

Тернопільський національний педагогічний
університет імені Володимира Гнатюка

Серія Літературознавство № 45

НАУКОВІ ЗАПИСКИ

Тернопіль 2016

ББК83.3

УДК 821.161.2

Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство: / За ред. д. ф. н. М.П.Ткачука – Тернопіль: ТНПУ, 2016. – Вип. 45. – 365 с.

Редакційна колегія:

Ткачук М.П., д-р філол. наук, проф. (відповідальний редактор); Едвард Бялек, д-р філол. наук, проф. (Польща, Вроцлавський університет), Кшиштоф Гуца, д-р філол. наук, доц. (Польща, Вроцлавський університет), Катажина Новаковська, д-р філол. наук (габ), доц. (Польща, Варшавський університет), Агнешка Сохал, д-р філол. наук, доц. (Польща, Варшавський університет) Вільчинська Т.П., д-р філол. наук проф., Веретюк О.М., д-р філол. наук, проф., Зимомря І.М. д-р філол. наук, проф. (Ужгородський національний університет), Куца О.П., д-р філол. наук, проф.; Лановик З.Б., д-р філол. наук, проф.; Лановик М.Б., д-р філол. наук, проф.; Лабащук О.В. д-р філол. наук, проф.; Поплавська Н.М., проф., д-р філол. наук, проф.; Зимомря М.І., д-р філол. наук, проф. (Дрогобицький державний педагогічний університет імені І.Франка); Ткачук О.М., к.філол. наук, доц. (відповідальний секретар).

Друкується за рішенням вченої ради Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (протокол № 3 від 27 вересня 2016 р.). Свідоцтво про реєстрацію ТР № 105/ 4 від 26. 05. 2010 р.

Рецензенти:

Науменко Наталя, д-р філол. наук, проф. (Київ)
Галич О.А., д-р філол. наук, проф. (Рівне)
Гуляк А.Б., д-р філол. наук, проф. (Київ)
Ткаченко О.Г. д-р філол. наук, проф. (Суми)

ISBN 9 – 7425 – 09-6

@ТНПУ, 2016

Українська література

УДК 821.161.2 :82-92+82-6

С.С. Кіраль, професор (Київ)

Трохим Зіньківський і Михайло Драгоманов: до історії полеміки 90-х рр. XIX ст. про українську мову, літературу та національну ідею

У статті на підставі докладного вивчення періодики, маловідомих та архівних матеріалів охарактеризовано спільне та відмінне в поглядах двох українських інтелектуалів М. Драгоманова й Т. Зіньківського на окремі тогочасні гуманітарні проблеми, зокрема мовно-літературні питання, російсько-українські літературно-громадські контакти, трактування націоналізму та космополітизму у контексті їхньої доби та з погляду сьогодення.

Ключові слова: *дискусія, нація, мова, російська література, націоналізм, космополітизм, публіцистика, шовінізм.*

Kiral S. S. Trokhym Zinkivskyi and Mykhailo Drahomanov: to the issue on the history of polemic in the period of the 90-ies of the XIX-th century about the ukrainian language, literature and a national idea

Common and distinctive features of two Ukrainian intellectuals' outlooks, M. Drahomanov and T. Zinkivskyi, on some humanitarian problems of that epoch are highlighted on the basis of the detailed study of periodicals, little known and archival documents. In particular, linguistic and literary issues, Russian-Ukrainian literary and social contacts, interpretation of nationalism and cosmopolitanism in the context of their day and from the perspective of the present are also emphasized.

Keywords: *discussion, nation, language, Russian literature, nationalism, cosmopolitanism, publicism, chauvinism.*

Постановка наукової проблеми та її значення. *Ім'я Трохима Зіньківського (1861–1891), «другої поруч із*

Грінченком характерної для 80-х років» постаті XIX віку (С. Єфремов), автора знакової статті «Молода Україна, її становище і шлях» в аспекті націєтворчих проблем, невтомного «чоловіка праці» (О. Кониський) й понині, на жаль, малознане широкому загалові. І це за тих обставин непростой долі Зіньківського, для якого Україна, як твердила Ганна Сервичківська, дружина письменника, була сенсом усього його короткого життя: «Вище всього він ставив любов до своєї Батьківщини, до свого народу. Він, бувало, казав, що його найближчі рідні, – ні жінка, ні діти, – все для нього ніщо у порівнянні з його заповітною ідеєю, тобто **він цілковито прагнув жити для блага своєї України**» (письмівка наша. – С.К.) [Віддати зумієм 2004: 331].

Цього року, 20 червня, минуло 125 літ як не стало Трохима Зіньківського, а 4 серпня виповнилося 155 років від дня його народження. Його життя у рамцях хронології асоціюється зі спалахом яскравої й потужної зорі, яка осяває не лише космічні, а й земні горизонти. Отож, мабуть, не випадково він обрав собі серед інших і «зірковий» псевдонім – Звіздочот! Попри те, що канва його життя і смерті (не дожив навіть до 30-ти років!) трагічно-стисло межована, вона вражає, як і спалах зорі, не лише в аспекті людського буття як такого, а й тому, що в пам'яті своїх сучасників (серед них слід назвати В. Боровика, М. Грушевського, Б. Грінченка, С. Єфремова, М. Комарова, О. Кониського, В. Кравченка, М. Кропивницького, М. Лисенка, О. Лотоцького, Д. Мордовця, Олену Пчілку, М. Старицького та ін.) Зіньківський зоріє світлою й глибоко духовною непересічною постаттю. Усі вони високо оцінювали талант і працю цього всесторонньо обдарованого українського інтелектуала: письменника, фольклориста, мовознавця, перекладача, громадсько-культурного діяча. Так, наприклад, Б. Грінченко з приводу передчасної смерті свого найближчого друга писав з невимовним болем про те, що покійник «належав до тих, що усю душу віддають за ідею і

не знають іншого життя. До цього додавалася безмірна любов до рідного краю, широка освіта, талант. Наша справа загубила в йому стільки, скільки вона загубила б, якби вмер спочатку своєї діяльності П. Куліш. З молодих діячів 80-х рр. він був більший і од усіх наших діячів, опріче деяких небагатьох, якби прожив ще хоч десяток років» [Кіраль 2012:53]. Сповідуючи духовні заповіді Кобзаря, Зіньківський послідовно відстоював право українського народу на природний розвиток та збереження мови як своєрідного духовного коду нації.

Мета статті та її актуальність. У статті, пропонованій читачам, автор намагався схарактеризувати маловідомі сторінки полеміки, що тривала упродовж 1889–1891 рр. на сторінках «Правди» й «Зорі» й спричинила появу, як справедливо зауважує М. Возняк, «гостро полемічну» статтю І.Франка «Формальний і реальний націоналізм» [Возняк 1955: 176], у якій останній несправедливо критикує Т. Зіньківського як автора статті «Національне питання в Росії». Має рацію О. Куца, коли твердить, що Франко «буквально увірвався» у цю полеміку і «висловив міркування досить суб'єктивні» [Куца 1995: 207]. І. Франка особливо обурило те, що «Правда» своїми публікаціями звинувачує «Зорю» в пропаганді «общеруськості» й фактично «п о д а є п е р е д у с і є ю У к р а ї н о ю д о н о с н а Т о в а р и с т в о Ш е в ч е н к а», тобто чинного видавця часопису [Франко 1980: 362]. Про перебіг дискусії докладно йдеться у статті, опублікованій у часописі «Слово і час» [Кіраль 2016:]. Тут ми розглянемо точки дотику й розбіжності Т. Зіньківського та М. Драгоманова щодо потрактування ними питань, означених в оглаві статті.

Виклад основного матеріалу. Поява Зіньківського на ниві українського відродження була **знаковою**, він, яскравий представник «Молодої України», відіграв «значну роль у становленні національної ідеї», а тому його публіцистичні «виступи варто розцінювати, з одного боку,

як завершення цілого етапу в історії української інтелігенції, в центрі якого стоїть постать М. Драгоманова, а з другого – як початок етапу нового, що характеризується формуванням національно-свідомої, власне української інтелігенції з достатньо виваженими, науково обґрунтованими програмами національного відродження» (згадати б хоча «Братерство тарасівців». – С.К.) [Лук 1993: 38]. Цю слушну думку українського філософа підхоплює інший дослідник Ю. Левенець, який доречно зауважує, що Зіньківський «одним з перших науковців <...> поставив собі за мету здійснити порівняльний аналіз шляхів утворення держави в Європі та Росії» [Левенець 2001: 310]. Отже, проблеми, освітлені Зіньківським у статті «Національне питання в Росії», були на часі, він мав мужність винести їх на суд громади, знаючи заздалегідь, що його критичні розмисли про стан національного питання в Росії сприймуть далеко не всі, у тому числі й М. Драгоманов, який на невеличкий «дайджест» В.Антоновича про російську літературу з іспанської періодики відгукнеться аж чотирма «настановними» листами в «Зорі» «В усправі відносин українців до російської літератури (Листи до редакції «Зорі»)» [Драгоманов 1889:]. Він, зокрема, зазначив, що «справа стосунків українців до російської літератури дуже важна; і через се і я смію сподіватись, що редакція «Зорі» дасть місце отсим моїм листам хоч би для того, щоб визвати дальшу дискусію» [Драгоманов 1889: ч. 8, 143].

У шостому випуску «Правди» за 1889 р. уміщено «Лист Подорожного. Мадрид. 12 січня 1889» за підп.: Турист [Антонович 1889:]. Ним виявився В. Антонович, який зізнається, що йому «трохи що не одного і того самого дня довелось <...> перечитати дві праці двох учених публіцистів: великороса Пипіна і гішпанця Помпейо Генера» про літературу російську. Перший, іронізує Турист, пише про «особый русскій языкъ» і, «як кажуть, попав пальцем в небо», бо сплутав «нашого львівського Івана Левицького» з

Нечуєм-Левицьким та, «переніши заслуги й талановитість останнього на першого», «повідает», що той «єсть один из лучшихъ южнорусскихъ писателей» [Антонович 1889: 448 – 449]. Однак автор листа «взявся за перо» не через це прикрі непорозуміння, а тому, що д. Пипін (двоюрідний брат М. Чернишевського! – С.К.) вже не раз докоряв українцям (долучався до цього, на жаль, не один раз і Драгоманов), особливо галичанам, за те, що вони «не знають російської мови і літератури», а в кінцевому результаті саме через це дуже багато втрачають у своєму розвитку. Отож, увагу Туриста привернули дві статті «гішпанця, чоловіка цілком безстороннього і добре відомого ученого на ниві позитивної філософії» у щоденній іспанській газеті «El Liberal» за 3 і 13 листопада 1888 р. про російську літературу, зокрема про французькі переклади творів І. Тургенєва, Л. Толстого, Ф. Достоевського. В. Антонович не випадково наголосив на «безсторонності» іспанського критика другої пол. ХІХ ст. Помпейо Хенера, републікуючи цитати з його статей, зокрема, такого змісту: «Не один з творів сіх письменників не тільки не геніальний, але навіть не першорядний і оригінальний», бо «усі російські романи переняті змаганнями жертви задля жертви, якоюсь смутною любов'ю і милосердям не тільки к пригніченому, але навіть злодійському – к душегубу, к злодію». Хенер резюмує запитанням: «Яку можуть мати користь із такої літератури народи латинської раси?» [Антонович 1889: 449 – 451].

М. Драгоманов розмірковує тут над сутністю націоналізму як певної доктрини. Він твердив, що в «російській Україні», на відміну від Галичини, яка «volens-polens прив'язана до прогресуючої Європи», «виробляється вузький націоналізм, котрий бунтується проти того європеїзму, що йде на Україну через Петербург і Москву» [Драгоманов 1889: ч. 11, 192]. «Спасінне національної культури» М. Драгоманов убачав не «в націоналізмі, не в

українофільстві, а в космополітизмі на краєвому ґрунті, у краєвій формі і мові» [Там само, 192].

На противагу Хенеру, вважаючи його оцінки російської літератури упередженими й необ'єктивними, Драгоманов твердив: «При всіх своїх хибах російська література тепер не тільки найбагатша між усіма слав'янськими, а найбільш європейська, найменше націоналістична по ідеям, хоч і національна по матеріалу, і через те найбільш гуманітарна, космополітична» [Драгоманов 1889: ч. 9, 158], а загалом «се новий могутий потік у всесвітню культуру!» [Драгоманов 1889: ч. 10, 175], з яким не можна не рахуватися, і який має прислужитися українській літературі й, особливо, галичанам.

Щодо української літератури, то, зауважував М. Драгоманов, чужинців найбільше зацікавлював Т. Шевченко, при тому «більше схеми його творів, ніж цілі твори, котрі бувають або вже дуже українські, потребує коментарів, або з помилками проти історії» [Драгоманов 1889: ч. 11, 191]. Причину такого слабкого інтересу до нашого письменства він пояснював недосконалою «формою українських творів», відсутністю «літературної школи», а також тим, що українські письменники, на відміну від російських, попри «національний характер» та «краєвість матеріалу» їхніх творів, й «досі не вміють рішуче стати на ґрунт реально-соціального; а в остатні часи **формальний націоналізм** (письмівка наша. – С.К.) став збивати їх з дороги, по котрій йде тепер уся белетристика європейська, і вести їх назад навіть, коли рівняти їх зі старшими наївними українофілами» [Там само, 191].

Можна упевнено стверджувати, що Зінківський як постійний передплатник «Зорі», про що йдеться у листуванні з Грінченком, не міг оминати своєю увагою дописів Чудака (псевдонім М. Драгоманова) на таку актуальну й цікаву тему: «відносин українців до російської літератури». Це питання, як й інші, що стосувалися

російсько-українських взаємин, Зіньківський розглядав кризь призму пріоритету національного ідеалу, на що звернув увагу Вал. Шевчук: Зіньківський «розрізняє націоналізм, як змагання до свободи поневоленої нації — позитивний, і націоналізм у формі шовінізму, як ідея гнобителів» [Шевчук 2007: 223]. У потрактуванні національного питання Зіньківський полярно розійшовся із Драгомановим, який обстоював **«космополітизм** в ідеях і цілях, **національність** у ґрунті і формах культурної праці» [Драгоманов 1970: Т. 1, 465].

На противагу Драгоманову, який високо ставив значення російської літератури для розвитку літератури української, Зіньківський виступав за самостійний її розвиток. Для нього російська література – це гніт «Московщини на Україну», він розглядав її не як специфічно літературне питання, а як питання суто політичне через її імперське ідейне спрямування. Спосіб «виходу» українців у Європу через російську літературу, що його пропагував Драгоманов, був неприйнятним для Зіньківського. У цьому сенсі Драгоманов не міг бути для нього ідеалом, як, скажімо, для М. Павлика, І. Франка (до середини 1890-х рр. та ще частини галицької студентської молоді кін. 1870-х — 1880-х рр. Водночас думки Зіньківського й М. Драгоманова про Швейцарію як взірцеву модель федеративного ладу в Європі, про шкоду централізму в державному будівництві та потребу політичної волі для його реалізації, про роль і місце релігії в збереженні російського самодержавства та протестантизм як позитивне явище у вірі як такі були дуже близькими.

До російських авторів Зіньківський ставився з таким же критицизмом, як і до українських, утверджуючи загальнолюдськість естетичних принципів, які сповідував. Так, знайомство з літературно-критичними відгуками і високою оцінкою творчості Т. Шевченка французами, німцями і поляками поглибило кругозір Зіньківського,

зміцнило його симпатії до «європейців» і неприязнь до росіян. На тлі такої високої оцінки Т. Шевченка (відоме неоднозначне трактування її з боку М. Драгоманова) та його ролі в консолідації нації французькими, німецькими, польськими критиками Зіньківським у рефераті «Тарас Шевченко в світлі європейської критики» з боєм констатував «надто невеличку увагу» росіян, критика яких виглядала «не чим, як тільки за нерозумну лайку на генія, і коли прислухатись до того, що говорилося без піни на губах, то й там не вбачаємо жодної критики, хіба ми почуємо, що мужицька мова, якою вважають росіяни українську, буцім зовсім невдатна до літературного вжитку» [Писання 1896: т. 2, 44]. Шовіністичні випадки В. Белінського проти Шевченка та української культури Зіньківський пояснив проявом загального стану російської літератури, включаючи й О.Пушкіна. І в цьому плані він був один із перших, хто скидав німб святості з російських так званих революціонерів-демократів і лібералів у ставленні їх до українців.

Чи, скажімо, неприйняття письменником образу Базарова було і літературно-критичним, і національно-ментальним. Зіньківський побачив у цьому персонажеві художню непереконливість і водночас гостро відчув його відчуженість від свого «Я». Зіньківський трактує Базарова як тип виключно російський. Людина, яка відкидає будь-який ідеал, не пропонуючи взамін нічого, крім матерії, – не може бути прикладом для наслідування, про що писав й іспанський критик Хенер, проти якого виступив М.Драгоманов, не поділяючи його оцінок творчості Тургенєва. Зіньківський сміливо вступив у полеміку з М. Драгомановим про українську літературу «для домашнього вжитку», із Франком про буцімто непричетність російських письменників до репресивної політики царського уряду тощо. Зрозуміло, що неординарне мислення Зіньківського викликало (у кращому випадку) дискусію.

У рецепції націоналізму та космополітизму (інтернаціоналізму) (що теж було предметом дискусії Драгоманова й Франка із «Правдою») як природжених почуттів людини Зіньківський виходив з того, що справжній, благородний націоналізм співіснує зі справжнім, благородним інтернаціоналізмом, який, фактично, не може без нього існувати. Усвідомлюючи, що «у варварській голові ся ідея може виховати тільки варварське розуміння її», і «народи, як одиниці, можуть розуміти сю ідею не однаково», Зіньківський ставить це розуміння в залежність від рівня культури народу, його історичного минулого, від тих політичних обставин, в яких він жив і живе, в яких сформувалась його свідомість, менталітет.

У цьому контексті варто згадати статтю М. Драгоманова «Сліпі проводирі» [Драгоманов 1891:], у якій той неприхильно відгукнувся про опубліковану в ч. 16 «Зорі» за 1891 «різдвяну повістку» Зіньківського «Кудю йти?», яку свого часу високо оцінили А. Кримський, В. Прокопович, а також сучасні літературознавці [Кіраль 2002: 20]. М. Драгоманов розглядав цей твір, невідь чому, як «програмову статтю», у якій, на його думку, «найліпше видно всі хиби світогляду українців, сотрудників “Зорі”» [Драгоманов 1970: т. 2, 369]. Попри нагадування, що в розмові про покійників, а тим паче про тих, хто помер недавно, треба дотримуватися усталених звичаєвих норм, М. Драгоманов немовбито жалкує, що йому таки доведеться «гостро судити про твір щирої людини». Аби оправдати свій «гострий суд», мимохідь зауважує, що ця праця Зіньківського «справді виглядала яскраво на досить блідому полі маси статей “Зорі”» [Там само]. Драгоманов на основі некрологів, опублікованих у «Зорі», дійшов висновку, що Зіньківський, окрім щирості, був людиною «працьовитою», «перебував у місцях, де скупляється українська інтелігенція», однак не зумів, зауважує автор, набутти «собі доброго напрямку ні наукового, ні політичного» [Там само].

Такий неочікуваний вердикт Драгоманова, винесений лише на підставі вивчення ним кількох невеличких некрологів та одного твору автора, видається науково некоректним. Власне, попри поверхову й скупу характеристику змісту інших матеріалів цього числа «Зорі», Драгоманов докладно зупиняється на розборі твору «Кудюю йти?», аби потвердити свій «вирок» передчасно померлому Зіньківському. Тут варто навести цінне твердження знаної дослідниці філософії української ідеї О. Забужко, яка також підмітила «щирість» Зіньківського, але подальша її влучна характеристика цієї постаті звучить антитезою Драгоманівській: «Цю настанову на «щирість» варт наголосити і як спеціально українську, притаманну філософії цілої «Молодої України», що вже вустами свого піонера, рано померлого публіциста, філософа й письменника Т. Зіньківського, в 1890 р. проголосила розрив із віковичним комплексом національної роздвоєності (sic! – С.К.) української інтелігенції, котрий тяжким спадком гнітив нову генерацію» [*Забужко 2006: 120–121*].

Справа в тому, що в жодному прозовому творі Зіньківського національна ідея, яка для нього була найвищою правдою, не виражена так пристрасно, як у цій «різдвяній повістці», алегорично-символічна умовність якої розшифровується так само легко, як і в античній драмі «Оргія» (1913) Лесі Українки. Сутність апокрифічного новаторства Зіньківського полягало в патріотизації, націоналізації біблійного міфу про народження Христа [*докл. аналіз твору див.: Кіраль 2003: 35–37*]. Особливу цінність цього твору Зіньківський одразу збагнув талановитий критик В. Прокопович у рецензії «Новини нашої літератури» [*Прокопович 1902:*] на збірку творів «Хвиля за хвилею» (Чернігів, 1900), у якій із волі Грінченка републікувалася згадана «різдвяна повістка». Рецензент слушно зауважив, що вона «перейнята величною ідеєю відродження людини, що занедбала рідний край. Здається, автор тут алегорично розумів Україну – скільки українців

гине для батьківщини нині в Росії; скільки їх таких, що уважають за корисне для рідного краю знищення усіх національних відмін, обрусіння й підлеглисть російським культурним впливам у всіх обсягах життя?» [Прокопович 1902: 24].

На жаль, цього чомусь «недогледів» Драгоманов, що натоді вже ґрунтовно окреслив свої «наукові й політичні напрямки», відсутність яких закидав З., а також дорікав йому за незнання світової історії («Рим імператорський не був таким павуком, яким він змальований у Певного, котрий ішов слідом за старими попівськими та поверхово-ліберальними думками істориків»; [Драгоманов 1970: т. 2, 370], за невизначеність композиції твору, його явну тенденційність, яка до того ж «не ясно проведена». «Неісторичним» вважав і те, що «романізований германець навчається германофільству в Віфлеємі від ангела-християнина!» [Там само]. Драгоманов категорично твердив, що християнство «не зна ніякої політики, а всього менше національної!» (діяльність російської церкви цю тезу спростовує), а тому, розшифровуючи назву твору «Кудю йти?», іронічно зауважує: «Очевидно, по думці автора, через Віфлеєм до націоналізму». Все це вважав «сліпотою людей, котрі хочуть бути нашими проводирями» [Там само, 371], а тому радив «покинути алегорії (головна особливість цього твору Зіньківського. – С.К.) і двозначні, а то й чисто формальні слова, як національність, а кажіть просто і ясно: які політичні, соціальні й культурні ідеї й форми радите нам вибирати з тих, що ми бачимо на світі?» [Там само]. На відміну від Драгоманова, для Зіньківського національне питання не було «формальністю». На жаль, якраз основні «ідеї й форми», обрані Зіньківським, здебільшого не збігалися з тими, які пропагував й відстоював Драгоманов і які певний час до «перелому у світогляді» поділяв Франко, поки в його «внутрішній біографії», справедливо твердить О. Забужко, не відбувся «крах (мається на увазі ст. «Поза

межами можливого» (1900). – С.К.) <...> ще тліючої ілюзії щодо пріоритету інтернаціонального над національним» [Забужко 2006: 113].

Цікавими в цьому контексті видаються спогади Є. Волянського. Зіньківський, згадував він, категорично відкинув не тільки драгоманівський шлях федералізму, а й наголошував на національній «несумісності» українського й російського народів з огляду на те (це згодом зрозумів й Франко), що «усей склад московської вдачі, що віками виробилася, усенькі погляди, звички москаля такими противними вдачі, поглядам, звичкам українця суть, що симпатія межі сими двома націями неможливою є. <...>

– Що ж далі? – спитав я в його. – Де Ви виступ з такого стану бачите? – Австрія обрала собі вірний шлях, – відказав він, – шлях той до федерації народів з цілковитим самоврядом у себе дома провадити.

— Та ж сей шлях показав для Росії Драгоманов! — я йому [О. Волянський. — С.К.].

— Я гадаю, — відповів Трохим, — що плем'я московське з роду-віку самохить на народну федерацію не згодиться, тільки знадвірні стусани, як от війна європейська, змусити'го до такого політичного встрою могли б. <...> Додам до того, що нізащо не можу пристати на гшталт федерації, який Драгомановим пропонується, бо той гшталт нищить єдність народу на користь якогось там проблематичного зиску економічного" [Кіраль 2009: 278–279].

Гарантом нормального федеративного устрою, вважав Зіньківський, має бути конституція, що відповідала б історичним традиціям того чи іншого народу. Аби держава не була «тираном душі і тіла», вона повинна забезпечити право на вияв певних свобод. Бо й справді, прозорливість Зіньківського вражає, він, як бачимо, не помилявся щодо Росії, хоча надто ідеалізував австрійську федерацію, недобачаючи того, що у ній один народ намагається

панувати над іншим й на що справедливо вказував Франко у статті «Формальний і реальний націоналізм».

