані, які випадково потрапили на виробництво, де шукають себе.

Він не створив позитивний образ робітника (що на той час уже було одним із завдань літератури тієї доби). Окремі його риси заковані в образі Василя -головного героя «Шахтарні». Цей твір має певний автобіографічний зміст. Тяжким і страшним було дитинство у Василя. Хто насправді був його батьком, власне, не знала й сама мати - жінка, яка все своє життя злидарювала й померла в злиднях. Василя забрав до себе дядько Антон, донецький шахтар. Там, на шахті й почалося нове життя для хлопця, який ставши до праці поповнює лави авангарду - робітничого класу.

Сприймавши ідеологію пролетаріату Л. Скрипник, у середовищі шахтарів дореволюційного періоду виділяє найбільш помітні дві сили - стихійну й організовану. Представники першої теж були незадоволені існуючими порядками, соціальною несправедливістю. Вихід з цього становища вони шукали в горілці, пропиваючи останні гроші. Інші - класово свідомі, організовані шахтарі активно включалися в політичну боротьбу. На тій шахті, куди потрапив Василь, головний герой оповідання «Шахтарня», працювали більшовики: штейгер Павло Степанович і рядовий робітник Ільїн. Яскраво зображує письменник повстання гірників юзівської шахти №8 під час бурхливих подій 1905 року, коли по всій території України, а особливо на Донбасі, не припинялися страйки та повстання робітників. Йдучи за правдою життя, Л.Скрипник відзначає повстання було придушене, загинули кращі (Митько - друг Василя, більшовик Павло Степанович). Василя за активну участь у повстанні засуджують на п'ятнадцять років тюрми і в кайданах відправляють до

Сибіру. В ув'язненні він пробув дванадцять років, перемога Лютневої революції визволила всіх політичних в'язнів. Василь після цього повернувся на рідний Донбас. У цьому оповіданні Лев Скрипник правдиво зображує картину зруйнованого в революційні часи Донбасу.

Подібні мотиви характерні й для роману Сави Божка «В степах» (1930), в якому теж йдеться про життя України напередодні та під час революції 1905 року. Місце дії роману С.Божка - південь України та Донбас, сільськогосподарський і промисловий райони, де соціальні суперечності, характерні в цілому для України, виявилися найвиразніше. Сава Божко, як і Лев Скрипник, пробує показати різні етапи й різні форми соціального протесту проти російського самодержавства.

Висуваючи на перший план у своїх творах на робітничі теми не основні, а і класові типи, Л.Скрипник бере за тло для своїх оповідань і відповідні виробничі умови. Це або маленька степова рудня, закинута за десятки кілометрів від цивілізації, або 251 верства на залізниці, десь в узгір'ях Північного Кавказу, відірвана від життя. І так само з виробничих процесів письменник вибирає виключний, здавалося б, зовсім не типовий випадок. Самобутність та індивідуальність Лева Скрипника складає якраз те, що він не сприйняв рецептів скороспілої «перебудови», не спокусився вирости на пролетарського письменника, хоч мав усе, щоб стати так званим продуковцем робітничих творів. У його прозі знайшла художнє відображення широка панорама життя найупослідженішого прошарку суспільства, до якого він сам належав.

Про шахтарів Донбасу Лев Скрипник писав у багатьох своїх творах. Герої збірки оповідань «Вибух» і роману «Новосмолянка» мають багато спільних рис. Автор виразно змальовує образ шахтаря Даньки («Маленька степова рудня»), який пройшов з червоними кіннотниками від Воронежа до Перекопа. Дуже схожий на нього безіменний герой із роману «Новосмолянка». Тенденція до змалювання безіменних героїв була характерною для тогочасної літератури, що засвідчено творами А.Головка («Червоний роман»), Г.Михайличенка («Блакитний роман»), Ю.Яновського («Поза межами болю») та інших. Наприклад, герой «Червоного роману» А.Головка, хоч і немає імені, проте це реальна особа, вчинки якої психологічно вмотивовані: мрії та переживання Ти мають під собою конкретну матеріальну основу - завести господарство. Це було свого роду узагальненням художнього відображення тих змін, що відбувалися в суспільстві у 20- 30-их роках ХХ ст.