У питанні взаємин України й Росії, співвіднесення двох літератур Зіньківський послідовно оддавав перевагу орієнтації на Європу; й на той час, на відміну від Франка, уже виробив чіткі погляди на Москву, яка впродовж століть знекровлювала укр. культуру, забираючи собі людський інтелект і талант. Зіньківський досить влучно і точно викривав сутність великодержавної політики російського уряду. Молодоукраїнець прекрасно усвідомлював, що «централістична робота “обрусення”, чи пак обмосковщення доти матиме добрі жнива на Україні, доки українського письменства не буде в широкому розумінні сього слова», тобто «москаль, лихий його не взяв, не по чому і б'є, як не по голові» [*Писання 1896: т. 2, 92*].

Зіньківський переконливо доводить, що російська інтелігенція, влада, народ у справі асиміляції підневільних народів діють злагоджено. Російський уряд, як «гармонічний і логічний витвір історії московського народу», його дії цілком відповідають «поглядам самого народу московського, його історії, його культури». Хіба б ті вакханалії асиміляторські, що скрізь, де тільки червоних сорочок та личаків не носять, 4 – риторично запитує 3. – хіба б ті скажені вакханалії можливі були, коли б вони не відповідали асиміляторським бажанням московської громади?» [*Там само, 108*]. Отже, «народ, — робить висновок Зіньківський, — котрий викохав у себе деспотів, деспотично поводитиметься і з тим, хто матиме нещастя під його п'яти упасти. Раб, зробившись силою, стає деспотом» [*Там само, 108*].

П. Куліш передбачав, що Російська імперія розвалиться, але до того моменту треба дійти з виробленою національною свідомістю. Велику роль Зіньківський відводив саме національно свідомій інтелігенції. Він був твердо переконаний у тому, що «ненаціональна інтелігенція

не може працювати для народу на справжній йому користь та зневажаючи та нехтуючи його ідеали та погляди на громадські справи, будучи культурою й духом чужою народів» [Там само, 100]. Зіньківський ще на поч. 1880-х рр. відчув потребу розширення поняття нації за межі селянства. Він обстоював провідну роль інтелігенції, покликаної творити культурні цінності світового рівня. Як і Франко, вважав, що на інтелігенцію лягала вина за гріховно запізніле самоутвердження нашої нації, за її зросійщення. Мав рацію Зіньківський, що «покацаплена інтелігенція» не може «видержувати пасивну борню, що спасає в люті часи народність», на це здатна національно свідома українська інтелігенція, про що писав у листі до Грінченка 18 верес. 1889 р. [Віддати зумієм 2004: 166].

Зіньківський шукав шляхів подолання суспільного зла, виходячи з особливостей українського життя, з віри в силу морального ідеалу народу. Звідси полеміка Зіньківський з носіями російської ідеї, яка передбачала вищість росіян над іншими народами і відкидала саму можливість рівноправного співіснування, не кажучи вже про відокремлення і самостійний розвиток інших націй, насамперед українців.

Суворі оцінки Зіньківським росіян зазвичай були відповідями на українофобські випадки російських письменників та вчених, котрі або присвоювали здобутки в галузі культури східнослов'янських народів, або зовсім їх не зауважували, заперечуючи саме право на їх існування.

Висновки і перспективи подальшого дослідження.

При поверховому ознайомленні з напрямом думок про росіян і російську літературу, що їх висловив Зіньківський у різних формах, може скластися враження про упередженість, надмірну тенденційність письменника, як це зробив Франко у статті «Формальний і реальний націоналізм» чи, приміром, А. Кримський у статті «Наша мовна скрута та спосіб зарадити лихови». Насправді,

гідний нащадок козацтва, Зіньківський не мав ненависті до представників будь-якої нації, включаючи й російську, про що й говорить герой його автобіографічного оповідання «Кася»: «Я ненавиджу не московський народ сам по собі, як людей, але тих його провідців, що нищать нашу народність; навіть певніше: я ворог тій нелюдській, кривавій, варварській ідеї, що нею вони дишуть, що з нею поводяться, як вороги наші» [Писання 1896: т. 1, XXXVII].

Беручи на олівець визначальні факти з історії України, Зіньківський у статті «Молода Україна, її становище і шлях» висновує суть українського **націоналізму**: «Українському народові, що вся історія його визначається вдачею демократично федеративною, що йому не доводилось в історії давити иньші народи, а тільки боронити свою політичну і громадську волю, – такому народові і не можна розуміти націоналізм асиміляторським та централістичним. **Наш націоналізм – оборона свого національного життя, волі**, і яким він був у протягу всієї історії, таким повинен і зоставатися. Ми повинні толерантно поводитися з усякою іншою народністю і не знати воронування до неї, яко до народности, хоч би до тієї, що нас душить, а мусим тільки ворогувати і битись з тими ідеями та змаганнями, що нас мають знищити», а відтак «любити свій народ, працювати для нього – не значить зневажати і ненавидіти іншу яку народність» [Писання 1896: т. 2, 108]. До того ж Зіньківський був глибоко свідомий того, що «самостійність державна – найкраща і найпевніша запорука національного життя», хоча в умовах Російської імперії така думка, визнавав мислитель, була «дитячою мрією». Саме ці мудрі й глибокі думки «апостола молоді України» (Д. Мордовцев) дали право українському інтелектуалові ХХІ століття, його побратимові по перу Вал. Шевчукові назвати Зіньківського «виразним носієм національної ідеї», яка й має стати міцним фундаментом нашого подальшого українського державотворення.

Література:

1. *Антонович 1889*: Антонович В. [Турист] Лист Подорожного. Мадрид. 12 січня 1889 // Правда. – 1889. – Т. II. – Вип. VI (марець). – С. 448–451. – Помилково надрук.: С. 478–481.
2. *Віддати зумієм 2004*: «...Віддати зумієм себе Україні»: Листування Трохима Зіньківського з Борисом Грінченком / вст. ст., археограф. передм., упорядкув., комент., прим., підгот. текстів, покажчики, додатки, добір ілюстр. матеріалу С. С. Кіраля. – Київ; Нью-Йорк, 2004. – 520 с.
3. *Возняк 1955*: Возняк М. З життя і творчості Івана Франка. – Київ: Вид-во АН УРСР, 1955. – 303 с.
4. *Драгоманов 1889*: Драгоманов М. [Чудак] В справі відносин українців до російської літератури (Листи до редакції «Зорі») / М. Драгоманов // Зоря. – 1889. – Рік X. – Ч. 8. – 27 квіт. (15). – С. 143–144; ч. 9. – 1(13) мая. – С.158–159; ч. 10. – 15 (27) трав. – С.174–175; ч. 11. – 1(13) черв. – С.191–192.
5. *Драгоманов 1891*: Драгоманов М. Сліпі проводирі / М. Драгоманов // Народ. – 1891. – № 20–21. – С. 280–282.
6. *Драгоманов 1970*: Драгоманов М. Літературно-публіцистичні праці у 2-ох т. / М.П. Драгоманов. – Київ : Наук. думка, 1970. – Т. 1. – 529 с.; Т. 2. – 593 с.
7. *Забужко 2006*: Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст: франківський період [2-е вид.]. – Київ : Факт, 2006. – 156 с.
8. *Кіраль 2002*: Кіраль С. «Апостол молодій Україні»: Трохим Зіньківський у контексті доби : монографія. – Київ КИТ, 2002. – 322 с.
9. *Кіраль 2009*: Кіраль С. «... Мрія моя – Україна...» (Спогади Єлисея Волянського про Трохима Зіньківського) // Сучасний погляд на літературу : зб. наук. пр. – Київ : ДП «Інформ-аналіт. агентство», 2009. – Вип. 12. – С. 266–298.
10. *Кіраль 2012*: Кіраль С.С. Михайло Возняк як першопублікатор листів Бориса Грінченка й Трохима Зіньківського [републ. ст. М.Возняка «Матеріяли до історії українського письменства XIX в. : З листування Бориса Грінченка й Трохима Зіньківського з Олександром Кониським»] // Борис Грінченко – відомий і невідомий : Мат-ли щорічних Грінчен. читань, 5 груд. 2012. – Київ : [Київ. ун-т ім. Б.Грінченка], 2013. – С. 32–58.

11. *Кіраль 2003*: Кіраль С. Художній світ Т. Зіньківського-прозаїка (образки, оповідання, повість) // Слово і Час. – 2003. – № 1. – С. 29–42.
12. *Кіраль 2016*: Кіраль С. Націєтворчі імперативи Трохима Зіньківського й Івана Франка : дискусійний аспект / Сидір Кіраль // Слово і час. – 2016. – № 10. – С. 58–76.
13. *Куца 1995*: Куца О. Михайло Драгоманов і розвиток української літератури у другій половині XIX століття. – Тернопіль : [Підруч. і посіб.], 1995. – 224 с.
14. *Левенець 2001*: Левенець Ю. А. Теоретико-методологічні засади української суспільно-політичної думки : проблеми становлення та розвитку (друга половина XIX – початок XX століття) : монографія. – Київ : Стилос, 2001. – 584 с.
15. *Лук 1993*: Лук М.І. Етичні ідеї в філософії України другої половини XIX – початку XX ст. – Київ : Наук. думка, 1993. – 148 с.
16. *Писання 1896*: Писання Трохима Зіньківського. Зредагував та життєпис написав Василь Чайченко : друк. під доглядом К. Паньківського. – Л., 1893. – Кн. 2. – 1896. – 324 с.
17. *Прокопович 1902*: Прокопович В. Новини нашої літератури» / В.Прокопович // ЛНВ. –1902. – Т.18. – Кн. 4. – С. 21–32.
18. *Франко 1980*: Франко І. Формальний і реальний націоналізм // Франко І. Твори у 50-ти т. – Київ : Наук. думка, 1980. – Т. 27. – С. 355–363.
19. *Шевчук 2007*: Шевчук В. Національна ідея в Україні, зокрема національно-визвольна, та її подвижники : іст. нарис / Валерій Шевчук. – Київ : МАУП, 2007. – 272 с. – (Б-ка журн. «Персонал»).

Кіраль С.С. Трофим Зиньковский и Михаил Драгоманов: к истории полемики 90-х гг. XIX века про украинский язык, литературу и национальную идею

В статье на основании подробного изучения периодики, малоизвестных и архивных материалов охарактеризованы общее и отменное во взглядах двух украинских интеллектуалов М. Драгоманова и Т. Зиньковского на отдельные тогдашние гуманитарные проблемы, в частности языково-литературные вопросы, российско-украинские литературно-общественные контакты, трактовку национализма и космополитизма в контексте их эпохи и с точки зрения современности.

Ключевые слова: дискуссія, нація, язык, русская література, націоналізм, космополітизм, публіцистика, шовінізм.

УДК 811.161.2

Р. О. Дубровський

Особливості хронотопу в оповіданні «Планетник» Бориса Харчука

У статті розглядаються особливості часопросторової структури оповідання «Планетник» Бориса Харчука. Простежено специфіку переплетення реального та казкового топосів, їх взаємодію в межах створеної автором художньої картини світу. Особливу увагу зосереджено на загальних та циклічних темпоральних маркерах, а також співвідношенні загального і локального при зображенні простору.

Ключові слова: хронотоп, топос, темпоральність, художній простір, казковий час, міфологічність.

Dubrovskyy R. The peculiarities of time-space in the story "Planetnyk" by Boris Kharchuk

The article deals with the features of time and spatial structure of the story "Planetnyk" by Boris Kharchuk. It traces the specificity of binding of real and fantastic topos, their interactions in the artistic world picture created by the author. Particular attention is focused on general and cyclical temporal markers, and on the correlation of general and local in the artistic representation of space.

Keywords: time-space, topos, temporality, art space, mythical time, mythology.

Постановка наукової проблеми та її значення. Кожна людина живе в межах певного часу та простору. Тож наше мислення побудоване так, що часопросторові показники є одними з найголовніших даних, які дозволяють нам орієнтуватися в оточуючому світі, а іноді й відрізнити те, що

сприймається як реальність, від гри розуму (наприклад, у сні, під дією психотропних речовин чи при психічному захворюванні). Читачі художнього твору так чи інакше стають дотичними до спроектованої автором картини світу, а відтак створення певного типу часопростору є своєрідною формою налагодження контакту між автором як творцем та сприймачем художнього твору. Фактично, хронотоп є системою координат, в якій функціонують не лише персонажі, але й перебуває читач у момент знайомства із книгою. У літературознавчому словнику-довіднику (за редакцією Р. Т. Гром'яка) зазначається: «Хронотоп (грецьк. *chronos* – час, *topos* – місце) – взаємозв'язок часових і просторових характеристик зображених у художньому творі явищ. Час у художньому світі (творі) постає як багатовимірна категорія, в якій розрізняють фабульно-сюжетний час і оповідально-розповідний (нараційний) час. У такий спосіб виявляють розбіжність між тим, коли згадані, описані події відбулись і коли про них повідомив оповідач або розповідач як свідок і учасник цих подій чи тільки інформатор, який певним чином довідався про них. Художній час твору залежить від його наповненості важливими подіями та їх просторової осяжності. Художній простір у творі також не збігається з місцем розгортання подій чи перебування персонажів: локальний інтер'єр, пейзаж розмикаються у широкий світ засобами ретроспекції (згадки, спогади, сні, марення). Характер і особливості хронотопу залежать від родожанрової структури твору, невіддільні від його суб'єктивної системи і є важливим чинником стильової визначеності художнього твору» [2, с. 714]. Зважаючи на багатоплановість цього поняття, а також на його важливість як для розуміння особливостей ідіостилію автора, так і для вивчення співвідношення елементів трихотомії «автор – текст – читач», вважаємо актуальним дослідження особливостей часопростору творів Бориса Харчука, частина яких тільки в останні десятиліття

була переосмислена й розглянута в межах новітнього наукового дискурсу.

Мета і завдання статті. Метою статті є аналіз особливостей часопростору як важливого інтегруючого елементу в оповіданні «Планетник» Б. Харчука. Серед основних завдань: 1) вивчення двопланової часопросторової структури «казки в оповіданні»; 2) з'ясування специфіки співіснування реального та «чарівного» у просторовій і темпоральній проєкціях твору.

Аналіз досліджень проблеми. Про важливість вивчення часопросторової канви художнього тексту свідчить ціла низка праць як вітчизняних, так і зарубіжних вчених. Серед них М. Бахтін, І. Єгоров, М. Лейтіс, Ю. Лотман, Т. Манейчик, Н. Москаленко, Ю. Манн, Б. Мейлах, Е. Свенцицька, С. Скиба, О. Скаріна, В. Топоров, З. Тураєва, Л. Цибенко та інші. Так, М. Бахтін, визначаючи хронотоп як «певну форму відчуття часу і певне відношення його до просторового світу», підкреслює, що «хронотоп дає істотний ґрунт для показу-зображення подій. І це саме завдяки особливому згущенню і конкретизації прикмет часу – часу людського життя, історичного часу – на певних ділянках простору. Це і створює можливість будувати зображення подій в хронотопі (навколо хронотопу)» [1, с. 255].

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Борис Харчук визначив жанр свого твору «Планетник» як повість-легенду. За своєю суттю ж це повість-притча. Легенда – усне народне оповідання про чудесну подію, що сприймається як достовірна [2, с. 386]. Уже саме надання автором такої жанрової специфіки налаштовує читачів на наявність у творі двох площин: реальної та напівреальної, в якій, за традицією, сполучаються елемент фантастики з глибиною віків, до якої читач не є причетним, а відтак може лише сприймати розповідь на віру або ж сумніватися. Як і у творі М. Булгакова «Майстер і Маргарита», де перетинаються

кілька часопросторових пластів та існує роман в романі, або ж у «Диві» П. Загребельного, де одночасно представлено кілька історичних епох, у «Планетнику» Бориса Харчука функціонують дві часопросторові структури: розповідь агронома, сучасника читачів, про квартирування в Олені Булиги та її легенда про життя малого Планетника. Цікаво те, що сучасне в оповіданні має відносно чітко окреслені часопросторові межі, про які, зокрема, свідчить опис техніки на городах і зображення інтер'єрів та екстер'єрів. Наведемо приклади: «Нам гарно й добре вечерялося. Не заважала гуркітлива траса і гук тракторів. Гори, ліс, поля й озера вловлювали, поглинали й гасили скрегіт заліза і надсадність моторів» [4]; «Коли супутник закотивсь, я привітався й сказав, чого прийшов» [4]; «Я подав руку, допомагаючи їй звестися з порога, й вона запросила на оглядини. Заклацали вмикачі, спалахнула електрика: веранда, кухня, спальня – скрізь прибрано, чисто» [4]. Таким чином, сам факт квартирування молодого спеціаліста-агронома в Олені Булиги, опис шумної траси, моторів, тракторів, самоскидів, репродуктора дають змогу з відносно високою точністю (10-15 років) ідентифікувати час розвитку подій. Таким же означенням є простір «нелегendarної» частини твору. Про нього свідчать наступні рядки: «Мене перекинули агрономувати під Славету. Так я опинився в селі Вербівцях, де й порадили стати на квартиру до Олені Булиги» [4]; «Ми сідали на лавку під вишнею, а перед нами, за гомінким асфальтом, який пролягав трасою через село, за людськими городами, у густих лозах і в глибоких берегах текла Вілія» [4]; «Червоний сосняк вкриває гору, знімаючись у небо. Він не заступив неба, бо було високе. На широкоспадистій, похилій горі, на її білому камені, де не могла вчепитися ні трава, ні кущ, там і сям стриміли поодинокі карячкуваті сосонки, а за ними, з далини, виднілися руїни замку і білостінний собор – в Острозі» [4]. Отже, йдеться про місцину між Острогом (тепер Рівненської області) та

Славутою (тепер Хмельниччина). Відстань між містами по сучасних автодорогах становить 29 кілометрів, а по прямій лінії – майже вдвічі менше, тож із села під Славутою дійсно можна було бачити бані церков в Острозі. Водночас, поряд із такими точними топографічними характеристиками, автор подає й інший простір, інший час. Це виміри, в яких жила сама Олена Булига, котра вставала удосвіта, щоб усе встигнути, хоча, здавалося, нікуди й не поспішала, вона жила за законами природи у світі, наповненому красою та гармонією. Устами агронома (від першої особи) автор усе ж намагається дати їй конкретну часову характеристику – означити її вік, проте відносно цієї людини вона не може бути точною: «Їй було, може, всі сто літ» [4].

Розповідь бабусі про Планетника є проекцією другого хронотопу, в якому водночас функціонують казково-легендарний та реально-історичний час і простір. Так, з одного боку, хлопець жив у часи кріпаччини, що, наприклад, засвідчують назви одягу та предметів побуту (камізелька, личаки, каптур, кунтуш), а також опис тогочасних соціально-політичних та економічних реалій (кріпаччина, подушне): «– Рік неврожайний, подушне плати, кріпаччину відробляй, а тут ще й ти? – заголосила мати» [4]; «Ніколи не мав вільної хвилини: гонили на панщину, і він ішов, як не з косою, то з щипом, – косив, молотив» [4]. Отже, йдеться про XVI – XVIII століття. Однак сама поява Планетника прив'язує історичний час до часу фантастичного з його невизначеністю: «Планетник був малим хлопчиком. Він, як усі ми, прилетів з вирію казки на свій берег. Тоді й не помишляв, що йому судилося стати бурівником, хмарником» [4]. Таким чином, нічого не сказано про конкретний час появи Планетника, але сам темпоральний рух відбувається лінійно – від минулого, коли з'явився хлопчик до майбутнього, коли він зник. Водночас як і в першому хронотопі (розмови агронома з Оленою Булигою), так і в другому (пригоди Планетника) Борис Харчук доволі точно

показує циклічний час. Наприклад, чітко вказано, що герой, від імені якого ведеться оповідь, приїхав у село Вербівці у травні, коли стара жінка й розповідала йому легенду тихими теплими вечорами: «Теплими травневими вечорами Олена Булига зосереджено й помірковано оповідала мені легенду про Планетника, оповиту чарами давніх часів і наче облиту мінливим сяйвом місяця» [4]. Водночас уже в цих рядках помітний контраст між двома хронологічними вимірами – конкретним та легендарним, оповитим загадкою, а відтак чітка окресленість останнього виглядала б нелогічною. Тут Борис Харчук дотримується міфолофольклорної традиції неозначеної темпоральності (*у сиву давнину, давним-давно, давно це діялось* тощо). Конкретність часу і простору, які можна уточнити, перевірити, зіставити з історичними хроніками, зазвичай шкідливі для самої легендарної основи, де фантастичне тло відіграє організуючу роль. Планетник усе ж, попри нечіткість часопросторових координат, перебуває в реальному хронотопі (певній історичній епосі на певній території). Йдеться про часи існування панщини на українських землях. Але це лише один із двох топосо-темпоральних рівнів, що діють у «легендарній» частині оповідання. Другим є рівень фантастичний. У читачів складається враження (і це є важливим елементом творення Борисом Харчуком художньої картини світу в оповіданні-притчі!), що відсторонення від конкретної часової буденності, конкретного топосу і тяжіння до вічного й небесного однаковою мірою притаманне легендарному Планетнику та реальній Олені Булизі, котра про нього розповідає. Вона прожила життя (можливо, всі сто років) і застосовує для критичного осмислення дійсності ті ж мірила, які застосовує й легендарний хлопчик. Таке взаємопроникнення різних хронотопів сприяє єдності ідейного задуму автора: необхідно цінувати землю, небо, природу, бо вони, на відміну від тлінної людини, мають право на вічність. Знайомство Планетника із дідусем

Капушем нагадує казковий сюжет. Однак у літературній казці, як правило, діє вигадана самим автором система фантастичних персонажів. А в оповіданні Бориса Харчука зустрічається ціла когорта міфологічних істот, про яких досвідчений читач загалом має уявлення з українського фольклору, міфів, легенд, творів М. Коцюбинського, Лесі Українки. До речі, розповідь про русалок, духів, Водяника, Лісовиків і Лісовок інтегрує міфологічні елементи всієї України і не прив'язує «легендарну» частину твору до певного локального, як у випадку із частиною «реальною», топосу. Такий прийом покликаний підкреслити загальність введених у ній істин. Нерозуміння і прагнення знищити те, що виходить за межі обивательського сприйняття, подані автором як загальноукраїнські та загальнолюдські риси. Наведемо приклад: «Він вийшов на поріг. Босий, у вишиванці, штани на очкурі – звичайний, як і вони. Хотів щось сказати, але на нього посипалися камінці, погрозливо наставилися кочерги, вила, ціпи, сокири.

– Хмарник! Бурівник! Смерть йому! Смерть!..

Над'їхав пан у малиновому кунтуші, а з ним і піп у чорній рясі. Вони не втихомирили село. Пан сказав:

– Скараємо, але без самосуду. А піп проголосив:

– Спалити.

...Вечоріло. Його закували – не боронивсь. Повели в холодну. Село повалило з подвір'я, пильнуючи, щоб часом не обернувся у вовка чи у птаха й не втік. Зовсім стемніло. А в те, що він може обернутися вовком чи птахом, мабуть, не дуже вірили: прив'язали до спини дві свічки – не втече, нехай світить... А його вже стара мати побігла слідом, але спіткнулася у воротях, упала, ридаючи і б'ючись головою об землю.

Не було кому пожаліти ні Планетника, ні старої матері: народила виродка! Злі, сердиті, страшні люди... Очі банькати, груди ходуном, руки трясуться і на лобах написано: ненависть і нетерпець» [4].

Вишиванка на Планетнику, холодна, в яку його повели, показ пана і попа створюють українське тло, сама проблема злості показана як загальнолюдська.

У кінці твору автор знову «розмиває» хронотоп, уточнюючи лише те, що Планетник хотів «стати над громами»: «Серед ночі на горі над селом спалахнуло велике вогнище. Люди попрокидалися, побігли з лементом на греблю, й попадали від великого страху. З вогнища, яке сипало іскрами, в небо підіймалася куля. І в той час задзвонили дзвони. В далекому острозькому соборі, на сільській дзвіниці... Маленькі, більші, головні – усі дзвони.

З настанням дня шукали Планетника, але не знайшли. Чи він розтанув у небі, чи заповся в землю?» [4] Такий прийом єднає оповідання з найкращими зразками європейської літератури з подібною проблематикою. Порівняймо із закінченням «Старигана із крилами» Габрієля Гарсія Маркеса: «Одного разу Елісенді, яка вибирала цибулю в городі, раптом здалося, ніби морський вітер зриває бляшаний дашок над балконом; вона пішла до будинку і, визирнувши з вікна, яке виходило у двір, побачила, що це намагається злетіти ангел. Рухи його були невправні, він витоптав усю городину й мало не розвалив повітку. Нарешті йому таки пощастило здійнятися вгору. Коли він промайнув над останніми хатинами, вимахуючи крилами, мов старий яструб, Елісенда полегшено зітхнула. Вона ще довго дивилася вслід ангелові, який нарешті забрався від них і полетів у бік моря, перетворившись на маленьку чорну цятку» [3, с. 513].

Висновки і перспективи подальшого дослідження. Мала проза Бориса Харчука надзвичайно цікава та повчальна. Автор уміло послуговується засобами усіх рівнів для досягнення художньої виразності. Хронотоп в оповіданні-притчі «Планетник» є одним із таких засобів. Саме завдяки вдалому комбінуванню різних пластів, різних рівнів складності часу та простору твір, залишаючись

близьким та зрозумілим для читачів (і дорослих, і наймолодших), є чудовим зразком філософської прози. Потенціал проектування часопросторових зв'язків досі залишається не до кінця вивченою проблемою в сучасному літературознавстві, що залишає для дослідників широке поле для майбутніх наукових розвідок.

Література

1. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. – М. : Худож. лит., 1975. – С. 234-407.
2. Літературознавчий словник-довідник / [за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка]. – К. : Академія, 2007. – 752 с.
3. Маркес Г. Г. Стариган з крилами / Г. Г. Маркес ; [пер. М. Жердинівської] // Зарубіжна література : посібник-хрестоматія. – Донецьк: ТОВ ВКФ «БАО», 2003. – 831 с.
4. Харчук Б. М. Планетник [Оповідання-легенда] / Б. М. Харчук // Школяр України [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://shkolyar.in.ua/posibnyki/ti-znash-shho-ti-lyudina/boris-harchuk/planetnik>

Дубровский Р. А. Особенности хронотопа в рассказе «Планетник» Бориса Харчука

В статье рассматриваются особенности пространственных структуры рассказа «Планетник» Бориса Харчука. Прослежено специфику переплетение реального и сказочного топосив, их взаимодействие в рамках созданной автором художественной картины мира. Особое внимание сосредоточено на общих и циклических темпоральных маркерах, а также соотношении общего и локального при изображении пространства.

Ключевые слова: хронотоп, топос, темпоральность, художественное пространство, сказочное время, мифологичность.

Л.В. Краснова, д.філол.наук, проф.. (Дрогобич)

Іманентний аналіз твору Т. Шевченка «Якби зустрілися ми знову...»

У статті здійснено інтерпретацію ліричного твору Т. Шевченка у річищі іманентного підходу. Проаналізовано поетику в цілісності змісту та форми.

Ключові слова: іманентний аналіз, поетика, стиль.

Krasnova Luidmila. Immanent analysis of Shevchenko's work "If we meet again ..."

This article provides a lyrical interpretation of Shevchenko's work in context of immanent way. Poetics is analyzed the integrity of content and form.

Keywords: immanent analysis, poetics, style.

Перед нами поезія підкреслено особистісна, лірична мініатюра, в якій панує голос ліричного героя, його звертання до неї. Невизначена опозиція Він-Вона, або Я-Ти. Лише одна сутність духовного життя героя: щемкий сум за минулим, гіркий сумнів і зневіра. Розглянемо твір цілком іманентно, бо знаєм лише ім'я поета, хронотоп – і досить з нас, так має бути за умовами іманентної методики інтерпретації.

З чого ж почати? Існує цілий ряд підходів до ліричного тексту, ліричної поезії [Краснова, 1997: 6-24]. Ось деякі з них: емотивний, екзистенційний, синхроністичний, інформаційний, функціональний, актуальний і потенційний, символістичний, діахронний, поетичний, лінгвальний, віршознавчий, духовно-філософський (світоглядний), хронотопний, топікальний, асоціативний, референційний.

Деякі рівні не маємо права використовувати за законами іманентності, наприклад, біографічний, генетичний, гносеологічний, функціональний – усе потрібне

для дослідження слід видобути з самого тексту – для чистоти експерименту.

Вказані вище рівні не вибудовують певної історії, послідовності, регламентації. Вибір і послідовність розгляду залежить від інтуїції та тезаурусу дослідника-реципієнта, від його передзнань.

На наш погляд – слід розпочати з емотивного (емоційного) рівня. Поезія – цілісний злет щемких емоцій ліричного героя, за яким виразно вимальовуються його особливості. Емоції, які вихлюпнули із страждаючого серця, досить різноманітні. Наприклад, емоція припущення з прихованою надією на зустріч: «Якби зустрілися ми знову...»

Ліричне питання передбачає хоч яку відповідь або навіть декілька відповідей. Продовження першого рядка, досить нейтрального, – згадка про ймовірне спіткання, але продовження риторичного запитання (другий рядок) – це припущення відповідної реакції з боку адресатки і в цьому – два протилежних емоційних забарвлення: острах і надія.

Чи ти злякалася б, чи ні?

Дві можливі відповіді з її боку. Маємо право звернутися до дати створення поезії і місця, бо вони долучені до тексту. Це точний, реальний, біографічний хронотоп. Дещо порушуються закони іманентності, але уникнути цих позначок неможливо, вони існують і кидаються у вічі. А от у Ліни Костенко – нема жодної хронотопної позначки. І це прикро. Така неувага до живого класика, така жахлива відсутність наукового тла. Це ж Ліна Василівна писала до шухляди, не маючи поезії на друк. А хто ж нам ці лакуни заповнить? І коли?

Хронотопна позначка у Шевченка підказує, чому могла б злякатися Вона.

Перемагають у контрастивному запитанні меліоративні емоції, віра у співчуття, ласкавість:

Якеє тихее ти слово

Тойді б промовила мені?

Яка щира надія на пам'ять, хоча б навіть на звичайне людське співчуття! І ця надія раптом зникає, поступаючись перед гіркою зневірою. Якби не цей дороговказ, хронотопну вказівку, вектор у трагічну ситуацію героя, то дослідник міг би домислювати її, спираючись на власну інтуїцію.

Як вбивче звучить ймовірна відповідь, яка безвихідь, який відчай:

Ніякого. І не пізнала б...

Тут розпочинається дискурс спогадів у сумному протиставленні реплік віртуального діалогу, який скоро, дуже скоро увірветься, а ініціативу у спогадах переймає ліричний герой. Бо спогади ці милі, ласкають душу, душу щиру, добру. І тоді (так хочеться і вимовити і написати пошевченківськи – тойді, це його слівце, воно органічно увійшло у словниковий склад поезії, специфічний репертуар митця, як і люде.

Категоричної думки, що вона «не пізнала б» – у героя нема.

Але яке б болюче було це впізнання...

А може б. потім нагадала,

Сказавши: «Снилося дурній»

Вражає багата палітра поетових почуттів, крізь які повстає шляхетна особистість, бо лише такий герой міг у фатальних умовах існування бути здатним на добру, вдячну пам'ять, на щирі високі слова й спогади. Відповідь адресатки переймає ліричний герой:

А я зрадів би, моє диво!

Моя ти доле чорнобрива!

Якби побачив, нагадав

Веселеє та молодеє

Колишне лишенько лихесє.

Я зарідав би, зарідав!

І помоливсь, що не правдивим,

А сном лукавим розійшлось,

Слізьми – водою розлилось

Колишнєє святєє диво!

Чотири знаки оклику у мовній партії ліричного героя, його емоції набирають екстатичної сили, а спогади утаємничені, ведуть у підтекст, від них і радісно, і боляче, і святє воно те минуле і гірке водночас.

Емотивний спосіб аналізу цієї поезії надзвичайно продуктивний, яке багатство відтінків почуттів і радісних і болючих... Який же ще підхід можна використати? Характеристичний? Так, може бути й він. І лексика звертання ліричного героя, тональність можливих відповідей, і форма думок і спогадів, як і та, що стала поетовим дивом, все це малює холодне серце, байдужість тої, яку поет звав «долею чорнобривою» – єдина прикмета портрету дорогої людини, метонімічний штрих зовнішності. Молода вона, весела була і мабуть – лукава, легковажила з героєм, і він це знав або відчував, що не щира була, що все це гра, тому і виникає тавтологічний образ «лишенько лихєє».

Двічі з'являється в цьому невеличкому творі домінантний образ «сон». Домінантний для творчості поета в цілому. Але тут слід зупинитися і говорити лише про даний текст, такі закони феноменології, так заповідав Ролан Барт: «Смерть автора». Є в обліку адресантки, в ситуації навколо минулого в долях обох, стриманість почуттів. «Вона» звела б це до сну, до неправди, до докучливого спогаду, від якого слід відсахнутись. Пейорантний сенс набирає образ сну й у спогадах ліричного героя. Тепер він втішений тим, що «колишнєє святєє диво» – їхня любов – не мала продовження, 1 «сном лукавим розійшлось, Слізьми – водою розлилось». Плакав він, а вона, мабуть, і не пізнала б. Досить виразний вимальовується портрет, характер.

Паралельно з портретом героїні повстає портрет ліричного героя, шляхетно, щирої людини, здатної на глибокі почуття, на вірність в любові, на здатність не звинувачувати і зберегти в душі світлий спомин. Характери

несумісні, контрастуючі. «Святеє диво» любові не витримало випробування життям, екзистенцією.

У ході розмислів над колізією поезії ми підійшли й до підтексту, дозволили собі домислити, декодувати інтуїтивно те, що було – в ретроспекції. Майже всі рівні художнього тексту так чи інакше опосередковано залежать від світоглядних засад автора і від його психологічного типу. Відомий психолог (і не лише психолог!). К.-Г. Юнг виділяв чотири психологічні типи людини – інтуїтивний, сенсорний, емоційний і розумовий [Юнг, 1995: 14-16]. Така чітка регламентація не може точно відповідати психологічній організації конкретної людини. Мабуть щось повинно переважати (при наявності іншого), але переважати за певних умов.

Поезія «Якби зустрілися ми знову...» створювалася у гіркі для поета хвилини буття (Dásein'y), коли верх брали емоції різнорідні увиразнювався характерологічний малюнок героя і об'єкта його спогадів. Саме емоційна психіка тоді, у другій половині 1848 року, у Кос-Аралі, заволоділа і відкинула усі інші. Зостався непорушним світоглядний (філософський) рівень монологу ліричного героя, те незмінне, що не покидає справжню людину, особистість із гострим відчуттям власної гідності.

Емоційному началу особистості автора (ліричного героя) підкорене й те, чому він присвятив власне життя-мистецтво. Насамперед поетичне мистецтво Шевченка, це суцільний багатозначний символ, як і сам поет – символ власної держави, стрижнем його є державницьке мислення. Світогляд поета – знаходить своє втілення в поетиці, стилі. О.Лосев вважає, що стиль і світогляд повинні бути об'єднаними неодмінно; вони обов'язково повинні відбивати один одного[Лосев, 1930: 690].

Усе, що створює в поезії талант митця високого Канону, надихано й духовним світом, і душевними якостями його, і культурним доробком – це своєрідний «банк даних»

глибинного доробку. Д.Лихачов вважає: «Цель человеческого познания состоит в раскрытии тайного, символического значения явлений природы. Все полно тайного смысла, тайных символических соотношений с писанием... Весь мир полон символов, и каждое явление имеет двойной смысл» [Лихачев Д., 1979: 162].

У невеличкому ліричному тексті можна спостерігати народження символів різного рівня. Цей процес поетичного мистецтва зумовлений суттю різних образів: поетичною лексикою, поетичним синтаксисом (навіть пунктуацією), тропікою, співзвуччями рим, римуванням, строфікою, композицією (яка від строф залежить), інтонаціями, звукомелодією – тобто перегуками споріднених асонансів і алітерацій. Все це багатство підкорене самовираженню, звільненню від неоднозначних, амбівалентних спогадів:

А я зрадів би, моє диво!..

... Я зарідав би, зарідав!

Символами в цій поезії стають і події (категорії дещо загально-абстрактні), і конкретні образи поетичної структури.

До перших слід віднести: зустріч, любов, страх, здивування, спогад, пам'ять, доля, молодість, молитва та сакральність взагалі («святее диво»). Кожен з цих символів людського сенсу має безліч сателітів, підкорених центру, все це у підтексті й у людській свідомості – пам'яті – вічне.

До другого класу потенційних символів належать такі як: Вона (характер ми намагались окреслити, він пейорантний), це символ певного роду фемінінності і слово – з виразною конотацією – «тихеє», диво – також із промовистою конотацією – «моє»; доля – символ наскрізний, світоглядний, доміантний; конотація поета його олюднеє і зіграє – «моя доля»; лишенько (лихо) гіперболізоване тавтологічно – «лишенько лихеє» з суперечливими сенсами лінгвального походження: ласкавий суфікс – «еньк» в іменнику від'ємного смислу – характерний для української

ментальності: невольенька, вороженьки, лишенько – у сполученні фраземного звучання з дижим епітетом.

Сон – символ не лише «шевченківський», з векторами у психологію й світове мистецтво. У творі цей символ має виразне, концептуальне означення, епітет ліро-епічний, вагомий як біблійний образ: «Избави нас від лукавого». Епітет у постпозиції, інверсований звучить також як символ із величезною парадигмою складників. Вираз «сон лукавий» і самостійний в сюжеті символ, і характеристика й оцінка минулого, і декодованість авторських інтенцій та конотацій.

І вода, і сльози – біблійні символи, але у поєднанні як метафора –прикладка з певним підтекстом, стають вектором до розуміння вдачі опонентки, для неї її сльози (і вона якось переживає, хоч називала це минуле сном) обернулися на воду. Сльози – вода – амбівалентний символ, у якому другий член (прикладка) стає антиподом до першого (сльози). Виникає ще один антитетичний зв'язок між проявами смутку в обох героїв: її – сльози – вода, його – ридання.

Символ диво двічі з'являється у творі з нарощенням меліоративного звучання аж до сакрального мотиву. І Вона – диво і те, що було – «святее диво».

У кожному сюжетному творі є розвиток подій, є й завершення їх. Повинна б бути і тема (або теми) і певний концепт, тобто топікальний рівень. Мабуть тут не стільки щось важить тема, скільки мотиви: мотив спогадів, мотив розлуки, зради, болю від цих спогадів, мотив передбачувальних зустрічей, мотив здогадковий («якби»). А концепт? Певна сатисфакція від того, що для «неї» все завершилось, «розійшлося сльозами – водою». А от чому – то таємниця тексту, його під-, над-, поза-тексти. Є межа, перед котрою слід зупинитися, що б не сказати словами Гриця до Марусі Чураївни...

Поетичний аналіз цього твору розчинився у розгляді – коли ширше, коли вужче – інших рівнів. А ось віршовий

варто не оминати. Непереможно, без перебоїв ритму, навіть без холостих віршів, з досить чітким римуванням звучить ямб. Дивний це розмір. Йому підвладні різні теми, різні віршові форми, різні мелодії та інтонації. Універсальний метр. Не до порівняння звучання «Полякам» і «Якби зустрілися ми знову...» А ямб їх якимось чином лучить. Талантом, безкомпромісною ліричного героя.

Функціональність, діяхронічність, синхронічність, компаративність, рефрекційність, генологічність, анагогічність (приналежність до вічності), асоціативність, генетичність – розгляд цих якостей, цих рівнів, або способів увів би нас від іманентної методики дослідження.

Що ж – іманентний спосіб – досить продуктивний, він стимулює дослідницькі потенції, вимагає більш уважного погляду на художній твір, розкриває імпліцитні можливості слова – образу й усього, з чого зіткано текст (плетиво, текстиль).

Література:

- 1.Краснова Л. 1997: Краснова Людмила. До проблеми аналізу та інтерпретації художнього твору. – Дрогобич, 1997. – С.6 - 24.
2. Лихачев Д. 1979: Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. – М.: Наука, 1979. – С. 162.
3. Лосев А. 1930: Лосев А. Очерки античного символизма и мифологии. – М., 1930. – Т.І. – С. 690.
- 4.Шевченко Т.1965: Шевченко Т. Якби зустрілися ми знову // Т. Шевченко. Кобзар. – К. : Дніпро, 1965
- 5.Юнг К.-Г. 1995: Юнг К.-Г. Тевистокские лекции. Диалогическая психология: ее теория и практика. – К.: СИНТО, 1995. – С. 14 – 16.

В статтє осуцествлена интерпретация лирического произведения Т. Шевченко в русле имманентного подхода. Проанализирована поэтика в целостности содержания и формы. Ключевые слова: имманентное, анализ, поэтика, стиль.

УДК 821.161.2

А.М. Лахманюк

Пригодницька повість в контексті когнітивної наратології: аналіз фреймів (М. Коцюбинський «Дорогою ціною»)

У статті досліджується пригодницька повість М. Коцюбинського «Дорогою ціною» з метою виявлення читацьких естетичних реакцій. Теоретичним підґрунтям праці є головні аспекти когнітивної наратології (Д. Герман) – концепція фреймів і скриптів (Ч. Філмор, О. Кубрякова, Д. Герман). Подається огляд розвитку пригодницької літератури в Україні. Простежується формула пригодницької повісті, а також читацькі ефекти: здивування, когнітивна невпевненість, когнітивна невизначеність.

Ключові слова: пригода, когнітивна наратологія, фрейм, скрипт, читацькі очікування, естетичні ефекти.

Antonina Lakhmaniuk Adventure story in the context of cognitive narratology: framing analysis

(At a high price by Mykhailo Kotsiubynsky)

The article deal with the adventure story At a high price by Mykhailo Kotsiubynsky in order to reveal the aesthetic reactions of readears. The theoretical background of the article consists of the main aspects of cognitive narratology (D. Herman) like the concept of frames and the concept of scripts (Ch. Fillmore, O. Kubriackova, D. Herman). The model of the research implements by means of framing analysis. We concentrate on the observation of isolated episodes (frames) in the text and investigate readers' expectations (scripts). The aesthetic reactions of implied reader occurs in every frame. The article also presents the review of the development of adventure literature in Ukraine. There is the formula of an adventure story and readers' effects such as: surprise, cognitive uncertainty and cognitive ambiguity.

Key words: adventure, cognitive narratology, frame, script, readers' expectations, aesthetic effects.

Постановка проблеми. Пригодницьким у літературознавстві називають твір, який розвиває тему пригод (освоєння чи завоювання нових земель, блукання героїв у невідомих чи екзотичних країнах, долання перешкод тощо), відзначається гостротою сюжету, а також динамікою і напруженістю дії [6; 8]. Зазвичай такі тексти спрямовані на те, щоб захопити читача нестандартним розвитком перипетій, елементами інтриги, романтичними персонажами.

Шлях розвитку цього жанру починається від витоків чарівної народної казки і тягнеться до сучасних повістей, романів, детективів, фантастики тощо. «В Україні першим пригодницьким твором можна вважати видану у Франції повість «Маруся» (1878) Марка Вовчка (проте на батьківщині вийшла на початку ХХ ст.). Справжній розквіт пригодницької літератури припадає на 1920-1930 рр. З'являються книги для підлітків («Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших» (1925) М. Йогансена; «Господарство доктора Гальванеску» (1929) Ю. Смолича; «Зоряна фортеця» (1933), «Батьківщина» (1936), «Школа над морем» (1937) О. Донченка; «Лахтак» (1935), «Шхуна “Колумб”» (1940) та ін. твори Миколи Трублаїні) [3]. Одним із засновників українського пригодницького роману з елементом сенсації був Г. Лужницький, автор книг «Кімната з одним входом» 1930, «Гало, гало, напад на банк» 1935 та ін. [6, с. 598]. Пригодницьким з елементами автобіографії вважається роман «Тигролови» І. Багряного (1946). 1950-1970 рр. представляють нове відродження жанру («В Країні Сонячних Зайчиків» (1959), «Тореадори з Васюківки» (1963-1970) В. Нестайка, «Земля Світлячків» (1979) В. Близнеця). Популярними були історичні романи героїко-романтичного спрямування, в яких «автори приховували дуже актуальні проблеми збереження національної свідомості, патріотизму, української мови («Євпраксія» (1975), «Роксолана» (1980), «Я, Богдан» (1986) П. Загребельного; романи Р. Іваничука,

В. Малика та ін.)» [3]. Розвиток жанру в ХХІ ст. представлений такими іменами: В. Шкляр, В. Кожелянко, Ю. Щербак, П. Яценко, З. Мензатюк тощо.

Одним із майстрів пригодницького романтичного сюжету в українській літературі ХІХ – початку ХХ ст. вважають Михайла Коцюбинського. Хоч до жанру пригоди належить лише повість «Дорогою ціною» (за винятком деяких рис в дитячих оповіданнях), проте у цьому тексті він проявив себе, за влучним висловлюванням Ярослава Поліщука, як «вправний оповідач, із добре виробленими професійними прийомами, гідними «першорядного белетриста» (І. Франко). Він добротню вибудовує сюжет; уміло веде інтригу, тримаючи читача в напруженні від перших сторінок до розв'язки оповідання; знає, де перервати оповідь, лишаючи додумувати подробиці читачеві. Пластично зображені пригодницькі сцени, без яких такий твір не був би повноцінним...» [7, с. 75].

Мета статті – дослідити повість Михайла Коцюбинського «Дорогою ціною» як пригодницький текст. Головне питання, на яке ми прагнемо знайти відповідь, пролягає у сфері читацької рецепції і звучить так: що дозволяє читачеві, який перебуває у процесі пізнання тексту, конструювати ментальну модель пригодницького світу? Тому теоретичною призмою нашого аналізу є когнітивна наратологія.

Основний виклад. Розглянемо стисло основні аспекти когнітивної наратології як теоретичного підходу до вивчення літератури. У своїй праці «Cognitive narratology» німецький дослідник Девід Герман стверджує, що «когнітивна наратологія є трансмедіальною галуззю, яка досліджує взаємозв'язок розповіді і мислення не лише на друкованих носіях, а й в усній комунікації, також у кіно, радіо-повідомленнях, віртуальних комп'ютерних середовищах та інших наративних засобах інформації. Зі свого боку, цей взаємозв'язок розповіді і мислення можуть

означити численні фактори, пов'язані зі створенням та тлумаченням наративів, що включають: сюжетотворчу діяльність розповідачів; процеси, за допомогою яких інтерпретатори надають певного значення наративній дійсності, що виникає на основі описаних уявлень або артефактів, а також когнітивних станів і персонажних систем вигаданого світу. До того ж, взаємозв'язок мислення і нарації може вивчатися, як функція сюжету, як об'єкт інтерпретації і як засіб здобуття досвіду – джерело структурування і осмислення дійсності» [11, section 1].

З'ясовуючи методологію когнітивної теорії розповіді, дослідники-наратологи визначили її ключові питання (відповіді на які ми постараємося відобразити у дослідженні):

Які когнітивні процеси підтримують наративне розуміння, дозволяючи читачам, глядачам, слухачам вибудувати ментальні моделі світів, породжені історіями?

Як використовуються конкретні репліки для побудови хронології подій?

Що є основною характеристикою наративних репрезентацій?

Як саме історії функціонують як інструменти мислення?

Чи є наратив способом репрезентації, призначеним для визначення якості відчуттів та переживань?

Що потрібно для того, щоб пережити події в наративному світі? [11, section 2].

Когнітивна наратологія користується специфічною терміносистемою. Основними термінами цієї науки є «фрейм» (frame) та «скрипт» (script). Фрейм (межа, рамка, схема) у словнику Олени Кубрякової пояснюється, як «набір припущень щодо організації формальної мови», як «набір сутностей, що існують у світі» і як «організація уявлень, збережених в пам'яті» [5, с. 187]. Теорія скриптів описує автоматичність, характерну діям людини. Скрипт дозволяє

розуміти не тільки реальну або зображену ситуацію, а й детальний план поведінки, яка пропонується в цій ситуації [5, с. 172, с. 174]. Функція обох концептів полягає у «відтворенні знань людського суб'єкта пізнання, а також очікувань щодо стандартних подій та ситуацій» [13, с. 69]. Тобто, як стверджує Девід Герман, фрейми управляють нашими очікуваннями, а скрипти направляють нас у певне русло очікувань. «Фрейми використовуються для окреслення очікування про те, як сфера досвіду може структуруватись у певному проміжку часу, а поняття «скрипта», тобто типу репрезентації знань, що уможливує очікувану послідовність подій, які зберігаються в пам'яті, було введено для того, щоб пояснити, як людям вдається створити складні інтерпретації історій на основі небагатьох текстових або дискурсних реплік (ключів, схем)» [11, section 3.1].

На нашу думку, переконливу концепцію фреймової семантики, на котру ми орієнтуватимемось у поданому дослідженні, запропонував американський лінгвіст Чарльз Філмор: «Фрейми інтерпретації можуть бути введені в процес опанування текстом внаслідок їх активації інтерпретатором або самим текстом. Фрейм активізується, коли інтерпретатор, намагаючись виявити сенс фрагменту тексту, виявляється здатним приписати йому інтерпретацію, розмістивши зміст цього фрагменту в модель, яка відома незалежно від тексту» [10, с. 65].

Сучасні учені зазначають, що когнітивна наратологія «застосовує деякі поняття когнітивних психології та лінгвістики для аналізу наративу, зосереджуючись на таких питаннях, як сприйняття розповідей читачем чи зображення свідомості й емоцій у тексті» [9]. Саме тому у цьому дослідженні ми пропонуємо простежити за читацькими реакціями, використовуючи аналіз фреймів.

Сюжет повісті «Дорогою ціною» – це історія невдалої втечі з панської неволі двох молодих людей – юнака Остапа і закоханої у нього молодиці Соломії. Остап під час втечі

отримує поранення і згодом потрапляє до в'язниці, а Соломія, визволяючи Остапа, гине. Остап залишається живий, та не здобуває омріяної волі. Повесть містить регулярну автопрезентацію себе як пригодницького тексту («Ся пригода була їм навіть на руку» [4, с. 108], «Раз сталася така пригода» [4, с. 133], «Несподівано трапилась пригода...» [4, с. 136]).

Структурно повість розпадається на епізоди, кожен з яких утворює окремий фрейм. Ряд подій, які очікує читач – це скрипти. Проаналізуємо твір поетапно, йдучи услід за текстом, щоб простежити естетичні реакції імпліцитного читача.