Герої Л. Скрипника - Данька з «Маленької степової рудні» та безіменний герой із «Новосмолянки» - розумні, чесні й сміливі. Невміння пристосовуватися до життя, несприйняття нової економічної політики штовхають їх обох на хиткий шлях - залити проблеми й переживання горілкою. У таких творах письменника, як «Новосмолянка», «Маленька степова рудня», «Смертна камера», з'являється герой, рішучіший за

Даньку. Про велич людських душ і життєлюбство свідчить ціла низка благородних вчинків шахтарів. Наприклад, коли штейгер (оповідання «Маленька степова рудня») покликав охочих рятувати товаришів, що потрапили в завал, то йому відповіли всі (Данько, Степчук та інші): «Я!Я!Я!» [4, с. 51]. Добровольцями були всі без винятку - такою була психологія людей тієї епохи.

Помітне місце шахтарська тема займала у творчості Спиридона Черкасенка. Він, як і Лев Скрипник відобразив у своїх творах працю робітників, яка була надзвичайно небезпечною і тяжкою, боротьбу шахтарів за поліпшення умов свого життя. На заводах і шахтах виникали революційні підпільні організації. Таким чином, поет потрапив у вир класових суперечностей, що тоді охопили Донбас. Зі щирим співчуттям до важкої підземної праці у вірші «Шахтарі» він писав:

Тихо у вогкій пільмі
В шахті, на дні.
Стіни ридають німі,
Мокрі, брудні.
Буйними краплями піт
Очі сліпить,
Лампи смердючої гніт
Блима, чадить [5, с. 605].

Як бачимо, з наведеного уривка вірша, шахтарі С.Черкасенка виступають виснаженими і змученими працею. Таких же зморених непосильною працею шахтарів зображував і Лев Скрипник. У поезії «У шахті» поет передав внутрішній стан гірника в умовах виснажливої праці під землею:

Мокро і темно, немов в домовині.
Випало кайло із рук.
Дихати важко, ломота у спині.
В голову болісний стук...
Чому став?
Не дрімай!
Бери кайло -
Довбай!
Думка єдина:
спочити
хвилину –
Сили нема довбонуть... [5, с.800]

Шахтарі досить часто, аби розрадити себе, вдавалися до горілки, щоб втекти від жорстокої дійсності. Устами шахтаря автор проголошує: Горить, болить душа моя, І серце все в огні. В горілці горе утопить -Нікому то не гріх... [5, с. 802]

Герої Л. Скрипника також намагалися втекти від реальності за

допомогою горілки: «Добре... Усе добре... Андрій вчиться... Іванов та Демчук грають в карти. Данько пиячить...» [4, с. 24]. Кожен з персонажів оповідання «Маленька степова рудня» знаходив розраду по-своєму. Як свідок шахтарських рухів, поет завжди підтримував прагнення робітників до кращого життя, до свободи, що промовисто підкреслено у вірші «В царстві ночі»:

Тав душі, з віків знебулій,
Ще ясніш горять огні.
І не зникли в млі минулій
Волі жданої пісні.
Виростають вільні крила... [6, с. 802]

Як бачимо, Спиридон Черкасенко, як і Лев Скрипник, реалістично передавав настрій змучених роботою і безправ'ям шахтарів. До шахтарської теми С.Черкасенко звертався також і в низці своїх оповідань: «Яма», «Безпритульні», «Великодня ніч», «Маленький горбань». Більша частина цих творів присвячена зображенню страждань дітей шахтарських селищ і має трагічний фінал - смерть дітей, зумовлена різними причинами, передусім соціальними.

Розкриваючи шахтарську тему, Л.Скрипник створив правдиві образи шахтарів, яких «...труснула громадянська війна... А вдома, на шахті, як і раніше, безпросвітний бруд. Важка праця, злидні...» [4, с. 49]. Головна увага творів Л.Скрипника зосереджена на реалістичному зображенні життя шахтарів, акцентуванні на найменших деталях. Це й вирізняє його серед інших письменників, які зверталися до шахтарської тематики (О. Досвітнього, С.Божка та ін).

Бібліографічні посилання

1. Васьків М. Український роман 1920-х початку 1930-х років: генерика й архітектоніка: Монографія/ М.Васьків. - Кам'янець-Подільський: ПП Буйницький О.А., 2007.-208 с.
2. Досвітній О. Вибрані твори. Кварцит/ О.Досвітній. - К.: Державне видавництво художньої літератури, 1959. - 441 с.
3. Скрипник Л. За все/ Л. Скрипник. - Харків.: Книгоспілка, 1930. - 15 с.
4. Скрипник Л. Маленька степова рудня/ Л. Скрипник. - Харків, 1930. - 52 с.
5. Черкасенко С. У шахті. Твори у 2-х томах. Т.1. Поезія та драматичні твори/ С.Черкасенко. - К.: Дніпро, 1991. - 890 с.
6. Черкасенко С.В царстві ночі. Твори у 2-х томах. Т.1. Поезія та драматичні твори/ С.Черкасенко. - К.: Дніпро, 1991. - 890 с.