Фрейм «Ціна волі» (повідомлення про соціально-політичне життя України в 30 рр. ХІХ ст.) – це епізод, в якому політично заангажований голос розповідача зосереджує нашу увагу на головних подіях повісті: «...річкою текло українське селянство туди, де хоч дорогою ціною можна здобути бажану волю, а ні – то полягти кістками на вічний спочинок...» [4, с. 90]. Фрагмент провокує у читача очікування боротьби за свободу, випробування, виживання та, можливо, навіть втрати.

Фрейм «Побачення». Так ми називаємо епізод прощання головних героїв – Остапа і Соломії. Читач перебуває в когнітивній невизначеності, уявляючи фінал побачення-прощання (романтика, хіть, трагізм). Як тільки стає відомо, що вони коханці («Тікаєш... покидаєш мене... І отсе я лишуся сама з тим осоружним чоловіком...» [4, с. 90]), очікуваний фінал скрипта – поцілунок («Остап підняв свої сакви і поцілувався з Соломією» [4, с. 92]). Розповідач поки втамовує романтичні читацькі побажання.

Фрейм «Подорожній». Остап вирушає в дорогу. Жага до волі заряджає героя мужністю, безстрашністю та невіданою силою до нових звершень. На цьому етапі життя свобода була дорогим подарунком парубкові: «Воля, воля і воля! Се чарівне слово, споетизоване столітнім дідом,

розпалювало кров у хлопця, а дедалі, з літами, під впливом витворених панщиною умов, прибирало більш конкретну форму, глибше значення» [4, с. 94]. Аналізуючи заданий контекст, читацька свідомість очікує на шляху протагоніста небезпечних подій, несподіваних персонажів. Таким персонажем стає Соломія. Ми розуміємо це тоді, коли молодиця наздоганяє свого коханого. Розповідач скеровує наші очікування в хибний бік, повідомляючи, що до шляху наближався «молодий, безвусий парубок, міцно збудований, у високій сивій кучмі, короткій чугайнці і з довгим ціпком» [4, с. 6]. Сподіваний скрипт: можливо, це погоня; героєві загрожує небезпека. З приходом Соломії маємо невинуваті очікування та посилення напруги. Очевидно, що Соломія – ініціатор пригод. Вона наважилася покинути все заради власного щастя: «...все мені протилежне, все гидке: і чоловік, і панщина, й життя моє безщасне... Пропадай воно все пропадом... Піду і я світ за очі.. Вже ж за тобою хоч серцеві легше буде...» [4, с. 97].

Фрейм «Дорога». Отож, персонажі разом намагаються долати непередбачуваний шлях. План майбутнього визріває у Соломії: «Вони оселяться в слободі, вона хазяйнуватиме, а він із Січі наїздитиме додому, а то й зовсім облишиться на господарстві...» [4, с. 97]. Аби уникнути стеження, жінці необхідно маскуватися під парубка. Неприємним у цій ситуації є акт обрізання волосся молодиці, як символ втрати життєвої сили.

Структура тексту стає динамічнішою. Скрипт: якою буде дорога? Хто трапиться персонажам? Можливо, очікувати погоні?

Фрейм «Колективна втеча». Головні герої потрапляють до узгір'я з іншими втікачами. Новий простір – нові очікування: читач передбачає, що разом буде безпечніше спланувати втечу. Така стратегія успішна, якщо домовитись та все продумати. Нічний спокій порушує то кінський тупіт («Гаси вогонь! – обізався хтось пошепки й з

тривоною. – Крий боже, ще помітять...» [4, с. 102]), то виття вовка («Ураз – що се?.. Далеко за річкою блиснуло щось... Усі стрепенулись. Та не встигли вони спам'ятатися, як вогні згасли і одночасно, десь недалеко в комишах жалібно завив голодний вовк» [4, с. 105]), змушуючи людей насторожитись. Водночас тривога з'являється і в читача: прогнозування небезпеки посилює напругу.

Проте, спільна переправа на «берег свободи» завершилась невдачею: «Лови їх! В'яжи! – гукали козаки, впадаючи на тих, що не встигли сісти у човен. Вони зіскакували з коней і кидались на втікачів. Усе змішалось» [4, с. 107]. Остап з Соломією не встигають сісти в човен, але їм вдається втекти і сховатись від козаків в глибокому проваллі.

Фрейм «Надія на втечу». Персонажі намагаються самотужки знайти вихід. Читач занепокоєний, адже передбачає, що вони будуть блукати. Надія на успіх з'являється у героїв зі спогадом про мірошника Якима, котрий «хвалився, що знає спосіб переправити їх у Туреччину... Тепер нічого іншого не лишалося, як звернутися до того мірошника, бо переховуватися далі на сьому боці було небезпечно: їх могли спіймати, одіслати до пана або запроторити в тюрму» [4, с. 108-109].

Фрейм «Втеча». Мірошник пропонує втікачам простий план: «зв'язати невеличкий пліт, аби міг здержати двох людей, – і в темну ніч, ховаючись од козаків, переплисти у плавні. А там уже безпечно» [4, с. 111]. На цьому етапі читач довіряє розповідачу, а, отже, напруга спадає. Емоції посилюються завдяки зображенню динамічного пейзажу: «То горіли плавні... Здавалося, розбурхане море вогню кипіло, ревло, бризкало вогняною піною, раз червоною, як грань, раз білою, як світло блискавки, і йшло сердитими хвилями на чорні безборонні плавні, що причаїлись і тремтіли у нічній пітьмі» [4, с. 112].

Очевидно, що ефект пригодництва автор закладає навіть в описи природи.

Дещо змінює читацькі враження переправа: пліт пропустив воду, піддався течії і ніс втікачів серединою річки. Однак, Остапу вдається «зачепитись за прибережну вербу»: обоє, знесилені стихією, опиняються на березі.

Хочеться наголосити на тому, як несподівано письменник будує розповідь далі. Читача переповнюють радісні емоції: персонажі на іншому боці ріки, за кордоном (значить, на волі). Але в протагоніста контрастні почуття: «...замість радості – сильне обурення стрепенуло його істоту... – Бодай ти запалася, триклята країно, з твоїми порядками!.. – закляв він наголос» [4, с. 113]. В душі Остапа ожили всі кривди і знуцання, яких він зазнав в рідному краї. Стан заспокоєння, в якому перебуває читацька свідомість, порушує динамічний ефект несподіванки – поранення Остапа (почувши голос, кордонний козак вистрілив у пільму та неочікувано влучив парубкові в груди). Постріл – сильний емоційний та водночас контрастний ефект для читача. На фоні когнітивної впевненості наратор руйнує читацькі очікування.

Фрейм «Виживання». Остап з Соломією уже на свободі, але життю чоловіка загрожує небезпека. Читацька впевненість у щасливий фінал зруйнована беззаперечними фактами наратора. Нове припущення (скрипт): чоловік помре. У плавнях на героїв чекає виживання в умовах природи.

Починаючи з цього фрагменту і надалі характер Соломії розкривається яскравіше. Вона проявляє себе сміливою, винахідливою та сильною духом жінкою: «Помітивши, що Остап не рушиться з місця, вона вхопила його під руку і сливе поволокла за собою... вона бігла усе вперед, пойнята жахом, нічого не помічаючи, бажаючи тільки забігти якомога далі, укритися від наглої смерті» [4, с. 114]. Лише в її руках відповідальність за життя коханого, і

жінка вірить, що «він вигоїться... він житиме... вона не дасть йому загинути...» [4, с. 116].

Фрейм «Вживання» охоплює чималу частину твору і включає такі підфрейми:

Рух комишами (Соломія допомагає пораненому пересуватись).

Блукання Соломії (вона залишає Остапа наодинці і намагається самотужки шукати допомогу; збивається з шляху, блукає в комишах).

Очікування Остапом порятунку (фізичний і душевний біль, спогади, марення).

Події набувають драматичного характеру. У читача немає впевненості щодо успішного фіналу. Нарація будується таким чином, аби кожного разу скерувати читацьку свідомість в хибний бік, постійно зумовлюючи контрастні емоції.

Фрейм «Цигани». Надія на одужання Остапа з'являється, коли Соломія знаходить циганський виселок. Сім'я погоджується доглядати за чоловіком: «Стара циганка взяла Остапа під свою опіку. Вона ходила коло нього, варила йому зілля, обдивлялась рану, поїла козячим молоком...» [4, с. 129]. Надалі читацькі очікування виправдовуються: «І Остап поправлявся. Гарячка згодом спала, рана швидко затягувалась, сили підживали» [4, с. 132]. Проте, шахрайський спосіб життя циган (жебрацтво, злодійство) призводить до нових небезпек: вони використовують Соломію, забирають останні гроші, зароблені жінкою у заможного болгарина. Сприймання тексту змінює несподівана пригода – арешт злодійської сім'ї разом з Остапом. Читач переживає цю подію двічі: вперше, коли дізнається сам; вдруге, коли довідується Соломія (адже її не було в хатині під час арешту).

Очікування знову змінюються: як Остап врятується? Чи будуть вони з коханою разом?

Фрейм «Надія на визволення». Завдяки підтримці Івана Котигорошка (втікач, котрий намагався допомогти героям при колективній втечі) Соломія дізнається, що Остап в конаку (відділ поліції). Невдала спроба переговорів вселяє в серці жінки зневіру: «Нащо вони стільки терпіли, стільки набідувалися на Бессарабії, мало не пожили смерті у плавнях? Чи не краще було б зігнати у панській неволі серед своїх людей?» [4, с. 143]. Нові позитивні сподівання з'являються, коли Соломія придумує план: напасти на турків і відбити Остапа. Однак, напад завершується невдачею: Івана вбивають, Соломія падає у воду.

Розповідач тримає читача в когнітивній невизначеності, оскільки не подає конкретних вказівок про смерть героїв. Очікуваний скрипт для читача: все погано склалося, мабуть, персонажі загинули.

Епілог – фрейм «Дорогою ціною». Зазначена велика часова межа («Чимало води утекло в Дунаї з того часу» [4, с. 149]). Найбільш неочікувана подія: лише Остап залишився живий, але якою ціною: «Остап охоче піднімає сорочку і показує збасаманений синій хребет, де списана, як він каже, його життєпись: – Оце ззаду пам'ятка від пана, а спереду, між ребрами, маю дарунок від москаля... кругом латаний... з тим і до Бога піду... Дорого заплатив я за волю, гірку ціну дав... Половина мене лежить на дні Дунаю, а друга чекає й не дочекається, коли злучиться з нею...» [4, с. 150-151].

Як зазначає літературознавець Ярослав Поліщук, «у творі є все, необхідне для читацького успіху, – гостра інтрига та сильні, симпатично змальовані персонажі» [7, с. 72]. Варто наголосити, що Михайлу Коцюбинському вдалося створити нестандартний жіночий образ. Соломія – авантюрна жінка. Саме завдяки цьому персонажу читач відчуває у тексті пригодництво. Кожна подія з її участю набуває яскравого, динамічного та неоднозначного характеру. Переодягання Соломії на парубка, обрізання волосся, відвага на втечу, сміливість та мужність в дорозі,

практичність і швидкість в праці, кмітливість і винахідливість в полоні – риси маскулінної жінки, надзвичайно сильної та вольової. У порівнянні з Остапом, Соломія – яскраво виражений персонаж.

Висновки. Таким чином, завдяки накладанню фреймів подієва картина повісті завжди набуває нового значення. Кожна пригода приносить читачу інші очікування. Найчастіше вони моделюються за принципом контрасту. Стратегію пригодницького тексту нам вдалося простежити за допомогою такої формули:

персонажі разом + персонажі живі + персонажі на волі
= щастя.

Читач очікує наявності усіх компонентів, адже тільки тоді персонажі будуть щасливими. Проте автор будує наратив так, що один компонент завжди підтримується, інші – балансують. Наприклад: невдала переправа: разом, живі, але ще не на волі; поранення Остапа, виживання в комишах: разом, на волі, життя – під загрозою; виживання в циган, арешт Остапа: живі, не разом і не на волі; спроба визволення Остапа: не разом, не на волі, Соломія помирає. Нарація структурується таким способом, аби якомога довше інтригувати читача.

Отже, наприкінці тексту маємо все, протилежне читацьким очікуванням. Фрейми втрат, жертв, випробування, виживання та смерті наповнюють повість контрастною динамікою. Фреймовий підхід допомагає структурувати читацький досвід, виявляючи такі естетичні ефекти: здивування, когнітивна невпевненість, когнітивна невизначеність.

Запропонована модель аналізу могла б бути перспективою подальших досліджень не тільки творчості Михайла Коцюбинського, а й інших авторів.

Література: Бовсунівська Т. В. Когнітивна жанрологія та поетика: монографія / Т. В. Бовсунівська. – К.: Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет", 2010. – 180 с.

Вулис А. В мире приключений / А. Вулис. – М.: Советский писатель, 1984. – 386 с.

Іванюк С. С. Література пригодницька [Електронний ресурс] / Енциклопедія сучасної України. Encyclopedia of modern Ukraine. – Режим доступу: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=55762.

Коцюбинський М. М. Твори: В 4-х т. Т. 2. / Упоряд. і приміт. М. Грицюті / М. Коцюбинський. – К.: Дніпро, 1984. – 382 с.

Кубрякова Е. С. и др. Краткий словарь когнитивных терминов / Под общей редакцией Е. С. Кубряковой. – М.: Филол. ф-т МГУ им. М. В. Ломоносова, 1997. – 197 с.

Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – К.: Академія, 2007. – 752 с.

Поліщук Я. І ката, і героя він любив...: Михайло Коцюбинський: літературний портрет / Ярослав Поліщук. – К.: Академія, 2010. – 304 с.

Пригодницькі твори [Електронний ресурс] / Словник літературознавчих термінів. – Режим доступу: <http://gorodenok.com/пригодницькі-твори/>.

Собчук О. Чому наратологія популярна? [Електронний ресурс]: Published on Monday, 13 February 2012 / О. Собчук. – Режим доступу: <http://www.historians.in.ua/index.php/en/avtorska-kolonka/134-oleh-sobchuk-chomu-naratolohiia-populiarna>.

Филлмор Ч. Фреймы и семантика понимания // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XXIII. Когнитивные аспекты языка: Пер. с англ. / Сост., ред., вступ. ст. В. В. Петрова и В. И. Герасимова. – М.: Прогресс, 1988. – 320 с.

Herman David. Cognitive narratology [Електронний ресурс] / Interdisciplinary Center for Narratology, University of Hamburg. Last modified: 13 March 2013 / D. Herman. – Режим доступу: http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Cognitive_Narratology.

Herman David. Scripts, Sequences, and Story: Elements of a Postclassical Narratology [Електронний ресурс]: Vol. 112, No. 5 (Oct., 1997), pp. 1046-1059. – Published by: Modern Language Association / D. Herman. – Режим доступу: www.jstor.org/stable/463482.

Cognitive narratology [Електронний ресурс] / Routledge Encyclopedia of Narrative Theory / Edited by David Herman, Manfred

Jahn and Marie-Laure Ryan. – с. 67-71. – Режим доступа: https://books.google.com.ua/books?id=oX8hmVw_yXYC&pg=PA71&dq=Cognitive+Narratology&hl=uk&sa=X&ved=0ahUKEwjRreuhq4vMAhUMJJoKH Y67A7s4ChDoAQgoMAI#v=onepage&q=Cognitive%20Narratology&f=false.

Лахманюк А. Приключенческая повесть в контексте когнитивной нарратологии: анализ фреймов (М. Коцюбинский «Дорогой ценой»)

В статье исследуется приключенческая повесть М. Коцюбинского «Дорогой ценой» с целью выявления читательских эстетических реакций. Теоретическим основанием труда являются главные аспекты когнитивной нарратологии (Д. Герман) – концепция фреймов и скриптов (Ч. Филмор, Е. Кубрякова, Д. Герман). Дается обзор развития приключенческой литературы в Украине. Модель анализа реализуется с помощью фреймового подхода: фрейм – отдельный эпизод (рамка) в тексте, скрипт – ожидание читателя. Эстетические реакции имплицитного читателя проявляются в каждом фрейме. Прослеживается формула приключенческой повести, а также читательские эффекты: удивление, когнитивная неуверенность, когнитивная неопределенность.

Ключевые слова: приключение, когнитивная нарратология, фрейм, скрипт, читательские ожидания, эстетические эффекты.

Н.В. Науменко (м. Київ)

Золоті зливки зі срібної землі

У статті аналізується збірка творів Миколи Зимомрі «Образки Срібної землі. Obrazki Srebrnej Ziemi». Окреслюється єдність словесного, графічного та візуального образу у новій книзі М. Зимомрі, що виявляє індивідуальний стиль його поетичного мислення.

Ключові слова: оповідання, ілюстрація, образок, нарис, новела.

The article analyzes the collection of works by Mykola Zymomrya "Silver sketches ground. Obrazki Srebrnej Ziemi ». Defined unity verbal, graphic and visual image in a new book by M. Zymomry that identifies individual style of his poetic thought.

Keywords: story, illustration, scapular, essay, short story.

«Не шкодує часу на читання, адже його на добрі справи обернеш і тим життя вічне здобудеш». Цей вислів Кирила Туровського лишається актуальним і сьогодні, у добу бурхливого розвитку інформаційних технологій, спонукаючи вчених до активної *наукової роботи* і втілення концептів своєї науки у *художній творчості*. Виступаючи в органічному зв'язку, ці два види духовної діяльності мають на меті навчити сучасного реципієнта наукових знань не лише ґрунтовно читати твір, а й давати йому належну оцінку. Особливо актуальним це завдання стає, коли за мету поставлено осягнути індивідуальний стиль науковця-письменника, аналізуючи його нову довгоочікувану книгу.

Буває так, що літератор у своїй творчості плекає один, свій, лише для себе обраний ідеал, який нерідко здатний охоплювати різні теми, загорятися можливістю мужньо йти на захист правди як основи чесного життя. Саме така рефлексія стала визначенням для цієї статті, що покликана звернути увагу широкої читацької аудиторії на нове видання творів Миколи Зимомрі – збірку-білінгву

«Образки Срібної землі. Obrazki Srebrnej Ziemi», опубліковану у видавництві «Посвіт» 2016 року. Сполучилися в ній художні твори та літературознавчі нариси, майстерно перекладені польською мовою (автор перекладів – знаний у світі філології Тадей Карабович, якому, зокрема, належить розвідка про творчість Ігоря Калинця «Портрет із крилом ангела»).

Жанр малого прозового твору – оповідання, а також новели, нарису, прозово-ліричного образка – вимагає чималої майстерності, ясності думки та точності слова. Необхідність старанного шліфування тексту, точність побудови, висока напруженість розповіді, багатозначність смислу дали багатьом письменникам підстави назвати оповідання «найважчим із прозових жанрів»

Перша фраза оповідання. Її важливість визнано вже давно. Це – камертон, який задає звучання цілому творові. Є чимало різновидів перших фраз, але у книзі М. Зимомрі «горизонт очікування» ліричної або епічної оповіді задають такі:

Експозиційна, якою автор знайомить читача з головним героєм та / або місцем і часом дії: «Було це давно: одні кажуть перед Першою Світовою, а інші – акурат тоді, коли її вітер гнав народи на смерть» («Життєвий пісок», с. 16).

Пейзажна – опис місця дії, часто з вираженням настрою, іноді – рефлексія на тлі природи: «Буває і так, що навколишній світ видається не зовсім чудесним. Або радше – маленьким» («Зозуліні черевички», с. 90).

Сентенція – виразник думки і настрою, попередження про необхідність читати уважніше. Може бути актуальною або вічною, веселою чи сумною: «Якою постає правда, коли її хтось хоче почути?» («Туман над долиною», с. 34); «У правдивого вченого стіл ніколи не звільняється від будь-яких рукописів» («Двобій», с. 62).

Портрет – одна з традиційних, випробуваних часом форм зачину. «Іван Неміж був несхожим ні на одного односельчанина. Хоч був таким, як усі» («Серцебиття слова», с. 120).

Дія. Починаючи оповідь від певного моменту дії, автор може зробити оповідання більш містким, лаконічним, надати описуваній події зримості та глибини: «Йонатан та Езавель тікали від акції, що тривала тієї квітневої днини 1944-го...» («Порятунок», с. 26); «Вони радісно бігали побіля дебелого каменю, що з давніх-давен стирчав із землі посеред високих лип» («Солодкий камінь», с. 110).

У сув'язі з заголовками перші фрази новел-нарисів Миколи Зимомрі окреслюють перипетії життя його героїв, дозволяючи вже при перших хвилинах читання не лише поставити архетипне питання «а що далі?», а й спробувати знайти на нього відповідь. Короткий прозовий твір, прочитаний на одному подиху, допускає більшу концентрацію змісту тексту, лаконічність, формальну витонченість, густоту стилю. Читач може повільно «смакувати» ваговиту фразу й окрему деталь, тримаючи у свідомості всю оповідь.

Погляньмо й на такий аспект. Великої уваги сьогодні заслуговують книги, виконані в ключі синтезу мистецтв, а тому можна говорити про ще один мистецький успіх, явлений у співтворчості письменника – Миколи та художника – Василя Зимомрів.

Прикметно, що на лицевій стороні палітурки вміщено репродукцію картини самого М. Зимомрі «Світлі гори»: він у міфосвіті своєї книги – деміург і водночас майстер. Наче композитор, поет і співак в одній особі, що для нього в італійській мові існує спеціальна лексема «cantautore». Несподівано одним широким мазком Микола Іванович виписує то цілий сніп свіжої трави, то шамотіння гірського лісу, то приманює на луг цілу зграю біло-рожевих нарцисів. Одним словом – в усій красі показує майбутньому читачеві

Срібну землю, образ якої заявлено вже заголовком. А там кожен додає до цього образу свої штрихи, зумовлені або власним досвідом перебування в Карпатах, або уважним прочитанням новели (кому до снаги, то й польською мовою).

За висловом відомого художника-графіка В. Фаворського, простори чистого паперу читач відчуває на берегах книги: «У спусках та завершеннях тексту, на білих сторінках із незначним вмістом тексту, у титулі та шмуцтитулах – усюди у книгу неначе вривається чисте повітря, біле поле паперу у його первозданному вигляді». У новій книзі М. Зимомрі «чисте повітря» особливо відчутне у нарисах, де воно має не лише змістове (як поетичний образ), а й формотворче значення, тобто – там, де наявні цитати з поетичних текстів, наприклад:

«Метафоричний образ верби художньо виокремив – на тлі фольклорних начал – талановитий український письменник Дмитро Кешеля у повісті «Дерево зеленого дощу»:

Що твоє листя вода знесла?
Ой вербо, вербо, де ти зросла,
Ой знесла, знесла тихая вода...

Петро, вслухаючись у змістові величини закарпатської пісні «Ой вербо, вербо...», кладе руки на одну з його улюблених наукових праць. Вимальовується картина з образом господаря, у пригорщах якого – веселка зеленого дощу» («Замок під небесами», с. 88)

Якщо у живописця в руках – ціла палітра фарб, то художник-графік, як правило, послуговується лише одним кольором, що створює для нього певні труднощі. Графік ніби живе в «умовному» світі, позбавленому барв, і, користуючись небагатими засобами, створює, однак, трепетну й живу картину світу. В оформленні книги графік бере участь не лише як ілюстратор, а створює концепцію орнаментально-шрифтового вирішення палітурки,

титульного аркуша, інших елементів оздоблення літературно-художнього видання, в аналізованій книзі – прикінцеві мініатюри.

Графічна ілюстрація до окремого твору – без сумніву, торжество світляної стихії: прокреслене, часто кількома штрихами, зображення займає меншу частину чистого аркуша, лишаючи решту поля для гри природного або штучного світла. Витончену гру світлотіні у книзі М. Зимомрі «Образки Срібної землі» репрезентують така новела і прикладена до неї ілюстрація (автор – Василь Зимомря):

«Веселка – це деревце зеленого дощу, що ридає не тільки тоді, коли падає дощ. Воно плаче й тоді, коли до свята Покрови несподівано випаде сніг і вся зелень верби стане білою-білою, як сонце над Синаєм... Такі собі бурштинові сльози, що нагадують срібні кучері, змальовані видатним португальським письменником Мануелем да Фонсека в новелі «Ангел на трапеції». Оті сльози нерідко, як дзвони на страсть, розбудять і полинуть лицем струмочком, шукаючи тільки в очах лагідного опертя...» («Веселка зеленого дощу», с. 54).

Деталі чорно-білої мініатюри (с. 60) при уважному погляді оприявнюють червоно-жовто-коричневу, іншими словами – іконописну кольористику оповіді. Вписані у контур дзвона Богоматір із немовлям, над якими розправив крила Голуб-Дух; у мигдалеподібній фігурі на spodі дзвона таємні знаки – попервах подібні до старослов'янських «черт і різ», але при уважному погляді складаються в назву «Богородиця Ніжності».

Одним образком охоплено часопростір цілого світу. Тим-то у маленькому за обсягом нарисі – лише чотири сторінки – волею письменника зустрічаються Мануель де Фонсека, Тарас Шевченко, Павло Тичина, Олександр Олесь, Андрей Шептицький, Іван Ірлявський, безіменні живописці – творці фресок Собору Паризької Богоматері... І все це на тлі

подорожей горою Синай, вервечки великодніх обрядів, відгомону голодоморів і репресій... Але завершальні рядки твору все одно звучать гімном красі переродження:

«З початком липневих днів, коли припадає цвітіння півоній, земля з квітами нагадує вишиванку, розписану матір'ю-природою малиновими, білими, палевими й рожевими кольорами...» (с. 60).

Усамітнення на лоні природи – справді найчастотніший мотив української літератури, як художньої прози, так і наукової есеїстики. Не можна відмовити Миколі Зимомрі в неповторності його стилю: він пізнається відразу з перших слів, оформлених у запитання, котре, за влучним виразом Оноре де Бальзака, є ключем до всякої науки. А, синтезуючи натурфілософську символіку з ліро-епічною та есеїстичною тональністю вислову, автор вдало виконує головне, за Н. Фраєм, завдання митця – не копіювати Абсолют, а творити свій світ, надихаючись красою Господніх краєвидів.

Справедливо зауважував Вольфганг Ізер у статті «Процес читання: феноменологічне наближення» щодо розуміння белетристичного твору: *«Будь-яке читання входить до нашої пам'яті і з часом затирається. Пізніше воно може знову відновитися і налаштуватися на різний тон, у результаті чого читач спроможний розвивати непередбачувані до того моменту зв'язки... Встановлюючи ці взаємодії між минулим, теперішнім та майбутнім, читач, по суті, змушує текст виявляти свою потенційну різноманітність зв'язків».*

Читач нової книги М. Зимомрі, навіть і не досвідчений у філології, але, без сумніву, «поет у душі», здатен «розвивати непередбачувані зв'язки», ґрунтуючись навіть на одному слові. Адже засадничим принципом творення образу в кожному нарисі «Образків Срібної землі» виступає незглибиме усвідомлення причетності до минулого, сучасного й майбутнього України. Натура митця,

як і завжди, виявляється на рівні поліфонічного світу ідей та концептів, спрямованих на предметне осягнення соціальних і морально-етичних реалій другої половини ХХ – початку ХХІ століття, закрююючи кожну розповідь у метафоричному ключі. Повернімося до деяких недавніх видань творів М. Зимомрі:

«Відомо: комусь неважко запалити вогонь. Ні, не йдеться про Віфлеємський. Хтось запалить невеличке багаття, а з нього викотиться одне згарище. Та надто нелегко посіяти, власне, викресати іскринку для світлого полум'я. Таке спроможна вчинити тільки погідна в усьому людина. Вона йде на прою з усім, що множить навкруг лихих пожаданья».

Це вступ до новели «Настрій» зі збірки «Промінці студеного сонця», опублікованої 2015 року. Закономірно, що ця сама новела увійшла й до нового видання, з паралельним польським текстом.

Інший приклад – витяг із нарису «Контекст традиції та новаторства: творчий доробок Миколи Ткачука» (2015). *«Справжня картина: Микола читає вголос улюблені твори; мати – Кулина Олександрівна – вишиває рушники, сорочки, скатертини; натомість батько Платон Тимофійович щось майструє, а син Петро вдивляється на дійство, переймаючи від матері мистецтво вишивки».* Це вже готова ремарка до новітньої «повіді про сім'ю», якій, без сумніву, зрадів би незабутній Олекса Коломієць.

І – знак долі: батько Платон Ткачук, за розповідями М. Зимомрі, де в чому подібний до «дикого Ангела», також не мислить свого життя без невтомної праці; син Петро, котрому, на відміну від його тезка-героя драми, навряд би спало на думку будувати в екологічно небезпечному місці житловий будинок; Микола – двійник Коломійцевого Павлика, що, будучи ще дуже молодим, таки поблукав по світах, не злякався труднощів, набув чималого досвіду,

котрим готовий ділитися з нині сущими та й майбутніми нащадками.

У своїх образках Микола Зимомря оживлює образи довкілля, спонукуючи читача замилюватися красою природи, пробудити любов до неї, згадати відомі змалку казки, пісні, прислів'я та приказки. Конкретність деталей пов'язана з історичними асоціаціями, фольклорною символікою, і все разом творить яскраву мозаїку олюдненої природи:

«...Ні-ні, йому вже не поклониться та нива, де морською хвилею колись хитався для нього запашний килим – золоте жито. Там, особливо на зламі червня – на початку липня, лоскотали вусаті колоски збіжжя не одного подорожнього. До такого припадала голівка молодиці, а медові уста її шептали: «Я – твоя!»... І тільки солодкий вітерець, як весною горобець, гладить небесне чоло і стрімко летить вперед...» («Двобій», с. 66).

Натурфілософські та культурологічні враження від знайомства з М. Зимомрею, авторитетним письменником-літературознавцем, із його художніми та науковими творами зумовлюють усі подальші сприйняття, а у висліді – переживання катарсису разом із ним.

Дух Слова як поетичного твору став визначальним у творенні особливої атмосфери «дружньої гутірки», відомої нам із поезії Богдана-Ігоря Антонича. З отим дещо наївним зізнанням:

*Символіка завбога наша
І орнаментика засіра.
Де ж міра мір, єдина міра?*

Суто «східна» єдність словесного, графічного та візуального образу у новій книзі М. Зимомрі виявляє не лише індивідуальний стиль його поетичного чуття-мислення, а й неординарний підхід до бачення свого довкілля – природного та культурного – і сміливість спроби сугестувати його реципієнтові. Кожним словом М. Зимомря

усіяко намагається довести, що й символіка української літератури вельми багата, і орнаментика така, що нею могла б пишатися будь-яка мова. А «міра мір», якої кожним своїм висловом радить дотримуватися автор, – це доречне вживання та поєднання слів, та обов'язково із любов'ю, котра ключовим концептом і ввійшла до назви науки – «філологія».

В статъе анализується зборник произведений Николая Зимомри «Образки Серебряной земли. Obrazki Srebrnej Ziemi». Определяется единство словесного, графического и визуального образа в новой книге Н. Зимомря, что обнаруживает индивидуальный стиль его поэтического мышления.

Ключевые слова: рассказ, иллюстрация, образок, очерк, новелла.

УДК 821.161.2.09

А. О. Новиков, д-р філол. наук, проф. (Глухів)

Роман Марії Матіос «Солодка Даруся» як вирок комуністично-кадебістському режиму

У статті висвітлюються основні проблеми, порушені в романі М. Матіос «Солодка Даруся», – насильницька колективізація, радянські репресії, збройний опір окупаційній владі Української повстанської армії. Детально аналізується образ головної героїні твору Дарусі Ілашук, яка стала символом понівеченої більшовиками України. Наголошується на тому, що в мовчаннях матері й доньки глибокий філософський підтекст, що Дарусина німота є розплатою за небажання Мотронки розповісти про свою страшну таємницю близькій людині.

***Ключові слова:** умовна німота, масові репресії, колгоспи, енкаведисти, війна, окупанти, депортація.*

The article highlights the main problems raised in M. Matios' novel "Solodka Darusya" – the forced joining the collective farms, the Soviet repressions, armed resistance to the invaded power of the Ukrainian Insurgent Army. The image of the main heroine of the novel –

Darusya Iashchuk who became a symbol of Ukraine tormented by Bolsheviks is detailed analyzed. The author emphasizes that muteness of mother and daughter has deep philosophical meaning and Darusya's muteness is atonement for Motronka's unwillingness to tell her terrible secret to the close person.

Key words: *simulated muteness, mass repressions, collective farms, Soviet time policemen, war, invaders, deportation.*

Постановка проблеми та її значення. Роман Марії Матіос «Солодка Даруся» став бестселером практично відразу після його опублікування 2004 року. І це цілком закономірно. Адже у творі порушено низку болючих питань, притаманних Буковині 40 – 70-х років ХХ століття – насильницька колективізація й пов'язані з нею масові репресії, тяжке життя уярмленого українського народу в умовах окупації, збройний опір нацистському й більшовицькому режимам Української повстанської армії. Більшість із цих питань суголосні з тими, через які пройшла вся Україна, тим більше, що домінантною є проблема виживання нації в умовах бездержав'я.

На час написання роману ця тема у вітчизняному літературному процесі за великим рахунком не була новою. Досить яскраво жахи, пов'язані зі створенням колгоспів, описали ще У. Самчук («Марія»; 1933), В. Барка («Жовтий князь»; 1962) та чимало інших відомих майстрів слова. Національно-визвольні змагання 40 – 50-х років з великою достовірністю були висвітлені в художньо-документальній повісті М. Андрусика «Брати грому» (2002) і т. ін. І все ж М. Матіос удалося подивитись на ці проблеми дещо по-іншому – в контексті специфічних особливостей Буковини з її місцевим цивілізаційно-культурним колоритом, акцентувати увагу на долі пересічної сільської дівчинки, яка, по суті, стала символом понівеченої більшовиками України.

Цілком природно, що твору присвячено чимало наукових розвідок, у тому числі й дискусійного характеру. Це, наприклад, «Міфологія буття українства у прозі Марії

Матіос» М. Якубовської, «Традиційні та новаторські жанрові моделі у прозі Марії Матіос» Г. Павлишин, «Мегаміфосценарії початку й кінця в художній картині світу Марії Матіос» Ю. Вишницької, «Роль міфопоетики у змалюванні людської душі в романі М. Матіос “Солодка Даруся”» О. Вірич, «Особливості композиції роману “Солодка Даруся” М. Матіос» Н. Борисенко та ін.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. У центрі оповіді роману Марії Матіос «Солодка Даруся» пересічна буковинська родина Ілащуків, яка майже нічим не вирізняється серед інших жителів села Черемошного. Можливо, лише тим, що по ній з більшою силою прокотилась чавунним котком репресивна сталінська машина, розчавивши свої жертви, як непотріб. Трагічні долі Михайла, Мотронки та їхньої доньки Дарусі типові для більшості жителів тогочасного буковинського села і України в цілому. Утім, більшовики скалічили життя не тільки Дарусиним батькам і їй самій. У свій час чи не все українське селянство пройшло через масові репресії – колективізацію, так зване розкуркулення, висилку до Сибіру, голодомори і т.п.

Найбільш трагічна в романі, поза сумнівом, постать головної героїні Дарусі Ілащук. На відміну від своїх батьків, що, не витримавши жахливих випробувань, влаштованих буковинцям радянською владою, відійшли у кращий світ, вона змушена була пройти через усі кола більшовицького пекла. Будучи десятилітньою дівчинкою, Даруся у свій час по своїй дитячій необачності (не навчена була брехати) допустила фатальну помилку. Заради цукерки, якою її спокусив енкаведист, вона розповіла йому правду про те, що її батько добровільно віддав частину колгоспних продуктів воякам УПА.

Дарусина умовна німота – розплата не стільки за її дитячу говірливість, скільки за мовчання її матері,

згвалтованої енкаведистами. Мотронка не наважилася розповісти жакливу правду близькій людині, своєму чоловіку, не виговорилася, продовжувала нести непомірний душевний тягар сама, і згодом не витримала, зірвалася, вимістивши свій біль і сором на малолітній донці. Фіналом цього нервового зриву стало її самогубство. Мотронка, звичайно ж, страшенно налякана була садистами з НКВС, але мовчала вона, ймовірно, ще й тому, що хотіла (можливо, на рівні підсвідомості) якось уберегти від того пекла, через яке сама пройшла, чоловіка й доньку. У неї не вистачило сил перебороти свою внутрішню трагедію, а розплачуватися за це довелося донці, притому сповна – впродовж усього життя.

З суспільством у Дарусі немає порозуміння. Для людей вона німа і божевільна. Повна гармонія у нещасної дівчини тільки з природою, частинкою якої вона, власне, і є. Даруся, напевно, й сама це відчуває. *«З курми вона говорить краще, ніж з людьми. Деревя її розуміють, пси не займають, а люди – ні. Не можуть люди лишити Дарусю саму на себе»* [Матіос 2009: 6]. Має порозуміння Даруся і з бездомними псами, котрі ніколи її не чіпають і всюди супроводжують. Ці останні, до речі, як зазначає О. Вірич, *«можуть бути прочитані і як код соціальної відреченості героїні та підсилювати мотив її розриву зі світом людей»* [Вірич 2009: 462].

У «мовчаннях» матері й доньки глибокий філософський підтекст. Мотронка не схотіла чи не змогла розповісти про свою страшну таємницю, а згодом це її мовчання трансформувалося в німоту її доньки, яка вже, по суті, не може спілкуватися з живими людьми. Водночас Даруся добре комунікує з тими, хто вже знаходиться в царстві мертвих, свідченням чому є її «розмови» на цвинтарі з покійним татом. На думку Марії Якубовської, у такий спосіб авторка роману стверджує, що саме біля могил пращурів *«наше очищення, наша покута і наш вселюдський поступ. Тільки там першопричина наших негараздів і успіхів»*.

Щоб зрозуміти майбутнє – потрібно осмислити минуле. І це не просто пасивне осмислення, а жива взаємодія часів» [Якубовська 2005: 162].

Даруся майже постійно одна. У свій час на її життєвому шляху, щоправда, знайшлась було людина, котра змогла її зрозуміти, зрозуміти і підтримати. Йдеться про Івана Цвичка, нещаслива доля якого багато в чому суголосна Дарусиній долі. З точки зору загально прийнятих норм окремі вчинки Івана так само виходять за межі адекватної поведінки. Він – безхатченко, а тому *«жив, де доведеться: заночовував на автостанціях, у дзвіницях, улітку – в придорожніх оборогах»* [Матіос 2009: 39], інколи працював по людях, проте довго на одному місці не затримувався, говорити хоч і вмів, проте словами не розкидався. І для цього в нього були свої вагомі причини, притому не тільки фізичного ґатунку (*«прирослий до піднебіння язик»*) [Матіос 2009: 39]. Іван глибоко розчарувався в людях, а тому не хотів зайвий раз з ними контактувати. Колись він, як і Даруся, зазнав від людей великого лиха. Прикметно, що, як і в історії з Дарусею, то теж були представники влади. Його матір закатували в МГБ (можна тільки здогадуватись – за що), а батьківську хату конфіскували. Так Цвичок опинився на вулиці.

Отже, цілком зрозуміло, чому, побачивши Дарусю, чоловіча відразу відчув у ній споріднену душу. *«Агій на цих дурних людей, що з розумного дурного роблять»*, – зауважив він і *«сплюнув раз по раз під ноги»* [Матіос 2009: 43]. Так же напівсвідомо потяглася до Івана й Даруся. Багато про що у цьому плані говорить те, що вона, котра відгородилась від людей непрозорим психологічним муром, довірилась Цвичкові настільки, що навіть запросила його до тата на цвинтар, куди разом із нею раніше ніхто не мав права заходити, навіть бродячі собаки, які постійно і всюди її супроводжували. *«Стосунки Івана і Дарусі, – зазначає М. Якубовська, – не схожі на стосунки пересічних людей. Це*

навіть не любов – а відчуття того, що інша душа є твоїм продовженням, твоїм віддзеркаленням, твоєю тінню» [Якубовська 2005: 167].

З Іваном Дарусі завжди було добре. Коли він грав на своїй дрімбі, у неї переставала боліти голова. Однак страшне минуле не відпускає її, не дозволяє мати хоча б крихітку особистого щастя. Коли Цвичок по необачності переодягся у подаровану йому армійську форму, єство нещасної дівчини відторгло його. Нагадала про себе глибока психологічна травма, котру Даруся отримала в дитинстві від людини у схожому вбранні.

У своїй документальній повісті «Вирвані сторінки з автобіографії» Матіос наголошує на тому, що у Цвичка був реальний прототип. Справжній Цвичок у дитинстві *навчався в школі разом із батьком письменниці. Він був безбатченком «і в документах писався Яремчук Іван Марійович. Але мало хто знав справжнє його прізвище, бо звікував Іван під своїм назвиськом Цвичок – твердішим від імені зареєстрованого» [Матіос 2011: 270 – 271].*

Важливе місце в романі займає тема насильницької колективізації. Письменниця розповідає, що на початку 90-х років минулого століття в Чернівецькому обласному архіві їй вдалося познайомитися з історичними документами, в яких із безкомпромісною документальністю зафіксовані трагічні події на Буковині у повоєнні 1940-ві роки, коли людей силоміць заганяли в колгоспи, розкуркулювали, відправляли у заслання. В результаті цієї копіткої роботи М. Матіос дійшла висновку, що репресій у її рідному краї зазнали здебільшого не якісь там міфічні багаті, а пересічні селяни:

Висилали, в основному, тих, хто володів 0,70 – 4 гектарами землі. В108 дворах, господарі яких згодом змінили Заставну-батьківщину на Московщину, налічувалося 95 (!) житлових будинків. <...> Тобто заставнівські куркулі навіть власних будинків не мали, а були такими багатими,

що жили в одному будинкові із сім'ями своїх дітей, родичів. На цих же 108 господарств не припадало жодного млина, олійниці, кузні. Із 108 господарств вилучили 25 плугів, 1 сіялку, 3 молотарки, 6 саней, 31 коня, 47 корів і домашні речі. Речі також лічили. В одного їх було 1489 штук. Врахували навіть віники [Матіос 2011: 116].

Набуті знання віддзеркалились у романі «Солодка Даруся». Показово, як проводив колективізацію в Черемошному енкаведист Дідушенко: *«Підходьте, підходьте, – майже вклонився Дідушенко Матронці з Михайлом і дитиною, показуючи рукою в бік столів. – Записуйтеся, куди хочете. <...> – Отам, – Дідушенко показав револьвером на стіл з єдиним листком, – один ваш газда записався до депортації, до виселення, одне слово. Каже клімат йому тут затеплий, то він побажав трохи охолодити свою голову, а заодно своїй багатодітній сім'ї показати білого світу. А он там, – спрямував револьвер на стоси списаних паперів, – люди добровільно побажали йти до колгоспу і здавати туди свою худобу, реманент і все, що зайве в господарстві, і починати господарювати не поодинці, а кучно. Так що підходьте, вибирайте, куди хочете. Вибір великий...» [Матіос 2009: 155].*

Саме працівники НКВС є основними винуватцями трагедії родини Ілащуків. Ідеться передусім про безіменного садиста, який згвалтував Мотронку, а потім через десять років, підлестившись до її малолітньої доньки цукеркою-півником, вивідав у неї правду про нічних гостей. Нічим не кращий за нього й інший працівник спецслужб, згаданий уже майор Дідушенко. У Черемошному його *«знали недоброю пам'яттю. <...> Час від часу він налітав у село як фурія, – і разом з ним зникало кілька людей незалежно від статі, майнового стану і віку. Дехто повертався з перебитими чи поламаними пальцями або припеченою шкірою, багато – не вернулося досі. А хто вертався – йому заціплювало рот. Після Дідушенка люди ходили, як*

мотилишні вівці: на рахунок нібито жива душа є, проте користі з неї – мало» [Матіос 2009: 155].

Варто зауважити, що жителі Західної України чинили опір новим господарям життя, у тому числі і збройний. На теренах Галичини й Буковини до середини 1950-х років діяла Українська повстанська армія. Відгомін національно-визвольних змагань знайшов відбиток і в романі «Солодка Даруся». У Черемошному енкаведистам протистояв невеличкий загін упівців на чолі з Іваном Огронником на псевдо Яструб. Матіос робить наголос на тому, що спротив окупантам бандерівці розпочали ще під час Другої світової війни. Притому спочатку німцям, котрі вже відкочувались на захід, що теж цілком корелюється з історичними реаліями. Огронникова боївка захопила німецький обоз із провіантом. Після повернення більшовиків упівці продовжили боротьбу, яка тепер стала запеклішою, але не менш успішною. Іван був місцевим, черемошнянським, відтак не тільки добре знав у рідному краї всі таємні стежки, а й користувався підтримкою земляків, які співчували його справі й завчасно попереджали про небезпеку. Тож не дивно, що впродовж багатьох років він *«удень був господарем у лісі, а вночі – по довколишніх селах Буковини й Галичини. Нова влада добре чула на собі його роботу, щодня не дораховуючись як не міліціонера, то голову колгоспу» [Матіос 2009: 158].*

Неможна не звернути уваги на ту небачену жорстокість, яку в романі Матіос виявляють до народних месників більшовики. Авторка зображує сцену, завдяки якій енкаведисти намагалися залякати місцеве населення. Задля цього біля сільради для мешканців Черемошного було влаштоване страшне видовисько. Закатованих до смерті і понівечених до невпізнання двох молодих бандерівців, хлопця й дівчину (Івана Огронника і, очевидно, його зв'язкову), представники нової влади голих кладуть одне на одне, імітуючи статевий акт. А потім привозять ще й труп Іванового батька з відрубаними по лікті руками. *«Мертвий*

батько зі зламаною у в'язях головою дивився на картину нелюдського знущання живих людей над своїм убитим сином – як зацікавлені і скам'янілі люди дивилися на три трупи з таким виглядом, як дивились би ті, хто знає достеменно, що і їх повинні закатрупувати - слідом за цими нещасними [Матіос 2009: 160].

Прикметно, що деякі науковці такі епізоди вважають нереалістичними. Роксана Харчук, зокрема, зазначає, що, мовляв, шукаючи гостру інтригу, авторка роману *«надає перевагу емоційному надміру, різко протиставляючи добро і зло»*. І далі конкретизує: *«Зрозуміло, енкаведисти на “визволеніх” українських землях відзначалися жорстокістю. Однак М. Матіос гіперболізує цю жорстокість до тієї межі, коли правда перетворюється на пропаганду»* [Харчук 2011: 70]. Утім, історики наводять факти, які свідчать про те, що авторка *«Солодкої Дарусі»* навряд чи погрішила проти істини. Як відомо, після приєднання у 1939 – 1940 роках до УРСР Галичини, Волині й Північної Буковини на нових територіях інтенсивно проводилась так звана радянська, в результаті чого в'язниці західних регіонів України були переповнені підозрюваними у *«шпигунстві й антирадянській»* діяльності. На початку німецько-радянської війни через неможливість вчасно вивезти заарештованих у глиб країни (стрімкий наступ німецької армії, відсутність транспорту, активізація націоналістичного підпілля) з Москви надійшла директива всіх їх негайно знищити. Науковий співробітник Музею *«Територія Терору»* Олександр Пагіря так коментує цю ситуацію:

Винищувати політичних в'язнів від самого початку війни почали у прикордонних тюрмах – Перемишлі та Добромилі. Надалі з повним розмахом страти арештантів здійснювали без суду за вказівками місцевого тюремного начальства. Їх убивали в камерах, на подвір'ях в'язниць, в урочищах за межами міст, над шурфами шахт тощо. Катівські технології варіювалися від застосування

вогнепальної зброї та бронетехніки – через відрубання частин тіла – до закопування живих людей у землю й подекуди варіння у казанах. <...>

Про масштаби «червоного терору» на початку війни в умовах відступу Червоної армії із теренів Західної України свідчать очевидці: «...Львівські “Бригідки”. З розкритих навстіж брам доноситься трупний запах. На підвір’ї, в коридорах, у підвалах – стоси трупів. Усі вони зі слідами тортур. Проломлені черепи, відрубані ноги, руки, скручені колючим дротом тулуби, спотворені обличчя”. “У Самбірській тюрмі було знайдено багато трупів, помордованих у жахливий спосіб. Деякі з них мали в устах ганчірки й пісок, інші попідрізувані нігті на пальцях рук, пошматовані й повирізувані пояси шкіри з обличчя, повиколювані очі, повідрізувані носи, повибивані зуби і т.д. У жінок були відрізані груди, порозпорювані животи, повирвані жмути волосся, перед стратою їх усіх з’валтували”» [Пагіря 2009].

У романі до певної міри протиставляються три окупаційні влади – румунська, радянська й німецька – які по черзі змінювали одна одну. Авторка твору акцентує на тому, що румунську владу буковинці сприймали без жодного захвату, оскільки вона жодним чином не церемонилася з буковинськими українцями, карала їх з будь-якого приводу, в тому числі і за небажання спілкуватися чужою їм румунською мовою: *«Згадка про румунську адміністрацію потягнула в людей наступну згадку – про букові палиці – “сороківники” за непослух і небажання “ворбешти”...»* [Матіос 2009: 139].

Однак ще жорстокіше поводитися з буковинцями більшовики. Відразу після встановлення 1940 року в Черемошному радянської влади, почалися масові репресії. Цілі родини відправляли у заслання. Притому дозволяли брати з собою тільки теплі речі. За тиждень до початку німецько-радянської війни з села було вивезено десять

сімей. Відповідно до своїх комуністичних переконань поступали більшовики й з майном заможних людей – відбирали. А ладу награваному часто-густо дати не могли. У своєму протистоянні з трудовим селянством окупанти спиралася здебільшого на місцевий люмпенізований пролетаріат. *«Нова влада забила Капетутерову корчму дошками навхрест, – наголошує письменниця. – <...> У Гершковім млині тепер порядкував чи не найбільший і найгаласливіший сільський ледар – Лесьо Онофрійчук, у котрого відколи світ та сонце, паркан коло хати був підпертий латками. <...> А Гершко тепер зрідка був на підмозі в нового мельника, який за кожним разом питає, з котрого боку приступити до колеса»* [Матіос 2009: 127].