Надійшла до редколегії. 15.01.2012.

М.А.Щербина
(м. Дніпродзержинськ)

МЕХАНІЗМ СТРУКТУРУВАННЯ ХУДОЖНЬОГО СВІТУ ТА МЕТАТЕКСТУАЛЬНІСТЬ В ПОЕМІ «ПАСТУШИЙ КАЛЕНДАР» Е. СПЕНСЕРА

У статті розглядається художній світ поеми «Пастуший календар» Едмунда Спенсера, видатного англійського поета доби Ренесансу. Об'єктом дослідження статті є сюжетно-композиційна організація твору, до структури якої можна віднести текстовий та метатекстовий потоки поеми «Пастуший календар».

Ключові слова: «Пастуший календар», метатекстуальність, епістола, коментатор, еклога, гравюра, аргумент, глоса, емблема, календар.

В статье рассматривается художественный мир поэмы «Пастушеский календарь» Эдмунда Спенсера, выдающегося английского ренессансного поэта. Объектом исследования статьи служит сюжетно-композиционная организация произведения, к структуре которой можно отнести текстовый и метатекстовый потоки поэмы «Пастушеский календарь».

Ключевые слова: «Пастушеский календарь», метатекстуальность, эпистола, комментатор, эклога, гравюра, аргумент, глосса, эмблема, календарь.

The artistic world of poem «The Shepherdes calendar » of Edmund Spenser, the greatest English Renaissance poet, is examined in the article. The subject of the research is withcomposition organization of work, to the structure of which it is possible to take textual and metatextual streams of poem «The Shepherdes calendar».

Keywords: «The Shepherdes calendar», metatextuality, epistol, commentator, eclogue, woodcut, argument, gloss, emblem, calendar.

«Пастуший календар» Е. Спенсера є унікальним літературним твором, в якому поетика пасторальності трансформується під безпосереднім впливом соціокультурного контексту пізнього англійського Відродження і оновлюється суто ренесансним імперативом автора: наслідувати античних авторів, будучи цікавим для сучасників. Внаслідок сміливих творчих пошуків поета народжується художній світ твору, де переплітаються і взаємодіють традиційне і новаторське.

Новаторство Едмунда Спенсера відчутно проступає вже на рівні сюжетно- композиційної організації поеми, структура якої вибудовується з двох взаємодоповнюючих і взаємодіючих потоків: власне текстового та метатекстуального. Текстовий потік - це дванадцять віршованих еклог, кожна з яких має свій заголовок (назва певного місяця) і власний мікросюжет, який вплітається у загальне сюжетне полотно поеми. Побудована за принципом календаря сюжетика текстового потоку Спенсерової поеми тяжіє до пасторальності, адже йдеться про життєві колізії та переживання поета-пастуха Коліна Клаута, який на фоні природного циклу (від Січня до Грудня) розмірковує про події особистого життя і сенс людського буття як такого.

Метатекстовий потік формується за рахунок двох різнохарактерних складових. Перша з них - текст, авторство якого приписується такому собі коментаторові з ініціалами Е.К.Цей таємничий коментатор є водночас тлумачем-критиком Спенсерового тексту, і одним із художніх образів «Пастушого календаря». На відміну від інших образів-персонажів - Коліна Клаута, Гоббінола, Тено, Кадді, Палінода - він не є героєм еклог, не бере участі у подіях, які описуються. Не згадується Е. К. і у текстах еклог (як згадується приміром Розалінда), йому не присвячують од чи пісень, як присвячують Дідо. Але присутність Е.К. у художньому просторі «Пастушого календаря» є очевидною. Він не є об'єктом нарації, він скоріше співавтор суб'єкта, адже саме він розтлумачує читачеві «темні місця» поеми, розшифровує алюзії та ремінісценції. Е.К. бере певну участь у формуванні художнього світу «Пастушого календаря», адже саме завдяки його коментарям цей світ набуває реальності і стереоскопічності: пасторальний локус помітно інтелектуалізується, алегоричність проступає більш відчутно, інтертекстуальність розкодовується. Сам же Е. К. постає як своєрідний, доволі незвичний і оригінальний художній образ поеми. Це образ інтелектуала, тонкого знавця спенсерового тексту і контекстів, в яких цей твір народжувався (літературного, соціально-політичного, біографічного).