Децо по-іншому поводитись у Черемошному під час окупації німці. Останні *«в селі поводили себе мирно. Хіба що ходили по хатах та збирали птицю і свиней на заріз, але ні до кого німець не прийшов по кури двічі, чим викликав мовчазне схвалення. А так людей особливо не чіпали»* [Матіос 2009: 136]. Однак і ці «визволителі» в романі явно не ідеалізуються. Письменниця акцентує на тому, що й вони залишили по собі недобру славу. Після їхнього панування *«на місці всіх сімнадцяти жидівських корчмів страшно чорніли згарища...»* [Матіос 2009: 153].

Висновки і перспективи подальшого дослідження.

На прикладі головної героїні, її рідних, інших жителів пересічного буковинського села Черемошне Марія Матіос простежила у своєму романі тяжкий шлях нації в умовах окупації – німецької, румунської, а надто російсько-більшовицької, – коли людське життя в очах репресивних органів не вартувало практично нічого. 2004 року в листі до членів Комітету з Національної премії України імені Тараса Шевченка, акцентуючи на безсумнівних перевагах роману М. Матіос «Солодка Даруся», Павло Загребельний наголошував на тому, що авторка твору *«здійснила*

мандрівку в наше криваве минуле, в наші пекла. І не тільки для того, щоб зазирнути в ті пекла, але й подолати їх...» [Матіос 2011: 267].

Центральним у творі є образ України, що як і маленька буковинська дівчинка, повелася у свій час на більшовицьку цукерку, а потім упродовж багатьох десятиліть розплачувалася за свою необачність масовими репресіями, голодоморами, тотальним нищенням національної ідентичності.

Ці важливі історичні уроки потребують, поза сумнівом, більш глибокого осмислення у подальших студіях.

Література:

1. *Вірич 2009*: Вірич О. Роль міфопоетики у змалюванні людської душі в романі М. Матіос «Солодка Даруся» // Література. Фольклор. Проблеми поетики: зб. наук. Праць. – Вип. 33 / редкол. Г. Ф. Семенюк (гол. ред.), А. В. Козлов (відп. ред.) та ін.. – Ч. 2. – К.: Твім інтер, 2009. – С. 458 – 468.
2. *Матіос 2009*: Матіос М. Вирвані сторінки з автобіографії / Марія Матіос. – Львів: ЛА «Піраміда», 2011. – 368 с. – С. 270 – 272.
3. *Матіос 2011*: Матіос М. Солодка Даруся / Марія Василівна Матіос: Видання сьоме. – Львів: Ла «Піраміда», 2011. – 188 с.
4. *Пагіря 2009*: Пагіря О. Масові розстріли в'язнів у тюрмах НКВС УРСР влітку 1941 року / Олександр Пагіря // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://territoryterror.org.ua/uk/publications/details/?newsid=248>
5. *Харчук 2011*: Харчук Р. Б. Сучасна українська проза: Постмодерний період: навч. посіб. /Р. Б. Харчук. – 2-ге вид., стереотип. – К.: ВЦ «Академія», 2011. – 248 с. – С. 70.
6. *Якубовська 2005*: Якубовська М. Міфологія буття українства у прозі Марії Матіос. Марія Якубовська // У дзеркалі слова. Есеї про сучасну українську літературу. – Львів: Каменярь, 2005. – С. 153 – 168.

В статье освещаются основные проблемы, затронутые в романе Марии Матиос «Сладкая Даруся», – насильственная коллективизация, советские репрессии, вооруженное сопротивление оккупационной власти УПА. Подробно

анализируется образ главной героини произведения Даруси Илащук, которая стала символом покаленной большевиками Украины. Акцентируется внимание на том, что в молчаниях матери и дочери глубокий философский подтекст, что Дарусина немота – это расплата за нежелание Матронки рассказать о своей страшной тайне близкому человеку.

Ключевые слова: *условная немота, массовые репрессии, колхозы, энкаведисты, война, оккупанты, депортация.*

Л.К. Оляндер, проф. (Луцьк)

УДК 821.161.2.09

ББК 83.3(4Укр)6-8

Людина і світ у художньо-філософській концепції Бориса Харчука (На матеріалі тетралогії Волинь)

У статті через поетику на матеріалі роману «Волинь» розглянуто художньо-філософську концепцію людини і світу Б. Харчука в компаративістському вимірі; охарактеризовано специфіку нарації й роль автора / наратора в системі художнього цілого; доведено, що соціальний і Буттєвий плани переплітаються один із одним, різнобічно висвітлюючи стан і дії людини в суспільстві і тим спонукаючи його до осмислення її місця у Всесвіті та самого Життя; визначено роль віршів у прозі та функції кодового слова війна у структурі твору, розкрито значення архетипів в образній системі тетралогії.

Ключові слова: *архетип, вірш у прозі, код, конфлікт, нарація, підсвідомість, підтекст, свідомість, тетралогія, текст.*

Oliander Luiza. Man and World in Boris Kharchuk's Literary and Philosophical Conception (On the Material of Tetralogy "Volyn")

In this article literary and philosophical conception of a man and the world by B. Kharchuk is examined through the poetics in a comparative aspect on the material of the novel "Volyn"; specifics of narration and the role of the author / narrator in the system of the literary whole is characterized; it is proved that social and existential

plans are intertwined with each other, showing situation and the actions of a man in the society forcing him to realize his place in the Universe and Life itself; the role of the verse in the prose and the function of the codeword war in the structure of the work are determined, the meaning of archetypes in tetralogy image system is opened.

Key words: archetype, poem in prose, code, conflicts, narration, subconscious mind, subtext, consciousness, tetralogy, text.

Я приречений померти вічним життям
і жити вічною смертю.
Борис Харчук. Щоденник.

Мысли о мыслях, переживание
переживаний, слова о словах, тексты о текстах.
Михаил Бахтин. Проблема текста.

Не зважаючи на те, що доробок Бориса Микитовича Харчука (1931 – 1988) все більше привертає увагу літературознавців, про що, наприклад, докладно йдеться у статті О. Василюшина «Українське харчукознавство у продовж другої половини ХХ століття та внесок у нього професора Романа Громяка» [Василюшин 2011], чимало аспектів залишаються такими, котрі потребують багаторівневого вивчення. Серед них найважливішим виміром є вимір онтологічний, котрий на сьогодні актуалізується, зокрема, в працях А. Гурбанської [Гурбанська 2011] та М. Ткачука [Ткачук 2011]. Ось чому на часі гостро постало питання про художньо-філософську концепцію людини, про потребу – хоча б частково, в окремих моментах, але з врахуванням контексту слов'янських літератур – осмислити одну із найважливіших проблем, що є й метою цієї статті, – проблему специфічності дискурсу *автора / наратора*, визначення його місця у структурі й системі образів у тетралогії «Волинь» (1959 – 1965, друга редакція 1988) – насамперед архетипних – та ролі в розкритті відношення між людиною і світом.

Вирішуючи завдання, які вимагає порушена тут проблема, варто виходити з *програмної характеристики харчуківського наративу*, наданого М. Ткачуком:

«Художній наратив творів Бориса Харчука, – слушно зауважує вчений, досліджуючи малу прозу письменника, – зумовлений інтенціями, естетичним кредо, прагненням представити історіософську концепцію буття людини і народу» [Ткачук 2011: 26].

Ці самі риси властиві й наративу тетралогії «Волинь», проте в ній вони набувають різноманітних оновлених форм свого виразу. І справа не тільки в тому, що його ліризм не приходить у протиріччя з епічністю розповіді, а й в дивовижній майстерності створювати природні переходи від авторського світобачення до уявлень героя і про світ, і про самого себе в ньому, і про моральні засади. Іноді навіть здається, що відчуття світу *автора / наратора і героя* майже зливаються в одне нероздільне ціле, але це не зовсім так: пильний погляд на характер мовлення – адже в слові віддзеркалюється світ – доводить, що ці подібні емоційні стани переживають все ж таки різні за своїм соціальним положенням, віком, релігійними поглядами, національною приналежністю та характером люди. Крім цього, є ще одна якісна риса, котра вказує на своєрідність нарації Б. Харчука, котра проЯвляється в ліричних місцях його оповіді: в них стиль письменника так впливає на загальнолюдське підґрунтя в підсвідомості реципієнта, активуючи в ній образи-архетипи – *небо, сонце, гора, річка, вода, земля, зорі, вітер*, – що йому здається: тут ідеться власне й про нього, а не лише про героїв та автора / наратора. *Соціальний і Буттєвий* плани переплітаються один із одним, різнобічно висвітлюючи стан і функції людини в суспільстві і тим спонукаючи до осмислення її *місця у Всесвіті* та самого *Життя*, його *сенсу*. При цьому треба наголосити, деякі фрагменти, незважаючи на тісний зв'язок зі всією тканиною роману, набувають такої завершеності, що можуть

сприйматися самостійно як *вірш у прозі*. Іноді ці фрагменти подаються в рамі, яка виконує значну формо- і смислотворчу роль у художній системі твору, яка має глибокі та різновекторні підтексти. Наприклад: «*Загін кіннотників покидав село... Неждано навідався Іван, і вже не стало його. Мчав навздогін своїм...*» – «*Курився шлях... “Хоча б спекла йому щось на дорогу”*»: у підтексті цих речень криються «шаги истории самой» (Я.Смеляков), що визначала долі людей і поглинала їх, складала умови для реалізації *Життя*, загострювала розкол суспільства на *Свій / Чужий*, викликала складні психологічні стани героїв та виявляла енергію, що стимулює реципієнта до інтенцій. Функція рами полягає й в тому, щоб не дати ліричному фрагментові відокремитися від основного епічного тексту:

«Загін кіннотників покидав село. Як жива билася в небо пісня.

Засвітали козаченьки в похід з полуночі...

Вже сидячи на коні, Іван ще раз нагнувся і поцілував матір.

Неждано навідався Іван, і вже не стало його. Мчав навздогін своїм. Але, вилетівши за село, зупинив коня під горою Лицаркою і зіскочив на мить. Під ногами руда, аж червона, від спеки трава, прибита пилом, наче гарячим попелом. Село – оддалік, мовчазне, нерухоме

Зі сходу нестерпно палить сонце, а на заході гупають гармати.

Іван відколупнув грудочку землі, сірої, твердої, як камінь. Він виріс на цей землі. Ріднішої для нього немає.

На серце налягла туга. Спека. А в душі начеб повіяв вітер – і зазеленіла трава. Пахощі дикої м'яти, чебрецю, стародуба і буркуну духмяніли голову. Іван зробився малим-малюсіньким. Несе його мати у сповитку, женучи пасти худобу. Вівці у шкоду, вона положила сина на землю. Спить він, заснув. І виріс у сні... Потім настала війна. Вибухи й спалахи заступили дитинство. Бомби і снаряди орють поля.

“Прощай, горо! Ніхто не зверне тебе. Прощай, річко! Я повернусь пити твою воду”, – подумав і скочив на коня.

Курився шлях...

“Хоча б спекла йому щось на дорогу”, – прошепотіла мати.

Порожнє подвір'я. <...>

Вночі у село вступили білополяки [Харчук 1988(а): 9].

Пильно придивляючись до харчуківської складної наративної системи, до її лексичного рівня, не важко помітити, що *віршу у прозі* не дає випадати з тексту і слово / код *війна*, котре віхою стоїть на шляху розповіді в наведеній тут частині роману, набуваючи в подальшому все нових і нових відтінків трагічного і доленосного для народу й окремої людині смислу: «*Посуха і війна*» [Харчук 1988(а): 6] (глобальне нещастя, що несе смерть і безжалісно випробує людину на стійкість і людяність) [Харчук 1988(а): 6] – «*Потім настала війна*» (злам долі), «*Війна з австріяками*» (історична конкретизація війни) [Харчук 1988(а): 9 – 10, 50]. І далі по тексту: «*Війна!*» (Друга світова) [Харчук 1988(б): 393, 546, 664, 665, 693, 696, 700 – 729, 741], «*Але війна! Чому війна?*» [Харчук 1988(б): 397], «*Ох, ця війна! Хто її вигадав? Кому вона потрібна*» [Харчук 1988(б): 738], – «*Скоро войне кінець*» [Харчук 1988(б): 663], «*Війні кінець*» [Харчук 1988(б): 720]... І як синонім слова: *фронт* [Харчук 1988 (б): 552, 656, 657, 662, 665, 674, 676, 680, 689, 690, 709, 718, 724, 737] та *страшна битва* [Харчук 1988(б): 657]. Нарешті, й гіркі думи – осмислення трагічної історії Волинського краю і українського народу:

«Ідуть ондечки, знов ідуть, як за царя на германця, як за Польщі на німця, – казав дядько Іван Пилипові Кролю.

– Ан, ідуть. А пам'ятаєш, і на гапонця йшли, – згадував той.

– За всіх, однечки, йдуть, тільки не пам'ятаю, щоб за себе» [Харчук 1988(б): 408].

У цих словах дядька Івана була правда, тільки не вся.

І знову текст, як вірш у прозі, рядки якого асоціюються з образністю фольклору, яскраво віддзеркалюють народний тип мислення:

«Під сонцем кружляє чорний ворон.

Трава під косу – на коліна живі й мертві. Ніч спускається на день – домовина в яму. Похорони. Не кладуть на мари, закопують без дзвонів. По містах і селах. А розстріляні виростають на цвинтарях деревами.

З пожеж війни і з полум'я вогнів – партизани-повстанці. Їх зродила ненависть. Покликала помста. Посвист, і ясне небо: у визвольний буревій!

Ну, й що ж, як прийдеться померти в житах? Тіло вовкам, а із серця буде калина.

На пробій!

На пробій!

Кряче ворон...» [Харчук 1988(б): 546].

І йшли ондечки й за себе непримиримо-різними шляхами, з одного боку, Антон Чернобай та Іван Гнатюк, а з другого – Петро Гнатюк: всі вони трагічно гинуть на цьому шляху: були жорстоко закатовані Антон і Іван, а Петра, котрий вирішив не здаватися яструбкам, – за його наказом / проханням – застрілює дружина Зінька.

Тільки на перший погляд здається, що Петро є лише одним із множини багатонаселеного роману. Насправді Петро Гнатюк – це, як і шолохівський Григорій Мелехов («Тихий Дон»), головний і найскладніший за своєю життєвою позицією і духовною організацією герой. Це той хлібороб, який тісно пов'язаний із рідною землею, у роки війни допомагав ОУН. Уся складність і надзвичайна гострота історичного конфлікту визначили його життєвий шлях, викликали протиріччя в душі і штовхали на дії, в тому числі й злочинні. Найбільш виразною в цьому сенсі стала безпрецедентна за своєю жорстокістю сцена страти Ядвіги та Стефанка, коли Петро – нехай і не власноруч – убив свого малолітнього сина, що вперто кричав: «Нех жие ожел бяли»:

« – Тут така справа, з Ядвігою і синок, – сказав Шурка... <...>

– Твій синок з нею, – крикнув з хліва Василь. <...>

– Нема в мене сина, – простогнав Петро. <...>

– Ну, ви з нею, а я з ним сам, – сказав Петро і, опустивши голову, вхопив хлопця за барки. – Сину, ти признаєш мене?

– Нех жеє ожел бяли! Матко! – Степанко рвонувся до Ядвіги.

Петро однією рукою відірвав його від землі, затряс.

Ядвіга не просила пощади.

– Вбиваєте мене, вбивайте і його. Він мій – Стефанко...

– Нех жеє ожел бяли!

– Хлопці, робіть, що хочете. Я не можу.

– Вбивай! Виросте і тебе вб'є! – гаркнув Василь.

Петро впав на землю і заплющив очі. Потім схопився. Степанка повели до криниці.

– Сину!

– Я сам, – Петро підійшов, узяв сина за голову. – Ні, хлопці, не можу, – і поцілував малого в лоба.

Шурка вихопив хлоп'я, підняв над собою, перекрутив у повітрі, та й кинув у криницю» [Харчук 1988(б): 600 – 601].

У цій сцені виразно утілюється той стан, коли запеклість у борні робить запеклим серце, стан, коли ненависть осліплює людину й вона перестає бути нею. Так і Петро різав по живому, переступаючи через батьківство, допустив безглузде вбивство... Тепер він не лише месник – він вбивця сина, чого вже ніколи не забуде... І коли він переховувався в ямі від яструбків, опинившись у безнадійному стані, йому спадало на думку:

« ...може б вилізти з ями, може б з повинною? А в газетах пишеться, що все прощається. Тоді перед очима –

криниця і Степанко...<...> Петро самовиправдовувався. <...> Це не було самовиправдання людини, яка усвідомила злочин. Це було самовиправдання дитини, яка буцім з дитячою невинністю наробила шкоди. Але *він все одно не знаходив спокою. І, як дитина, чекав кари*» (Курсив мій. – Л. О.) [Харчук 1988 (б): 713].

І нарешті, не знаходячи виходу, ухвалив сам собі смертну кару, але все ж таки пішов із життя нескореним:

« – Не втечу я, Зінько! На! – він вихопив з-за пояса нагана. На! Добий! Стрілай мені в лоба! Нехай не мучуся! Вилікують – все одно в Сибір! До-бий... <...>

Вона ...настала на нього нагана, смикнула пальцем гачечок. <...>

Петро уткнувся головою до Зінчиних ніг, вдарив останнього, мертвого поклону» [Харчук 1988 (б): 735].

Уже ці фрагменти свідчать, що реаліст Б. Харчук був не лише суголосним із російським письменником В. Тендряковим (1923 – 1984), котрого влада теж не сприймала за те, що він сміливо говорив гірку правду в очі, тому і твір його – «Люди или нелюди» (1975 – 1976) [Тендряков 1989] – було опубліковано лише через п'ять років після смерті письменника – у 1988. Б. Харчук випередив В. Тендрякова більше, ніж на десять років, бо він уже в часи хрущовської непослідовної відлиги говорив про те, що жорстке протистояння в війну розв'язувало руки для злочинних дій всім сторонам, що брали участь у протиборстві, і ламало моральні устої. Він так само, як і В. Астаф'єв («Прокляты и убиты») і польський поет Т. Ружевич [Różewicz 1988: I, 9 – 10; 21 – 22], а згодом і В. Слапчук [Слапчук 1994: 5, 42, 38, 88] із болем показував, як війна перетворює людину на вбивцю, як вона знецінює загальнолюдські моральні цінності.

Ці процеси захопили – без винятку – всі протиборчі сторони. Так, Іван Гнатюк чув, що і в загоні польських партизан «про злочин говорилося відверто, з погордою.

Ніби нарочито, щоб Іван чув. Та й це не вважалося злочином, навпаки, героїзмом» [Харчук 1988(б): 608]. А їхній керівник – польський комуніст Адам Сигізмундович – був лише *не зовсім* погоджений із ними, але фактично виправдовував їх, даючи пораду Іванові:

«А вам треба було б почути, що чинять ОУН на Холмщині, що вони роблять тут. Усі криниці начинені польськими дітьми, польськими матерями. <...> Я згоден, що наш загін не однорідний. У ньому є і борці за ідею, і шибайголови, і просто вбивці. Але я повторюю: з цього треба ліпити єдиний національний фронт» [Харчук 1988(б): 608].

Аналізуючи роман Б. Харчука, варто звернути увагу на діалогічність такого виразу, як «Війні кінець»... Так, поверталися з фронту солдати... Але для Волині мирні часи не настали. Навпаки зав'язуються ті нові вузли протиріч, котрі знайдуть свою розв'язку лише на початку 90 рр. ХХ ст. Залишилось і *мислення війною*. І не випадково в момент торжества перемоги з'явиться вершник, у зверненні якого були пророчі слова:

« – Гей люди, радійте, але не дуже. Ваші батьки, наші сини, скинувши з себе одне ярмо, вибороли в цій перемозі друге. І собі, своїм дітям... *Ця перемога – початок загибелі імперії...<...>* Вершник, мов очманілий, гукав: “Матері... діти...” Заляскали гвинтівки. Зняли коні. Загін налетів і втікав. Це була банда недобиток» (Курсив мій. – Л. О.) [Харчук 1988(б): 721].

Тепер, вірогідно, можна припустити, що фраза: «*Це була банда недобиток*», – є певною мірою вимушеною даниною цензурі й часу, та водночас стверджувати: образ вершника асоціативно співвідноситься з Біблійним образом сівача: «Се изыде сеятель сеяти» (Мр., 4, 3).

Отже, стає очевидним, що вираз «*війна і засуха*» так чи інакше стрижнем проходить через текст роману і в цих умовах відбувається саме *Життя*. Постає він й у спогадах

Василини, котра розкриває Грицю не книжне, а життєве значення слова *переднівок*:

«Війна, – говорить Василина з експресією, – щоб їм життя не було ні на сьому ні на тамтому світі, хто її, жорстоку і криваву, зчиняє-розпалює! Як почалася вона з осені, довго не кінчалась, проклята. Отоді й був переднівок. Що на полях снарядами не перекопало, те вигоріло від спеки. Люди навесні з голоду пухли, кропиву, пирій і кору їли. За кусень хліба убивали одине одного. Переднівок, коли хліба нема» [Харчук 1988(а): 50].

Образна розповідь Василини, яка виконує в цьому фрагменті тексту роль *персонажа / наратора*, будується на контрасті станів природи й людини: *природа оживає – людина вмирає з голоду*:

«Переднівок на весні, – роз'яснює вона сину. – Сонце світить, земля зеленіє, радіє і веселиться, але немає чого в рот кинути, немає чим закропитися» [Харчук 1988(а): 50].

Розкриваючи смислотворчу функцію контрастів у художньому тексті, Л. Бублейник слушно зауважує:

«Контрасты в произведении отличаются многоплановостью и многофункциональностью. Прежде всего они характеризуют организацию субъектно ориентированных изобразительных средств: словесные элементы текста противопоставляют образы героев» [Бублейник 2013(а): 447].

Сказане повністю відповідає тій ролі контрастів, яку вони виконують в художній системі Б. Харчука. Василина визначає *переднівок*, виходячи з досвіду важкого життя селян, тоді як вчитель має зовсім інший досвід: «він не бачив і не знає справжнього переднівку» [Харчук 1988(а): 50], тому його пояснення книжне, яке дається за звичаєм у словниках:

«ПЕРЕДНІВОК, ПЕРЕДНОВАК, вку, чол., діал. Час перед новим урожаєм (звичайно голодний) [СУМ 1975: 170].

Звернувши увагу на контраст знань, контраст світоглядів Василя і вчителя, Б. Харчук в ненав'язливий спосіб протиставив героїв, показав суттєву різницю їхніх соціальних становищ, що так чи інакше відіб'ється на розв'язуванні й головних конфліктів епохи, епохи світових воєн та специфічного їхнього ходу на волинській поневоленій землі.

У цих обставинах *Світ* постає абсурдом. Війна змінює природний хід речей: земля має відтворювати життя, людина оре її, земля стає пашнею і родить хліб насущний, вода напоєє все живе, а річка символізує саме плінне життя...Тоді, як війна перетворює родюче, життєздатне поле, говорячи словами О. Пушкіна, на поле війни, «засіяне мертвими кістями». *Бомби і снаряди орють поля*. І не випадково чеський письменник В. Ванчура назвав свій роман, цей «патетичний скорбний хорал» (О. В. Малевич) – «Pole orná a válečná» («Поля орання і війни»). Але саме таким хоралом є і тетралогія Б. Харчука «Волинь», в якій не випадковою є висока частотність вживання слів *земля* і *поле*: тільки в першій частині першої книги лексема *земля* вживається 36 разів, а *поле* – 38. Під пером письменника *земля* постає як архетип, котрий співвідноситься з архетипом *матері*. *Поле* входить до лексичного асоціативного ряду *земля*. Воно несе в собі елемент сакральності: поле святе, як сама земля. Ось чому «слов'яни могли молитися на полі до неба» [Грушевський 1990: 125].

У романі «Волинь» по всьому тексту стрижнем проходять в переносному смислі символи архетипу матері¹, проявляючись у різних речах, які, за думкою К. Г. Юнга, викликають «у нас набожність или чувство благоговения, такие как церковь, университет, город, страна, небо, земля, леса, и моря (или какие-то другие воды), преисподняя и луна, или какой-то предмет...» [Юнг 1966: 218].

«Цей архетип, – зауважує філософ, – часто асоціюється з місцями или вещами, которые

символізують плодородие или рог изобилия, вспаханное поле, сад» [Юнг 1966: 218].

Привертає до себе особливу увагу фрагмент процитованого вище уривку роману, що має глибокий підтекстовий зміст: «Іван відколупнув грудочку землі, сірої, твердої, як камінь. Він виріс на цей землі. Ріднішої для нього немає». Цей давній звичай – брати грудку землі ніколи не був звичайним ритуалом. І щоб глибше уявити емоційну напругу героя, що коїлася в його грудях, – не лише в нього, а й і в грудях кожного, хто мусив покинути рідні краї, – варто звернутися до трагічного епізоду, описаного М. Левицьким в оповіданні «Землиця рідна»:

«Вона нахилилася до дитини. Якийсь вузличок, загорнутий у темну хустиночку, висунувся їй з-за пазухи й впав коло лікаря. <...>

Молодиця взяла у лікаря той вузличок, припала до його лицем і заридала так гірко, що аж душу надривав той плач.

– Що се вам, молодичко?! – питав лікар, взявши її за руку.

– Землиця... рідна... – прохлипала молодиця.