Унікальність даного художнього образу полягає в тому, що він вибудовується в метатекстовому художньому просторі (коментарі, аргументи, глоси), але водночас безпосереднім чином впливає на формування художнього світу «Пастушого календаря» як такого. Метатекстуальність представлена такими композиційно- наративними структурами як: неозаглавлена передмова -епістола, що підписана ініціалами Е. К.; аргумент, який передує кожній еклозі; глоси до тексту та розшифровка емблем діючих осіб поеми. Друга складова метатекстового потоку є невербальною: сюди відносимо гравюри і використання різних шрифтів для графічної репрезентації різних видів тексту (еклоги надруковані готичним шрифтом, а аргумент і латиномовна емблема - курсивом).

Як відзначалось раніше, досить привабливим елементом поетики «Пастушого календаря» Спенсера є гравюри, які передують кожній еклозі поеми. Кожна з дванадцяти гравюр поеми формує картину певної пори року. Гравюра може розглядатися і як самостійна завершена художня робота. Тільки шість із гравюр «Пастушого календаря» зображують щось із того, про що говориться в поемі. А інші - не більш ніж картинки, що відповідають пастушим дискусіям, пісням, забавам. До першої групи належать гравюри «Січня», «Лютого», «Березня», «Квітня», «Травня», «Листопада»; а до другої - «Червеня», «Липня», «Серпня», «Вересня», «Жовтня», «Грудня».

Згідно з даними наукових пошуків дослідника творчості Е. Спенсера, Дж. Бендера, в постскрипті до одного з листів Габріелю Гарві Спенсер натякнув, що гравюри у книзі було використано для того, щоб її швидше купували і щоб вона виглядала, як «emblem book» [1, с. 154]. Поняття емблеми є дуже важливим для Спенсера. Автор «Календаря» тяжіє до максимальної візуалізації образу, що свідчить про очевидний вплив книг емблем на його художнє мислення. Деякі порівняння Спенсер нагадують графічні мініатюрні емблеми, можливо, з «emblem book» і запозичені. Тут необхідно відзначити, що «Пастуший календар» чи є не єдиним ілюстрованим виданням Спенсера.

Прагнення Спенсера зробити твір гармонійним виступає особливо яскраво на тлі творчості попередників поета в жанрі еклоги, наприклад, Барнабі Гуджа, який намагався поєднати деякі аркадійські мотиви італійської поезії з дидактико-алегоричною манерою Баптисти Мантуанського й А. Барклея. Але, на думку російської дослідниці пасторалі Т.Чеснокової, «Пастуший календар» - твір більш гармонійний. І причина тому - складніше й багатогранніше, ніж у Гуджа, уявлення Спенсера про саму природу художнього (і, зокрема, пасторального) інакомовлення [89, с. 35]

Текст поеми Е. Спенсера можна поділити на такі частини: присвята, що підписана анонімом *Immerito*; підписані коментатором Е. К. послання (*Epistle*) до Габріеля Гарві й передмова («*general argument of the whole book*»); дванадцять еклог з короткою анотацією змісту (аргументом), що передує кожній еклозі, та глосами коментатора до кожної з них; епілог.

«Пастуший календар» був присвячений (про що свідчить напис на титульному аркуші поеми) людині, яка подарувала Спенсерові ідею його написання - «шляхетному й добродіючому джентльмену, гідному всіх титулів як наукових, так і лицарських, Серу Філіпу Сідні» [3, с. 20].

Перед епістолою, автором якої виступає Е. К., поміщена присвята всій поемі «Пастуший календар», що підписана іменем *Immerito* (Недостойний). Вона написана в стилі великого Чосера. Її перші рядки майже вторять текстові Чосера: «*Go litel bok, go litel myn tragedye*». Зауважимо, що Спенсер у цій присвяті «відправляє» власну книгу до

могутнього покровителя, якого він називає «président»: «Goe little booke: thy seife present,/As child whose parent is vnkent:/To him that is the president Of noblesse and of cheualree... » [3, с. 12]. Для сучасників поета було цілком зрозумілим, що на увазі мався саме Філіп Сідні, який був взірцем аристократичної гідності.

Власне текстові поеми - тобто еклогам - передуює послання або епістола, до Габріеля Гарві, що датується 10 квітня 1579 року. Це день, який прийнято визнавати датою завершення «Пастушого календаря». У посланні Спенсер ніде не ідентифікується як автор поеми; воно підписане ініціалами Е. К. На думку багатьох спенсерознавців, за цими літерами приховувався сам Спенсер. Але слід зазначити, що деякі зарубіжні вчені не поділяють цього припущення. Серед них англійська дослідниця і романістка М. Дреббл, яка доводить, що Е. К. - це Едвард Керк (1553-1613), друг Спенсера, який навчався разом із ним у коледжі Пембрук Хол (Кембридж), і саме йому належить авторство передмови, короткого змісту і коментарів поеми [4, с. 545].

Передмова до поеми Е. Спенсера «Пастуший календар» починається словами: «Найвизначнішому й найбільш освіченому Оратору й Поету, містеру Габріелю Гарві, його близький і єдиний вірний друг Е. К. рекомендує його (Immerito - М. Щ.) твір, що написаний із гарним смаком і (просить надати -М.Щ.) заступництво новому поетові» [3, с. 13].

Адресат поеми Габріель Гарві (1545-1630) - друг Е. Спенсера - був людиною з неабияким інтелектуальним потенціалом. Згодом Спенсер присвятив йому один зі своїх сонетів, «Harvey, the happy above happiest men». Тут доречно нагадати, що Г. Гарві став членом Ради коледжу Пембрук Хол через рік після зарахування Е. Спенсера в цей коледж. Гарві, вірогідно був учителем Спенсер.

Передмова до «Пастушого календаря» розділена на дві частини. Перша - це захист новації Спенсера в аспекті стилю, а друга - опис сюжету. Якби композиція «Пастушого календаря» була простішою, як зазначає коментатор Е. К., то робота мала б єдність, але їй бракувало б розмаїття. Спенсер обмежує себе, зображуючи традиційну ідею пасторальної любові, яка розгортається на фоні зміни різних пір року, але, реально, цілісність композиції лежить винятково в алегоричному календарі, який трактується етично, у поєднанні з фізичними характеристиками різних місяців [3, с. 19].

Тож бачимо, що в розміщенні епістоли та «général argument of the whole book» перед поемою «Пастуший календар» був певний прагматичний сенс. В передмові коментатор Е. К. презентує дискусію з приводу календарного року та робить огляд історії створення календаря, акцентуючи увагу на тому, що власне Юлію Цезарю належить думка про високосний рік, а також про те, що кількість місяців року повинна дорівнювати дванадцяти і що рік повинен починатися з Березня місяця [3,

с. 23].

Коментатор Е. К. в «*general argument*» поділяє загальне захоплення давніми календарями й витоками англійської календарної традиції. Головне завдання тлумача Е. К., як уже згадувалося, - захистити місяць січень як вибір Спенсера для першого місяця року в «Пастушому календарі».

Спростовуючи авторитет старих «астрологів і філософів», які починали рік з березня, Е. К. захищає традицію відліку року із січня. Коментатор точний у встановленні початку «Пастушого календаря» з місяця січень, адже цей місяць пов'язаний з божественним началом, яке постає «у втіленні нашого величного Спасителя й спільного рятівника Христа, який віродив стан світу, що прийшов у занепад і повернув коловоріт минулих років до їхнього початку, залишивши нам, своїм спадкоємцям, нагадування про Своє народження наприкінці останнього року і на початку наступного» [3, с. 23-24]. З вищенаведених слів коментатора стає зрозумілим, що календар, який він захищає, своїм корінням походить від народження Христа, а не від язичницького Януса. Отже, Е.К. виправдовує прийняття початку календарного року з січня тим, що це відповідає рідній англійській традиції, а не тим, що такою була пропозиція папи Григорія XIII. Розглянувши всі аргументи на користь січня проти березня, Е. К. доходить висновку, що «наш автор ... для простоти загального розуміння» пропонує «почати (рік - М. Щ.) із січня» [3, с. 25]. Він заявляє, що Спенсер обрав календарну форму для свого твору «не за науковим або церковним принципом, а за стародавньою англійською традицією» [3, с. 25].

Кожна еклога «Пастушого календаря» має однакову композиційну схему: на першому місці - гравюра і аргумент (короткий зміст того, про що йтиметься в даній частині поеми), далі - текст еклоги, а наприкінці - емблема одного з персонажів і коментарі Е. К. Загальновідомо, що традиція прикрашати твір гравюрами своїм корінням сягає часів Середньовіччя. Як переконливо доводить И. Гейзінга, однією з основних особливостей культури пізнього Середньовіччя є її надмірно візуальних характер, що зумовлюється домінуванням зорових уявлень: «Схильність до безпосередньої передачі зовнішнього, зримого знаходило більш сильне і більш довершене вираження засобами живопису, ніж засобами літератури» [5, с. 318]. Поєднання різних способів створення художнього образу - літературного і візуально- мистецького - набуває особливої популярності, про що свідчать і згадувані И. Гейзінгою календарні аркуші «Розкішного часослова», і мініатюри «Туринського часослову», і славнозвісні замки, які у братів Лімбургів є фоном мініатюр, присвячених кожному місяцю року, які мають літературну паралель у віршах Естана Дешана [5, с. 328]. Опис цих мініатюр, що запропонований голандським культурологом, дивовижним чином нагадує гравюри «Пастушого календаря» за логікою