У лікаря аж серце стиснулось.

– Ой! Землиця рідна! – прохрипів дід.

По нужденному, зчорнілому виду його бігли сльози на ріденьку сиву бороду, й безпомічно хиталась стара голова, й тремтів той хрипкий, старечий голос.

Щось підступило лікареві до горла й стиснуло там. Він одвернувся, закрив лице руками й притулився головою до холодної, брудної стінки “теплушки» [Левицький 2016: 133].

Співвідношення образу *землі* з архетипом *матері* є очевидним і в романі «Волинь», і в оповідання «Землиця». Покладення в один ряд двох уривків із них відтіняють трагічну історію краю та його народу і водночас розкривають нерозривний зв'язок людини з рідним краєм.

Повернення Івана в кінці роману до матері було і поверненням до землі, виконанням обіцянки, яку він дав на початку, покидаючи село і матір. Ця сцена якби закріплює один із основних мотивів роману «Волинь». Про ставлення волинян до землі, як до матері³, говорить і такий епізод:

«Але люди не забували про роботу. Сіяли, жали і думали, що їм знову треба орати землю. І земля кликала їх ріллям, земля кликала їх врунами. Та за селом ще ніколи не лежало стільки занедбаних земель» [Харчук 1988(б): 742].

Однак цей фрагмент свідчить про і про непереможність *Життя*, і про те, що *земля*, як і стара *мати*, потребує синові турботи.

Онтологічний вимір у романі розкривається через архетип *зірки і зоряного* неба. Говорячи про архетипи *зорь* і *зоряного неба* в художній системі Б. Харчука, не можна не помітити тієї його особливості, яка поширює, доповнює, поглиблює і збагачує різноманіття проявлення цих архетипів, що знайшли вже своє втілення в образах світової літератури – будь-то Й.-В. Гете, М. Лермонтов, Ф. Тютчев, Леся Українка², А. Ланге, І. Бунін, Р. М. Рільке, Л. Костенко чи К. Чорний або Янка Брыль – в образах, котрі розкривають вічну онтологічну проблему – буття людини на Землі під вічним Небом. У Б. Харчука нечисленні пейзажні картини відіграють велику формо- і смислотворчу роль, в тому числі й в онтологічному вимірі. Невипадково онтологічність і викликана нею психологічна напруга пов'язані насамперед із образом Петра, тому що «сутність людини розкриває себе в процесі онтологічного мислення, результатом якого постає певна картина світу» [Астрахан 2014: 15]. У цьому сенсі в романі «Волинь» особливої ваги набувають дві сцени, які виражають велике значення любові і без яких неможливо уявити повноту образів *людини*, *Життя*, *Всесвіту*. Перша сцена:

«Зорі у небі – вогники далекі. Мерехтять у високості, гаптують таємничими узорами безмежну синь. Приглянешся до зорі – іскорки, з-за неї інша, білолиця, дивиться... Друга... третя... і як немає ані кінця, ані краю небесній синяві, так і незліченно посіяно зір. Тремтить над головою світ у своїй безконечності. Хто зміряє синяву? Хто порухає зорі?.. Хіба їм є лік?

– Сумно Петрові на серці. Стоїть він під зоряним небом, і здається йому, що уже й не стоїть. Він, а чи не він? А може, зовсім нема його на світі. Є небо, зорі, земля і вітер. А його наче й нема, нач загубився в безконечності світу. Його нема». [Харчук 1988 (а): 110]

З нею через деякий час – чималий відрізок життя героя – перегукується друга сцена – в церкві. Тут разом із словосполученням *свічки у храмі* згадуються словосполучення *вогники у небі*, а водночас із цим й інші трагічні часи, що пов'язує обидві сцени з проблемами онтологічного характеру:

«Він думає, що цікаво було б подивитися Зінці. Але ж вона відлежує.

Жовті тоненькі свічки, дим кадильніці, – немає ладану, і піп кадить сушиною, сушеними яблуками, – наганяють на Петра острах: що таке життя і що таке смерть?

Він злиться на свічки: йому хочеться жити. Він повертається в думках до Зіньки: розбілилася, хоч силою посади до воза, забери. Фельдшера, того самого, що його колись лікував, запрошував до Зіньки. А чим він може допомогти? Ліків нема. Зінька хорує, кріпиться. Що він, Петро, без неї, без Зіньки?» [Харчук 1988(б): 598].

Перегук цих сцен визначають смислотворчу функцію хронотопу, про що доцільно охарактеризувати теоретичною думкою Л. Бублейник:

«Художественное пространство, охваченное взаимодействием противопоставленных смысловых и ассоциативных признаков, расширяется благодаря

привлечению тех характеристик, которые располагаются на субъектно-объектной оси – на соположении содержательных координат *герой – среда*» [Бублейник 2013(a)].

Ця закономірність, помічена Л. Бублейник в оповіданні М. Горького «О любви», проявляється зі всією очевидністю в романі Б. Харчука «Волинь» лише з тою відмінністю, що до координат *герой – середовище* додаються координати *герой – Всесвіт*, тому що зорі у небі – вогники далекі сяють не лише над Петром: під зоряним бездонним небом розігруються величезні трагедії, які асоціативно викликають у пам'яті вірш Лесі Українки, котрий можна взяти за епіграф до багатьох доль героїв харчуківського роману: «Як горить і мигтить інша зірка! / Сріблом міниться іскра чудесна... / Он зоря покотилась, – то гірка / Докотилась сльозина небесна. / Так, сльозина то впала. То плаче/ Небо зорями-сльзьми над нами» [Українка Леся 1975: 50].

Змальовуючи людину *під зоряним небом*, Б. Харчук уступив до широкого літературного контексту східнослов'янських літератур, зокрема білоруської, перегукуючись з романами «Млечны шлях» (1944) Кузьми Чорного та «Птушкі і гнёзды» (1942 – 1944; 1962 – 1964) Янка Брыля, котрий розкриваючи жорстоку трагедію свого народу під час Другої світової війни, водночас через образи *Матері і сина* стверджував його безсмертя вже в поетичному вступі, який він завершив словами: «Кніга написана не па праву заслуг і пакут. Толькі па праву любасці да Чалавека – які ён ёсць, які ён буде, да повинен быць» [Брыль 2006: 7 – 8]. І. Б. Харчук, і Я. Бриль ведуть свого читача через *катарсис*, через опис жорстких сцен до життєствердження. І структура роману «Волинь» схожа зі структурою вступу у Я. Бриля: у обох текст поділений на дві нерівні частини. Перша – трагедія:

«Тады яе, нашай любай і страшнай Зямлі, яшчэ ніхто не бычыў зводдаль у блакітным ззянні.

Самотная, яна паволі, вусцішна круцілася ў чорнай бездані, загадкава паслухмяна і вельми дакладна паварочвала да святла то адзін, то другі бок, жывога глобуса, мокрага ад крыві і шурпатага ад руін.

На тым баку, дзе была ноч, па хрусткім снезе, да касцей прапякаючы босыя ножкі, у белай кашульцы бегла дзяўчынка. Ад вёскі, дзе лютавалі забойцы, у другую, ящэ не знаёмую вёску, дзе таксама чакала – хто ведае што...

Яна не кричала, адна ў сцюдзёным бязмежжы, на вачах у высокіх і абыякавых зорак, – яна ўжо толькі шаптала адзінае слова, якім чалавек пачынае жыццё, слова вялізнай сілы і... зусім бездапаможнае» [Брыль 2006: 7]

Друга – апофеоз *Життя*, яго переможний крок. У Б. Харчука:

«А Зінька несла на руках сына. Несла над полями. Несла над усім світом» [Харчук 1988(б): 750]. У Я. Бриля: «І сын яе – новыя светлыя вочы бясмерця – сёння ўжо марыць, услід за першымі, пра міжзорны палёт» [Брыль 2006: 7]. Тут доречна згадати завершення роману М. Шолохова «Тихий Дон», із яким перегукуюцца фіналі творів білоруського й украінського письменників:

«Он стоял у ворот родного дома держал на руках сына... Это было все, что осталось у него в жизни, что пока еще роднило его с землей и со всем этим огромным, сияющим под холодным солнцем миром» [Шолохов 1962: 456].

Зіставлення цих типологічних фіналів підкреслює великі можливості прийому для розкриття різних відтінків основного змісту: шолохівський Григорій тримав на руках сына, але – що є не менш важливим – й син тримав його на цій землі; герой Я. Бриля мріє про героїчний подвиг і пізнання світу, а Зінька несе сына як володаря рідними просторами. Проте всі три фіналі об'єднує жага свободи: «Нам треба воля!» [Брыль 2006: 166].

Однак зрозуміти у всій повноті смисл, закладений Б. Харчуком в архетипні образи *землі і зоряного неба*, неможливо, якщо оминути архетипи *кольору* и *світла*. Характеризуючи специфіку колористики Лесі Українки Л. Бублейник зауважувала:

«Колір осмислюється як аксіологічний феномен: ознаки подаються в нерозривній єдності з їхніми носіями, природними та міфологічними реаліями українського світу» [Бублейник 2006: 418].

Те саме спостерігається й в палітрі Б. Харчука, котрий свою спорідненість із великою поетесою виявляє, вдаючись до інтертекстуальної вставки: «Іншою була Зінька. Без синіх очей і русих кіс Мавки [Харчук 1988(б): 181]. Тим самим у підтекст увійшли й драма-феєрія «Лісова пісня», і народні міфічні вірування. А акцентуація *синього* кольору співвідноситься с поетичним образом Волині. І в її просторі утопають Петро і Зінька: «Висне сине небо, вони вдвох із Зінькою пливуть над світом, і не хочеться опускатися вниз» [Харчук 1988(а): 19]. Проявляється в Б. Харчука й імпресіоністичність стилю, коли йдеться про життя природи:

«А день був напрочуд гарним. Від безхмарного синього неба синів білий сніг. Поля ніби святкували, застелившись білими обрусками, і закликали до себе в гостину сонце. Воно не гордувало. Воно лягало на ті скатерті золотим промінням. І поля сміялися золотими іскрами. З-під Петрових чобіт – рясна пороша. Сонце і поле не шкодували своєї радості-святкування, хоч Петро й розтоптував її, і обділяли його своїм сміхом-порошею, яка осідала на коліна, на поли сукняного піджака і золотилась» [Харчук 1988(б): 180]. Цьому *сонячному сяйву* і *білому* снігові контрастує *чорний колір* [Харчук 1988(б): 180-181], що постає як образ *смерті* і як метафора, котра характеризує Петрове зламне життя. Контекстуальними синонімами до *чорного* кольору постають кольори *рудий* і *червоний* у реченні: «Під ногами

руда, аж червона, від спеки трава, прибита пилом, наче гарячим попелом» [Харчук 1988(а): 9], – асоціюючись зі словами *війна і кров* та з виразами *пожежа війни та земля горить під ногами*. А символом непереможності Життя є *зелений колір*: «начеб повіяв вітер – і зазеленіла трава» [Харчук 1988(а): 9]. Проте у Б.Харчука аксіологічність кольорів слугує ще й осмисленою системою доводів, завдяки тим смислам, що вони набули як архетипи, що містяться в підсвідомості і актуалізуються у свідомості. Письменник продовжує і розвиває традиції класичної літератури, в тому числі таких майстрів, як Т. Шевченко та І. Бунін³.

На завершення варто зауважити, по-перше, що, Б.Харчук у романі «Волинь», де охоплено величезний історичний час, у котрому яскраво відображено зміни однієї епохи іншою, щасливо уникнув вад панорамності, які були притаманні, наприклад, роману «Буря» І. Еренбурга і навіть епопеї «*Sława i suwała*» Я. Івашкевича. Це уможливилось тому, що українському письменникові вдалося створити яскраві характери, насамперед через специфіку «образу мовлення», який, за думкою М. Бахтіна, «не може не бути й образом людини, що говорить» [Бахтин 1996: 292], а також й через окремі складні і трагічні долі окремих людей на тлі загальної долі «колективного соціуму» [Успенский 2002: 11], долі волинян. По-друге, усі смисли роману «Волинь» виразніше відтіняються, коли твір розглядається в широкому контексті творів, написаних митцями інших народів, насамперед європейських. За ці умови кожне прочитання збагачує й поглиблює розуміння реципієнтом історії свого народу, яка осмислюється ним в межах глобальних історичних подій, що впливали на світові процеси. Тобто відбувається те, що зазначив у своїх тезах М. Бахтін «Проблема тексту»:

«... *воспроизведение* текста с у б ъ е к т о м
(*возвращение к нему, неповторимое событие* в жизни текста,

новое звено в исторической цепи *речевого общения*)» (Курсив мій. – Л. О.) [Бахтин 1996: 309].

І нарешті, переслідування системою Б.Харчука не є випадком або простим виявом несправедливості: система добре розуміла, що з романом «Волинь» відбувається сказане в Біблії: «*Изыде сеятель сеяти семена своя*»⁴.

Примітки

1. Говорячи про архетип матері у творчості Б.Харчука, не можна оминати того, що в нього *мати* виступає насамперед берегинею роду – це Юстина в романі «Кревняки» [Оляндер 2011: 15 – 23] і Васирина в романі «Волинь».

2. Естетичну індивідуалізацію образу *зорі* в Лесі Українки через лексичну сполучуваність схарактеризовано Л. Бублейник [Бублейник 2006: 8–31; 9 – 20].

3. Глибинний аналіз цих архетипних властивостей кольорів у поезиці І.Буніна здійснено О.Богдановою [Богданова 2017(а); Богданова 2017(б)]. Що до Т.Шевченка, то тут внеском в осмислення архетипів в його творчості є монографія Н.Слухай [Слухай 2011].

4. Це пушкінський варіант притчі з «Євангелія від Матвія»: «*Се изыде сеятель сеяти (Мр., 4, 3)*» та «Євангелія від Луки, де сказано: «*Изыде сеяй сеяти семена своего*» (Лк., 8, 5).

Література

Астрахан 2014 – Астрахан Н. Буття літературного твору. Аналітичне та інтерпретаційне моделювання / Наталія Астрахан. – К. : Академвидав, 2014. – 432 с.; *Бахтин 1996* – Бахтин М. Работы 1940 – начала 60-х годов // Бахтин М. Собр. соч. : В 5 т. / Михаил Бахтин – М. : Русские словари, 1996. – Т. 5. – 731 с.; *Богданова 2017(а)* – Богданова О. Рассказ И. А. Бунина: «Темные аллеи» (о сущности любви). Серия «Литературные направления и течения. Анализ литературного произведения». Вып. 84 / Ольга Богданова. – СПб. : Филологический факультет СПбГУ, 2017. — 30 с.; *Богданова 2017(б)* – Богданова О. Самый толстовский рассказ И. Бунина: «Чистый понедельник». Серия «Литературные

направлення и течения. Анализ литературного произведения». Вып. 83 / Ольга Богданова. – СПб. : Филологический факультет СПбГУ, 2017. — 60 с.; *Бублейник 2013(а)* – Бублейник Л. Контраст как текстообразующее средство в художественной прозе (рассказ М. Горького «О первой любви») // Бублейник Л. Вибрані праці / Людмила Бублейник. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2013. – С. 446 – 454; *Бублейник 2013(б)* Бублейник Л. Слова як картинна реальність культурі (на матеріалі «Лісової пісні» лесеї Українки) // Бублейник Л. Вибрані праці / Людмила Бублейник. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2013. – С. 414 – 425; *Бублейник 2006* – Бублейник Л. Слово в українській поезії. / Людмила Бублейник. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2012. – 288 с.; *Брыль 2006* – Брыль Я. Птушки і гнізды / Янка Брыль. – Мн. : Маст. Літ., 2006. – 463 с.; *Василишин 2011* – Василишин О. Українське харчуознавство упродовж другої половини ХХ століття і внесок у нього професора Романа Гром'яка // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка / Олег Василишин. – Тернопіль, ТНПУ, 2011. – С. 54–62; *Грушевський 1990* – Грушевський М. Історія України-Русі / Михайло Грушевський. – К. : Наукова думка, 1990. – Т. 1. – 650 с.; *Гурбанська 2011* – Гурбанська А. Внутрішній монолог у творах Бориса Харчука (типи і функції) // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка / Антоніна Гурбанська. – Тернопіль, ТНПУ, 2011. – С. 4–14; *Левицький 2016* – Левицький М. Вибране / Модест Левицький. – Луцьк : Терези, 2016. – 462 с.; *Оляндер 2011* – Оляндер Л. Проблема роду в романі Бориса Харчука «Кривняки» // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка / Луїза Оляндер. – Тернопіль, ТНПУ, 2011. – С. 15 – 23; *Полякова 1994*. – Полякова С. В. Стиллові домінанти оповіді в романістиці Бориса Харчука / Світлана Василівна Полякова ... автореф. канд. дис.. 10.01.01 – українська література. – Днепропетровск, 2008. – 19 с.; *Слапчук 1994* – Слапчук В. Німа зозуля / Слапчук В. – Дрогобич : Відродження, 1994. – 112 с.; *СУМ 1975* – Словник української мови: в 11 томах. К. : Наукова думка, 1975. – Т. 6.– 832 с.; *Слухай 2011* – Світ сакрального слова Тараса Шевченка / Наталія Слухай. – К. : Агрмедіагруп, 2011. 227 с.; *Тендряков 1989* – Тендряков В. Люди или нелюди // «Дружба народов», 1989. – № 2; *Ткачук 2011* – Ткачук М. Художній нарратив малої прози Бориса Харчука//

Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка / Микола Ткачук. – Тернопіль, ТНПУ, 2011. – С. 23–38.; *Українка Леся 1975* – Українка Леся. Зорі, очі весняної ночі! // Українка Леся. Зібрання творів: У 12 т. / Леся Українка. – К.: Наукова думка, 1975. – Т. 1. – С. 50; *Успенский 2002* – Успенский Б. Этюды о русской истории / Борис Успенский. – СПб : Азбука, 2002. – 480 с.; *Харчук 1988(а)* – Харчук Б. П. Волинь. Роман. Тетралогія. – К. : Дніпро, 1988. – Кн. 1-2. – 567 с.; *Харчук 1988(б)* – Харчук Б. П. Волинь. Роман. Тетралогія. – К. : Дніпро, 1988. – Кн. 3-4. – 751 с.; *Юнг1966* – Юнг К. Г. Феномен духа в искусстве и науке / Карл Густав Юнг. – К. : Гос. Библиотека Украины для юношества, 1966. – 384 с.; *Шолохов 1962* – Шолохов М. Тихий Дон : В 4-х т. / Михаил Шолохов. – М. : ГТХЛ, 1962. – Т. 4. – 471 с.; *Różewicz 1988* – Różewicz Tadeusz. Poezja : w 2 t. / Różewicz Tadeusz. – Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1988. – Т. 1. – 541 s.; Т. 2. – 493 s.

Оляндэр Луиза. Человек и мир в художественно-философской концепции Бориса Харчука (На материале тетралогии «Волинь»)

В статье через поэтику на материале романа «Волинь» рассмотрена художественно-философская концепция человека и мира Б. Харчука в компаративном аспекте; охарактеризована специфика наррации и роль автора / нарратора в системе художественного целого; доказано, что социальный и Бытийный планы переплетаются друг с другом, разносторонне освещая положение и действия человека в обществе и тем понуждая к его осмыслению своего места в Мироздании и самой Жизни; определена роль стихов в прозе и функция кодового слова война в структуре произведения, раскрыто значение архетипов в образной системе тетралогии.

Ключевые слова: архетип, стихотворение в прозе, код, конфликт, наррация, подсознание, подтекст, сознание, тетралогия, текст.

В. С. Працьовитий, професор (Львів)

Проблема екзистенціального вибору в романі «Сад Гетсиманський» Івана Багряного

У статті «Проблема екзистенціального вибору в романі «Сад Гетсиманський» Івана Багряного» автор простежив, як письменник з одного боку показав варварську суть московсько-більшовицького режіу, а з другого – створив складний та неоднозначний образ-характер романтичного героя – нескореного Андрія Чумака, який символізував еліту української нації.

Ключові слова: роман, екзистенціальний вибір, національний код, українське світосприйняття.

V.S. Pratsovyty, professor (Lviv) The problem of existential choice in the novel “Garden of Gethsemane” by Ivan Bagryany

The article “The problem of existential choice in the novel “Garden of Gethsemane” by Ivan Bagryany” traces as the writer, on the one hand, showed the barbaric nature of the Moscow-Bolshevik regime, and, on the other, he had created a complex and ambiguous image of romantic hero character, of undefeated Andrew Chumak, who symbolized the elite of Ukrainian nation.

Keywords: novel, existential choice, national code and Ukrainian worldview.

Постановка наукової проблеми. Проблема екзистенціального вибору постала для Івана Лозов'яги у восьмирічному віці, коли він під впливом байок Глібова та «Катерини» Шевченка почав писати вірші українською мовою, протестуючи в такий спосіб проти тотальної русифікації в шкільних закладах. Та визначальним для нього став трагічний випадок, коли в 1920 році чекісти закатували до смерті 92-річного діда-пасічника та його сина за приналежність до армії Симона Петлюри й немилосердно винищили всіх авторитетних мешканців села. Показна й

зухвала жорстокість більшовиків стала для юнака визначальним критерієм більшовизму і посприяла світоглядній орієнтації. «Ударившись об мур, вифарблений в красивий колір підлости, і відскочивши від нього, я покотився в протилежній бік» [Багрянний 2013, Кн. 2: 127], – зізнавався він у передмові до поеми «Ave Maria». Як зазначала Юлія Войчишин, «це залишило в душі малого хлопчика слід глибокої ненависти до режиму, що з роками не тільки не послаблювалася, але вибухала сильним виявом гніву і обурення від світанку його творчості аж до кінця» [Войчишин 1968: 9].

Становлення національної свідомості та вироблення естетичних принципів письменника базувалося на звичаях, традиціях та морально-етичних принципах українців. І оскільки його рідна земля була поневолена московсько-більшовицьким окупантом, то він «ненавидів рабство і рабську психологію», «любив свободу слова і свободу особистості». Він був революціонером у кращому розумінні цього слова: «горів вогнем великого відродження» України [Подольак 1946: 29].

Ставши письменником під псевдонім «Багрянний», він не тільки сам змушений був вибирати між добром і злом, між порядністю і підлістю, між правдою і брехнею, між витримкою та слабодухістю, а й ставив перед вибором своїх героїв у поемах «Комета», «Батіг», «Собачий бенкет», «Антон Біда – герой труда», «Ave Maria», «Скелька», романах та повістях «Тигролови», «Буйний вітер», «Людина біжить над прірвою», «Огненне коло», п'єсах «Генерал», «Розгром», «Морітурі». У цих творах автор втілював ідею волелюбності та нескореності української нації. Такий концептуальний підхід виразно позначився на романі «Сад Гетсиманський», який І. Качуровський схарактеризував як твір про «вірність, про непохитність, незламність, про збереження людиною своєї честі й гідності за цілком, здавалось би, неможливих обставин» [Качуровський 2002: 486]. І. Багрянний проспівав

гімн українцеві Андрію Чумаку, який походив з козацького роду, «гімн людській волі і витривалості, гімн началові добра в людині, яка бореться з оточуючим її та заливаючим її злом у всяких можливих його видах і формах; гімн гідності достоїнству людини та, вкінці, гімн перемозі сильної людини» [Мартинець 2013, Кн. 1: 473].

Виклад основного матеріалу. Роман «Сад Гетсиманський» має виразне національно-політичне забарвлення. Визначальними мотивами в ньому є патріотизм та єдність українського роду, які нерозривно пов'язані між собою, оскільки любов до Батьківщини в українця починається з рідного порога. І водночас на контрасті письменник акцентує увагу на проблемі зради, надзвичайно актуальній для українського національного організму. Для цього він вмонтовує в художню тканину твору епізоди з біблії, які читав отець Яков у хаті Чумаків про сад Гетсиманський, про зраду Юдою Христа, про відступництво Петра, що зрікся свого Вчителя, вічну легенду, як Каїн підняв Авеля на вила і так тримає його на місяці. Та й головна інтрига сюжетного розвитку роману побудована на перипетіях пошуку зрадника.

І. Багрянний умів побачити в людині щось чисте, щире та одухотворене, висвітлюючи її Божеське начало та Божеську велич. Тому поряд з національною правдою він намагався утверджувати Божу справедливість. Поєднавши щирий ліризм з непідробною епічністю, романтичне світовідчуття з реалістичним началом, легку іронію з їдким сарказмом, елементи експресіонізму з емоційними мовними виразами, в «Саді Гетсиманському» автор відтворив «непримириме протистояння сильної, гордої особистості, – і потужності нищої державної машини» [Череватенко 1992: 314].