оформлення художнього простору. Так «Поль Лімбург може поєднати на одному аркуші все, що несе із собою зима («Лютий»): селян, що гріються біля вогню, розвішену для просихання білизну, круків на снігу, вівчарню, вулики, бочки й тачку і до того ж все це на фоні розлогого зимового пейзажу з затишним селом і самотнім селянським подвір'ям на пагорбі» [5, с. 329]. Зіставлення гравюр, включених до «Пастушого календаря», з мініатюрами братів Лімбургів, які ілюструють кожний з місяців року у вигляді замальовки, яка поєднує сцени сільського життя з природним пейзажем, дає підстави говорити про очевидну подібність.

Втім, якщо в ілюстрованих книгах Середньовіччя більш продуктивним в плані зображальності виступає живопис, то ренесансний за духом і пафосом «Пастуший календар» Е. Спенсера демонструє кардинальні зрушення в аспекті взаємодії різних видів мистецтв. У Спенсера саме слово виступає головним інструментом формування художньої образності, а гравюри виконують скоріше допоміжні функції: ілюструють, прояснюють, натякають, уточнюють, акцентують значимі моменти.

Щодо аргументів до кожної еклоги, то їх можна умовно поділити на декілька груп. До першої групи можна віднести аргументи, які переказують магістральні сюжетні колізії еклог («Січень», «Грудень»), до другої - еклоги, в яких присутні елементи метатексту, такі як: відсилка до попередніх текстів самого «Пастушого календаря» («Червень»); висловлення ставлення наратора еклоги до описуваного («Червень», «Квітень», «Вересень», «Жовтень», «Грудень»); зіставлення з іншими текстами інших авторів («Серпень», «Листопад»),

Коментатор «Календаря» відзначає, що після кожної еклоги поеми є глосарій і словник для тлумачення старих слів і незрозумілих фраз. «Така манера пояснення й коментування, - за переконанням Е. К., - здається дивною й рідкісною для нашої мови» («which maner of glosing and commenting, well I wote, wil seeme straunge and rare in our tongue») [3, с. 19]. Подальше пояснення використання коментарів і пояснень у поемі зводиться до того, що тлумач стверджує, що знає чимало прикладів, коли багата уява поета як у використанні слів, так і змісту, були обійдені увагою через нерозуміння. Тому коментатор вирішив додати глоси, щоб читач міг зрозуміти те, що було сказано автором. Такий прийом був також підкріплений бажанням зробити твір подібним до праць інших відомих авторів, що були опубліковані належним чином.

Прикметно, що основними темами «Календаря» виступають теми кохання, творчості, людських взаємин та смерті, які є традиційними для пасторалі. Як наголошує російська дослідниця К. Зикова, ці теми «досліджуються Спенсером з різних поетичних сторін у трьох різних значеннях: як психологічні проблеми внутрішнього життя, як соціальні проблеми міжособистісних стосунків та в абстрактно-ідеальному плані, що

відкриває перспективу Золотого століття. Фоном дванадцяти еклог «Пастушого календаря» є зображення природи кожного місяця, тематика, почуттєвий настрій еклог відповідає стану природи, а віршовані розміри, то переважно прості і популярні, то здебільшого складні й витончені, відповідають змісту еклог» [6, с. 31].

Закінчується «Пастуший календар» фінальною строфою, в якій Спенсер висловлює сподівання, що ЙОГО календар перевершить інші календарі:

Loe I have made a Calender for euery yeare,
That Steele in strength, and time in durance shall outweare:
And if I marked well the starres revolution,
It shall continewe till the worlds dissolution.
To teach the ruder shepheard how to feede his sheepe,
And from the falsers fraud his folded flocke to keepe.
Goe lyttle Calender, thou hast a free passeporte.
Goe but a lowly gate emongste the meaner sorte.
Dare not to match thy pipe with Tityrus his style,
Nor with the Pilgrim that the Ploughman playde a whyle:
But followe them farre off, and their high steppes adore,
The better please, the worse despise, I aske nomore.
Merce non mercede.

Спенсер, для якого його твір є своєрідним уособленням мистецтва взагалі, проголошує, що цей «календар є справжнім вічним календарем, який закінчиться тільки в «кінці світу». Як справедливо відзначила дослідниця В. Волл, текст заключної строфи поеми дає підстави стверджувати, що вона контрастує з початковою строфою «Пастушого календаря» («To His booke»), де поема порівнюється з дитиною. Дослідниця коментує, що «початкова й заключна строфи поеми ... ілюструють думку, що текст досяг свого повного розвитку й величі, він перемагає часові й тлінні перешкоди [7, с. 236].

Тож, одна із основних ідей «Пастушого календаря» - гімн поетичній творчості, яка спроможна зробити людину безсмертною. Як справедливо зауважив один з дослідників «Календаря» Д. Розенберг, «людина може піднятися над огидним брудом і сягнути зоряного небокраю за допомогою своєї любові, мистецтва й віри» [8, с. 86].

Бібліографічні посилання

1. Bender J.B. Spenser and Literary Pictorialism / J.B. Bender. - Princeton: Princeton University Press, 1972. - 289 p.
2. Чеснокова Т.Г. Шекспир и пасторальная традиция английского Возрождения. Пасторальные мотивы в комедиях У. Шекспира /

Т.Г.Чеснокова. - М.:МАКС Пресс, 2000.

3. Spenser E. The Shepheardes Calender / [A Poem] / E. Spenser // The Yale Editions of the Shorter Poems of Edmund Spenser / [ed. by W. Oram, etc.]. - New Haven & London: Yale UP, 1989

4. Drabble M. The Oxford Companion to English Literature / M. Drabble. - Oxford. New York: Oxford UP, 1977.

5. ХейзингаИ. Осень Средневековья / И.Хейзинга / [отв. ред. С.С. Аверинцев]. — М.: Наука, 1988.

6. Зыкова Е.П. Пастораль в английской литературе XVIII века / Е.П.Зыкова -М.: Наследие, 1999.

7. Wall W. The Imprint of Gender: Authorship and Publication in the English Renaissance / W. Wall. - Ithaca: Cornell UP, 1994.

8. Rosenberg D. Oaten Reeds and Trumpets. Pastoral and Epic in Virgil, Spenser and Milton. - Lewisburg: Bucknell UP, 1981.

Надійшла до редакції 15.01.2012.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Бандура Т.Й. - к.філол. н., в.о. доцента кафедри української й зарубіжної літератур Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К.Д. Ушинського.

Віват Г.І. - д. філол. н., доцент кафедри українознавства та лінгводидактики Одеської національної академії харчових технологій.

Ворова Т.П. - к. філол. н., доцент кафедри іноземних мов для гуманітарних факультетів Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара.

Гонюк О.В. - к. філол. н., доцент кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара.

Городнюк Н.А. - к. філол. н., доцент кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара.

Заверталюк Н. І. - д. філол. н., проф. кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара.

Іртуганова Т. Р. - здобувач кафедри історії української літератури Харківського національного університету імені Володимира Даля.

Лаптєєва Ю.О. - студентка III курсу факультету української й іноземної філології та мистецтвознавства Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара.

Горобець О.В. - аспірант кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара.

Коваленко О. А. - к. ф. н., доцент кафедри української та іноземних мов Одеського державного аграрного університету.

Корнілова К.О.- викладач кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара.

Кропивко І.В. - к.філол. н., доцент кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара.

Кулакевич Л.М. - к. філол. н., доцент кафедри історії та українознавства ДВНЗ «Український державний хіміко-технологічний університет».

Олійник Н.П. - к.філол. н., доцент кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара.

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

Мірошніченко Л.В. - к. філол. н., викладач кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара.

Тараненко А.В. - викладач кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара.

Тимофєєва О.М. - аспірант кафедри української літератури
Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара.

Шаф О.В. - к. філол. н., доцент кафедри української літератури
Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара.

Щербина М.А. - доцент кафедри іноземних мов
Дніпродзержинського державного технічного університету.

ЗМІСТ

РОЗДІЛ 1. НОВЕ ПРОЧИТАННЯ КЛАСИКИ

Бандура Т.Й. ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЕВОЛЮЦІЇ ЖІНОЧОГО ХАРАКТЕРУ В ОПОВІДАННЯХ А. СВИДНИЦЬКОГО	3
Віват Г.І. ТРАДИЦІЙНИЙ ОБРАЗ МИТЦЯ В ЛІРИЦІ УКРАЇНСЬКИХ ДИСИДЕНТІВ.....	10
Ворова Т.П. СВОЄРІДНІСТЬ ХУДОЖНЬОГО СВІТУ У КАЗЦІ «ГОРБОКОНИК» П. П. ЄРШОВА	17
Гонюк О.В. МОДЕРНІСТИЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ В ЗБІРЦІ МАКОВЕЯ «КРОВАВЕ ПОЛЕ»	24
Заверталюк Н.І. МОТИВ ПОВЕРНЕННЯ НА БАТЬКІВЩИНУ В РОМАНІ «МАЙСТЕР КОРАБЛЯ» Ю. ЯНОВСЬКОГО	30
Іртуганова Т.Р. «РУНО ОРОШЕНОЄ» ДИМИТРІЯ ТУПТАЛА В ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНОМУ ДИСКУРСІ	40
Лаптеєва Ю.О., Гонюк О.В. СПЕЦИФІКА ОБРАЗНО-СИМВОЛІЧНОГО ВТІЛЕННЯ ДУХОВНО-ЕСТЕТИЧНОЇ КОНЦЕПЦІЇ ЛЮДИНИ В НАРИСІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ «СЛПЕЦЬ»	46

РОЗДІЛ 2. НА МЕЖІ СТОЛІТЬ (XX - XXI): ДО ПИТАННЯ ПОЕТИКИ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ

Горобець О.В. ПСИХОЛОГІЧНИЙ КАНОН ГІДНОГО ЗАВЕРШЕННЯ ЗЕМНОГО БУТТЯ В ТЕКСТІ «НЕ ПЛАЧТЕ ЗА МНОЮ НІКОЛИ» МАРІЇ МАТІОС	53
Корнілова К.О. ХУДОЖНІЙ СВІТ ВІЙНИ У РОМАНІ «ЮЛІЯ, АБО ЗАПРОШЕННЯ ДО САМОВБИВСТВА» П. ЗАГРЕБЕЛЬНОГО	61
Кропивко І.В. ЖАНРОВИЙ ПОЛІФОНІЗМ ОПОВІДАННЯ АНАТОЛІЯ ДІМАРОВА «САГА ПРО ДЖОЯ»	68
Кулакевич Л.М. МІФОМОТИВ БОРОТЬБИ В РОМАНІ ЛЮБКА ДЕРЕША „ПОКЛОНІННЯ ЯЩІРЦІ”	75

Мірошніченко Л.В. СИМВОЛІЧНЕ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ
ФОЛЬКЛОРНИХ МІФОЛОГІЧНИХ ЕЛЕМЕНТІВ У РОМАНІ
Г. ТАРАСЮК «СМЕРТЬ — СЕСТРА МОЄЇ САМОТНОСТІ» 85

Шаф О.В. МОТИВ МАНДРІВ У ТВОРЧОСТІ СЕРГІЯ ЖАДАНА В
КОНТЕКСТІ «МАСКУЛІННОЇ БЕЗПРИТУЛЬНОСТІ» 91

РОЗДІЛ 3. СТУДІЇ З ПРОБЛЕМ ПОЕТИКИ

Городнюк Н.А. КОНЦЕПТ ОДЯГУ ТА СЕМАНТИКА ДЕНДИЗМУ
У РОМАНІ МИХАЙЛА ІВЧЕНКА „РОБІТНІ СИЛИ” 98

Коваленко О. А. ХАРАКТЕР КОНФЛІКТУ І СПЕЦИФІКА ЙОГО
ВИРАЖЕННЯ У ТВОРАХ Т.ШЕВЧЕНКА ПЕРІОДУ «ТРЬОХ ЛІТ» 104

Олійник Н.П. СВОЄРІДНІСТЬ ХАРАКТЕРОТВОРЕННЯ В
УКРАЇНСЬКІЙ ПОВІСТІ 70-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ 111

Подлесна В.Ф. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА СВОЄРІДНІСТЬ
КОСМОЛОГІЧНОЇ КАЗКИ ДНІПРОВОЇ ЧАЙКИ.....117

Тараненко А. В. МАГІЯ ДИТЯЧИХ ПОЧУТТІВ В УКРАЇНСЬКІЙ
ПРОЗІ 70 - 80-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ 122

Тимофєєва О. М. ХУДОЖНЄ ВТІЛЕННЯШАХТАРСЬКОЇ
ТЕМАТИКИ В ТВОРАХ ЛЕВА СКРИПНИКА.....130

Щербина М.А. МЕХАНІЗМ СТРУКТУРУВАННЯ ХУДОЖНЬОГО
СВІТУ ТА МЕТАТЕКСТУАЛЬНІСТЬ В ПОЕМІ «ПАСТУШИЙ
КАЛЕНДАР» Е. СПЕНСЕРА..... 138

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ.....146