Символічний образ саду Гетсиманського, в якому Ісус Христос молився перед стратою і де Юда зрадив свого вчителя фальшивим поцілунком, став у творі визначальним

маркером між добром і злом у надзвичайно складних обставинах 30-х років ХХ століття. Письменник не раз повертається до місця в біблії про сад Гетсиманський, проводячи паралелі з реальною дійсністю. У советській системі людина рано чи пізно умовно опинялася в саді Гетсиманському, і з нього були два виходи: шлях Ісуса Христа, спасенний для душі та страдницький для тіла, і шлях Юди, спасенний для тіла, але занапащений для душі. І треба було визначитися, а більшовицька диявольська система ще й постійно зіштовхувала людину на шлях відступництва. Начальник райвідділу НКВД Сафигін при першій зустрічі попередив Андрія, що від нього залежить, чи «загинути по-дурному, ні за цапову душу, чи видряпатися й повернутися до життя» [Багрянний 1992: 47]. А це означало «розколотись» – не витримати тортур, признатися у всіх абсурдних злочинах, які закидає в'язневі слідчий, «покаятися чистосердечно», «довести свою вірність», «заслужити прощення» і «видати всіх». Такий спосіб порятунку Андрій зразу відкинув – він не міг піти проти власного сумління, та й на жодні компроміси з окупаційною владою не збирався йти. Він бачив, як московсько-більшовицькі окупанти руйнували Україну. Коли його везли лінійкою, він понуро дивився на рідне місто: «Місто жебрак... Жодних нових будівель. Навпаки, багатьох старих будівель бракувало. Бракувало ажурних кованих огорож навколо церков і колишніх панських будівель, бракувало великих вітрин суцільного бемського скла, бракувало золочених та сріблених вивісок біля аптек та крамниць» [Багрянний 1992: 54].

Єдиним показником перетворень був червоний колір, яким «було вифарблено геть всі будівлі в центрі міста і навіть муровані огорожі... Хтось у цьому місті напевно збожеволів, дістав бзіка на кольоровому ґрунті» [Багрянний 1992: 54 – 55].

Геніальною карикатурою, пародією на великі революційні перетворення був винахід на залізниці: «товарний вагон «на сорок человек ілі восемь лошадей», іменований ще «телячим», взяли перефарбували в інший колір, прорубали пару віконечок, забили наглухо «телячі» двері, а випиляли інші, для людей, і – все. І м а е ш н о в у е п о х у!» [Багрянний 1992: 59].

Роман «Сад Гетсиманський» наповнений автобіографічними компонентами. Сам автор став прототипом головного героя Андрія Чумака. У 1933 році Івана Лозов'ягу за участь у надуманій контрреволюційній буржуазно-націоналістичній організації засудили на п'ять років і заслали на Далекий Схід. У 1938 році він повернувся додому, але через три дні його заарештовують, два роки і чотири місяці тримають у в'язниці, з них – 83 довелося просидіти в камері смертників. Після «розгрому ежовщини», у 1940 році було його, засудженого до смертної кари, звільнили через брак доказів й віддали під нагляд НКВД. Свої в'язничі поневіряння письменник відтворив у романі «Сад Гетсиманський», тому «всі прізвища в цій книзі, як то прізвища всіх без винятку змальованих тут працівників НКВД та тюремної адміністрації, а також всі прізвища в'язнів (за винятком лише кількох змінених), є правдиві» [Багрянний 1992: 20]. Своєю книгою митець «воздвиг пам'ятник» всім замученим і закатованим за слова, які вони не говорили і за дії, яких вони не вчиняли. Отець Даниленко-Данилевський у відкритому листі до І. Багряного підкреслював, що «Сад Гетсиманський» є правдивим документом про советських мучеників, бо це «документ боротьби проти нашого одвічного ворога, документ свідчення про його антихристиянську мораль і практику, про його антилюдське поступовання з нашим народом, про сатанинську московську інквізицію. Документ написаний в імені безлічі мучеників, що впали від тієї

червономосковської інквізиції» [Даниленко-Данилевський 2013: 89].

Авторська прив'язаність до конкретних постатей та реальних обставин дали змогу письменнику детально відтворити застінки НКВД як символ тюрми народів, індивідуалізувати образи-характери, розкрити «тюремну психологію» як арештованих, так і їхніх слідчих та наглядачів. Водночас такий підхід до художнього письма мав і свої негативні наслідки. Як зазначав Юзеф Лободовський, роман обтяжують «поважні довжини», «численні ліричні вставки», заповільнюють ритм автобіографічні елементи та занадто детальний опис тюремного побуту [Лободовський 2013: 867].

Зберігаючи автентичність оповіді, насичуючи її публіцистичними відступами, Іван Багряний створив панорамне художнє полотно, яке відображає трагедію української нації за більшовизму. І тому цілком слушно зазначають Олег Гаврильченко та Андрій Коваленко, що епопею Багряного слід розглядати «у подвійній площині – естетичній та історіософській» [Гаврильченко О., Коваленко А. 1992: 17].

У центрі твору – український патріот Андрій Чумак, інженер-літун за професією, який символізує еліту української нації. Для нього ідея власної держави, почуття національної гідності, моральної чистоти та духовної стійкості стали визначальними принципами життєдіяльності. Андрій Чумак не вчинив жодного злочину. Його провина перед більшовицьким режимом була лише в тому, що він, безмежно відданий Україні, не хотів відмовлятися від святої любові до рідної землі. А більшовизм цілеспрямовано прагнув зламати дух «християнської людини, щоби вона «падши поклонилася» дияволу; щоб зробити з неї людину отари, череди, масового «робота, моральну худобу, що знає лиш своє стійло, їжу та палицю чабана, щоб стала повільним

знароддям в руках апостолів Нечистого» [Донцов 213: 74 – 75].

Конфлікт Андрія Чумака з більшовицькою системою, який став магістральною лінією твору, відображає віковічну боротьбу українців з московськими окупантами, які поварварськи нищили унікальний український світ, переслідували, катували, розстрілювали та депортували найкращих синів і дочок української нації. У цьому проявилася націєтворча наповненість роману. Оскільки автор вважав, що художнє слово – «це меч, зброя, література – фронт, боротьба, до того ж, боротьба ідейна для самоствердження нації та гартування людей» [Багрянний 1946: 35], то в образі-характері Андрія Чумака автор намагався реалізувати ідеал виняткового романтичного героя, який протистоїть більшовицькому режимові. Поряд з романтичним уявленням митця виразно проявляється здатність автора відтворити реальну правду дійсності. «Саме вміння простежити і виявити в образах провідну тенденцію історичного розвитку доби робить Івана Багряного митцем великого масштабу» [Ткачук 2014: 268 – 269].

Як прозірливий аналітик і політичний діяч, він усвідомлював, якою загрозливою була для України московська імперія. У маніфесті «Чому я не хочу вертатись до ССРСР» письменник наголошував, що «підгорнувши Україну, більшовизм поставив своїм завданням зденаціоналізувати її, знищити її духовно й національно, прагнучи зробити з багатонаціонального ССРСР єдину червону імперію» [Багрянний 2006: 24].

Іван Багрянний починає роман ліричним епізодом, в якому відтворені особливості українського національного буття: «Швидко біжать поїзди степами, швидко плывуть кораблі морями, ще швидше летять літаки попід небесами, та найшвидше летить материне серце. Через гори високії, через води глибокіі, через краї чужі несходимі мчить воно

ластівкою, за синами, шукаючи, їх виглядаючи, та й повертається назад змучене – нема. Краї несходимі, міста незчислимі, гори непроглядні, чужина чужа, непривітна – не знайти там матері синів своїх. Марно кидається бідне материнське серце. Нема. А вони, сини, чи живі, а чи, може, їх і немає, – ані вісток не подають, ані самі не прибувають, ані поїздами, ані кораблями, ані тими літаками» [Багрянний 1992: 21].

Використовуючи народнопісенну манеру оповіді, письменник зосереджує увагу на українському сімейному укладі, в якому центральне місце займає мати – вона щирою материнською любов'ю об'єднує всю родину. Старий коваль Чумак, відчуваючи наближення смерті, попросив дружину скликати синів, розкиданих по світах, на останню розмову – хотів передати їм родинну естафету. Трьом старшим вдарили телеграми, а четвертого, який був найбільшою материнською потіхою і найбільшим горем, серцем кликала стара Чумачиха, «бо ж шляхи йому заказані, стежки загороджені, крила зборкані, і адресу – хіба сам вітер знає» [Багрянний 1992: 21].

Прибули сини, але спізналися на останню батьківську розмову і не отримали естафети з батьківських рук, а заповіт передала їм мати: «Щоб ви – сини його вірні, старого Чумака, старого коваля діти рідні міцно купи трималися та й найменшого брата рятували. Щоб рятували, щоб його спасали... Бо не знатимуть кості батьківські спокою і на тому світі» [Багрянний 1992: 26]. І коли похмурніли брати, зажурившись гіркою долею наймолодшого брата, двері раптом відчинилися, і на порозі став Андрій Чумак, але такий, якого вони не сподівалися бачити: «Уявлюваний замученим каторжником, обдертим і худим, і нещасним, він, тим часом, мав вигляд гордої, сильної й високопоставленої особи» [Багрянний 1992: 26]. І коли Андрій повідомив родину, що він втік з каторги, брати – командир стрілецької дивізії Окремої Червонопрапорної

Далекосхідної Армії Микола Чумак, моряк Чорноморського флоту та парторг Михайло Чумак і пілот-командир Серьожа Чумак – впали в розпач, бо спілкування з «ворогом народу» загрожувало їм втратою посад. Заступилася за Андрія сестра Галя, і брати помирилися. Микола дістав з валізи пляшку «коньяку»: «Випили. Спершу Микола з Андрієм удвох. Потім випили вчотирьох і знову посідали до столу. Микола довго дивився усторч на Андрія мовчки... Потім обняв його й поцілував» [Багрянний 1992: 32].

Поява Андрія Чумака в рідному домі поставила братів перед вибором. Вони не відцуралися свого роду і в знак згоди разом заспівали улюблену батьківську пісню: «Ой у лісі, в лісі стоять два дубочки, Там сиділи аж два голубочки...» Але пісню нагло обірвали сержант НКВД і міліціонер, які несподівано появилися в хаті. Андрія заарештували, і почався тяжкий, мученицький шлях на Голгофу наймолодшого Чумака, якому довелося відбувати покару всього українського роду за любов до України. Справджувалися пророкування старого бондаря, батькового друга і побратима, який співчутливо йому колись сказав: «Ой, не вмреш ти, синку, своєю смертю! Ні, не вмреш... А все через тую твою щиру Україну» [Багрянний 1992: 41].

А та щира Україна вкорінилася в серці Андрія з самого малечку. Дідусь відкрив йому таємниці унікального українського світу. «Дідусів світ яскравий і замисловий. Найменша билинка для нього має душу й мову, свої радості й печалі. Найменша кузка для нього позначена перстом Божим, і він про неї може розповідати прекрасні легенди – можливо, навіть він їх сам творить. Найменше явище в природі для нього сповнене глибокого смислу й незбагненої величі. Дідусів світ – світ прекрасного, Божеського призначення, світ сонця й радості, світ любови й терпимости, світ, де людина велика й поза Божою волею недоторкана...» [Багрянний 1992: 278 – 279]. Засвоївши дідусеву науку, Андрій Чумак міцно тримався українського

національного ґрунту та усвідомлював свою місію Божого призначення на землі. І хоч головний герой твору зображений невіруючим, і це було цілком закономірно в умовах більшовицького атеїстичного психозу, та його світоуявлення не суперечить християнським принципам – він свідомо вибрав шлях мучиника і страдника за прикладом Ісуса Христа.

Опинившись у застінках НКВД, Андрій намагався вирахувати зрадника, який повідомив органи про його появу в рідному домі. Логіка підказувала йому, що хтось з трьох братів зрадив його, але нутро противилося цьому: «Не може бути!! Ні, не може, не може, не може бути!!» [Багрянний 1992: 37], бо «безмежно вірив у своїх братів, як у свою матір, як у свого батька, як у самого себе, що ніяке підозріння не вкладалося ані в його голові, ані в серці» [Багрянний 1992: 43].

Енкаведисти діяли підло та підступно. Великін підштовхував Андрія до думки, що брати зрадили його, і тому йому випадає одміряти їм повною мірою. У першій хвилі Андрій піддався на провокацію, хотів віддячити братам, які віддали його на муки, і завербувати їх. Але ця божевільна думка заволоділа ним лише на мить. Ангел-хоронитель, який оберігав його душу, зразу ж погасив цей задум: «Стій, дурню, стій!.. Вони тебе не продали! А якщо навіть вони тебе й продали, то ти їх не мусиш продавати... Стій! І рятуй інших!..» [Багрянний 1992: 195].

Свою честь і честь свого козацького роду Андрій оберігав, як зіницю ока. Щоб зламати його фізично, морально та психологічно, енкаведисти не тільки ображали й принижували його, а й зневажали весь рід. Андрій мужньо терпів усі знущання, та коли Великін осатанів і почав обзивати останніми словами матір, батька, братів, його самого і з усієї сили плюнув Андрієві в обличчя, то він вхопив стілець і з усього маху вдарив Великіна наосліп, що той розпростерся на підлозі. «Ви мене можете мучити... Ви

мене можете порізати на шматки й з'їсти з сіллю чи без соли... Це ваша справа... Але хто дав право... ось цьому... зневажати честь моєї матері, мого батька?!! Вони темні й неписьменні – це так... Вони прості й непомітні люди – це так... Але вони ті, іменем чийм ви правите! Вони ті, іменем яких і кров'ю яких ви правите!!!» [Багрянний 1992: 261-262], – висловив своє обурення Андрій .

Він згадував свою кохану дівчину Катерину, яка була секретаркою райвідділу НКВД. Здавалося, що тепер все зрозуміло, але внутрішнє єство шалено противилося: «Ні, не ясно! Нічого, нічого не ясно!» Серце калатало, як скажене, в дикому сліпому протесті: «Ні, нічого не ясно! Нічого, нічого не ясно!!!» [Багрянний 1992: 53].

Щоб dokonати Андрія, енкаведисти вирішили використати як аргумент Катеринину зраду. Йому спеціально підсунули документ з її підписом. В очах мерехтіло, він не все зміг прочитати, але сам факт, що кохана його зрадила, ламав мур його зятятості. Він очманів від муки і страждання. У стані стресової напруги вирішив завербувати Катерину «вкинути в от таке пекло, та й хай тоді пише, і хай тоді зійде кров'ю й сльозами, й пекельним криком розпачу й каяття. Нехай!.. З провокатором як з провокатором – найкраще його паралізувати – це переставити з однієї площини в другу, вирівняти шанси, обтягти йому крила й підставити його під іспит, якого він не витримає й зламається, – і сам все почне заперечувати або сконає геть. Туди йому й дорога...» [Багрянний 1992: 385 – 386]. Та цей диявольський план розсипався, як пісок. Випадково опинившись у чорному вороні зі своєю сестрою Галею, Андрій дізнався, що Катерину арештовано і страшно мордовано за нього. Від тортур вона збожеволіла, але перед тим через Галю передала йому записочку – всього чотири слова: «Б у д ь м у ж н і й! Т р и м а й с я! Л ю б и й!..» І цією малесенькою паперовою гулькою-горошиною Катерина повернула йому віру в любов, яка наповнила його єство

нездоланною силою, вирятувала з тяжкої депресії, підсилила шалену затятість і бажання перемогти цих варварів, які переступили всі людські межі.

У художню тканину твору письменник органічно вплітає публіцистичні роздуми, які надають йому можливість схарактеризувати жорстоку та безглузду більшовицьку систему, спрямовану на руйнування українського національного організму, та устами головного героя оцінювати реальну ситуацію. Прикро було Андрієві, що деякі українці добровільно втягувалися в цю божевільну круговерть. Він спостерігав за начальником міліції: «Це ж він свою історичну, безсмертну «хахлацьку» вайлуватість і розвезеність так геніально замаскував у велич, у маєстатичність держави, що її він репрезентує, в монументальність її «залізної охорони», у велич самого залізного наркома – свого шефа й повелителя» [Багрянний 1992: 63].

Андрій усвідомлював, що до міліції йдуть служити «ріжні покидьки, злодії й ледарі, ріжна суспільна непотріб, непридатна до нормальної людської праці» [Багрянний 1992: 64]. Але справа була не тільки в міліції. Більшовики піднесли в ранг важних персон усіх покидьків, злодіїв, ледарів і всіляких інших аморальних типів, на яких трималася їхня влада. Вони знущалися над людьми, позбавляючи їх елементарних умов життя. Коли Андрій Чумак опинився в камері, то арештовані здалися йому божевільними: «Ті голі люди сиділи або по-турецьки, або, вклякнувши, навпочіпки й рачки, худі аж чорні, зарослі бородами, з великими синцями під хоробливо запаленими очима. Коли відчинилися двері, люди зашипіли, зашелестіли й принишкли, причаївшись, дивилися жадібними очима на Андрія, немов шакали на жертву...» [Багрянний 1992: 81]. Як виявилось, у камері, розрахованій на одну людину, в'язня-самітника, перебувало 28 осіб. Тому в'язні сиділи голі, бо було пітно й душно від тісноти, а ходити, стояти чи лежати

не мали права. Їм було заборонено голосно говорити та сміятись, ходити на прогулянки, відчиняти вікно, бити блощиць на стінах, бо це була «соціалістическая собственность», спати й дрімати вдень... «Господи! Все заборонено, бо це все «вороги народу», над якими ведеться слідство» [Багрянний 1992: 88].

Ще жахливіша картина була в тюрмі на Холодній Горі, де масу напівголих людей розміщували на мокрій цементній підлозі. «Безліч людей. Безліч. Сила-силенна. Вони ворушилися, здавалось, незчисленною масою в сизих хмарах тютюнового диму, ні, під тими хмарами, що текли в усі боки пасмами. Вони ворушилися під тим димом, як під шаром води, переснованої баговинням і медузами, на підлозі, як на дні океану. Оброслі мохом, обплутані водоростями ганчір'я, якісь сині всі, мов потопельники, мов привиди в якомусь підводному, моторошному царстві. ...Цілий світ! Ціла держава! Цілий СРСР!» [Багрянний 1992: 333 – 334].

Величезну тюрму безперервно наповнювали людьми різних національностей, але домінували тут українці, яких було понад 80 відсотків, і саме в них вбачали основну загрозу для червоної імперії – петлюрівцях, хвильовістах, шумськістах, терористах, диверсантах та контрреволюціонерах всіх мастей. І домінуючою мовою тут була українська, якою користувалися всі, як державною. І домінувала також українська пісня, яку любили співати всі.

Годували арештованих борщем без картоплі й без капусти, але страшенно насоленим, який викликав шалену спрагу, котрої не було чим вгамувати. Люди були позбавлені можливості умитися чи навіть випростати руки в тісноті. Жахливо поводитися не тільки з живими, а й мертвими. Коли Ягельський помер, то «лежав ще цілий день – «снідав, обідав і вечеряв» разом з товаришами, на нього видавано хліб, цукор і борщ. І тільки після вечері прийшли наглядачі, «взяли Ягельського за ноги й поволокли з камери геть, мов

бревеняку, аж-но тому спинні суглоби й голова заторохтіли через поріжок» [Багрянний 1992: 139].

Більшовицька система була уособленням диявольського зла. Нормальна людина, вихована на українських гуманістичних цінностях, не вписувалася в жорстокий, дикий, варварський уклад. Цікавою виявилася історія з Мельником, якого всі чекали з надією, мовби рідного брата. Чергуючи в корпусі, він по-людськи ставився до усіх в'язнів, старанно нотував усі заяви та скарги, хоча на них ніхто не реагував. Курцям часто давав жменю, а то й пачку махорки, навіть вітався, коли заходив до камери. Але досвідчений Андрій розумів, що тут щось не чисто, бо в такій установі так не може поводитися людина. Й інтуїція його не підвела. Згодом вияснилося, що цей Мельник був одним з катів, який спокійно та діловито добивав ломиком в'язнів, які не зразу помирали під час масових розстрілів у підвалах тюрми. І ніхто не знав, де поділися ці розстріляні. «Одні кажуть, «на мило переробляють», другі – «натоптують в ями й засипають негашеним вапном», треті – «годують ними псів-енкаведистів, щоби ті не знали для в'язнів пощади» [Багрянний 1992: 148].

Застінки НКВД більшовики перетворили на «великий конвейєр» смерті. Поряд з Андрієм Чумаком опиняються чільний церковний діяч Петровський, професор Марксоловського інституту Юлій Романович Гепнер – соратник самого Сталіна, Леніна, Троцького..., професор медицини Литвинов, секретар Чугуївського райпарткому товариш Руденко, агроном ОблЗу товариш Прокуда, доцент сільгоспнаук Краснояружський, директор Харківського тракторного заводу Свистун, завідуючий господарством Харківського паротягобудівельного заводу товариш Охріменко, що був колись в армії Нестора Махна, професор і директор товариш Приходько, колись діяч УНР, український есер, перший директор Першої української гімназії в Харкові Кулинич, чемпіон УРСР, тяжкий атлет тов. Виставкін,

командир селянської бригади червоного козацтва Альоша Васильченко-Драшман, якого били по обличчю його ж орденами, інженер Н – автор проекту тюрми, Ягельський – «колишній член достославної ЦЕКУКи, член керівної трійки», наївний чоботар Аслан Карапетьян, друзі дитинства – петлюрівський вояк Сокіл і завербований ним колишній жорстокий слідчий Криворучко, знаменитий грузин – товариш Георгіані, колишній командувач військ ВЧК-ОГПУ в м. Харкові, штурман з крейсера «Червона Україна», прозваний в камері «Кровава піща», німець Ганс Шумахер на прозвище «Коровій муж», навіть Карл Маркс й багато-багато інших. У цих персонажах відтворені не тільки складні та розмаїті людські долі, а й тяжкі шляхи розвитку українського суспільства, яке через розбрат та неузгоджені дії опинилося під тяжким чоботом московсько-більшовицького окупанта. І найбільше обурювало Андрія те, що ці зовсім смирні люди признавали абсурдні та безпідставні обвинувачення, «зізнавалися в найстрашніших злочинах проти уряду, партії й родини» [Багрянний 1992: 148]. Він ніяк не міг змиритися з тотальною капітуляцією і національним поразенством окремих осіб, бо беззастережно вірив в унікальну місію української еліти, здатної відродитися і повести за собою народ.

Іван Багрянний зосереджує увагу на вразливій ваді психологічної настанови українця – його нездатності протистояти злу через внутрішнє роздвоєння, яке поставало з колізії, що він нібито долучався до революційних перетворень нового життя, а той новий порядок речей знайшов «непередбачене вивершення в системі терору й узаконеного паскудства, яка (система) посадила цю людину в тюрму, і от тепер та людина є з одного боку в'язнем системи й її мучеником, а з другого – організатором і будівничим тієї системи» [Багрянний 1992: 148]. Трагізм ситуації виявився в тому, що наївні та довірливі українці

були заскочені зненацька підлими та підступними варварами, проти яких не мали жодних засобів захисту.

Дошукуючись логіки в безглуздому хаосі диявольської системи, одні вважали це грандіозною кампанією очищення тилу від інакомислячого й небезпечного соціально-політичного елементу, другі – кампанією реконструкції людини, в якій віддано на зламання геть все, що думало інакше, аніж Політбюро ЦК ВКБ(б), треті – поворотом вправо, четверті – реставрацією Російської імперії, а п'яті – що всі ці авантюри спрямовані на знищення українського національного організму, який не вписувався в систему, визначальний принцип якої втілювався в цинічному й брутальному гаслі «Мета виправдовує всі засоби», а діалектичну істину «Буття визначає свідомість» було «змодернізовано й пристосовано до філософії, світогляду та моралі сучасних інквізиторів і тепер звучить «Биття виначає зізнання» [Багрянний 1992: 145 – 146].

Варварське поводження з в'язнями породило на «фабриці-кухні» пласт специфічної лексики. Людська мова збагатилася унікальними перлинами: «Не мотай ниток на ...!», «набивати погони», «робити біфштекс», «женити на шимпанзе», «колоти», що означає розколювати людину психічно, мов поліяку, наймодернішими тортурами, що суперечило будь-яким принципам етики чи моралі. Андрій також довідався про фальшування справ, про мордування жінок, про новітні заповіді НКВД: «Ліпше поламати ребра ста невинним, аніж пропустити одного винного!» [Багрянний 1992: 124].

Єдиним порятунком від цього божевілля був сміх, який людина взяла його собі за прапор. «І з тим сміхом стоїть, ні, отак от гола сидить під шибеницею й, давши себе розп'ясти морально та втоптати в болото, з тієї шибениці глузує. Як глузує й з усієї інквізиції, намагаючись перемогти її покорою, згодою на брехню й підлоту, поглиблюючи ту

брехню й підлоту до крайнього абсурду, а потім стаючи геть над нею високо з своїм сміхом» [Багрянний 1992: 149].

Своєрідні фабрики сміху й глуму були потужним засобом спротиву системі. З унікальним вірменським гумором камеру розважав Карапет'ян. Про свої пригоди зі слідчим, який пригрожував йому відірвати «бальшой вуха» з «карошей башкой», він розповідав неповторним барвистим і оригінальним діалектом. Він потішав камеру неймовірними історіями, як став «контрреволюціонером і врагом народа», як хотів «валити советський лад і партію», як шпигував, як продавав «советську власть оптом і в розницю», як діяв разом з фашистами, як вчиняв диверсії, як підривав міст, як намагався вкрасти крейсер «Червона Україна» й завести його до Вірменії, як постачав зброю з Персії в Україну на верблюдах, а потім прив'язав їх до поїзда Москва-Тифліс через Харків, і вони побігли назад на Персію.

Різними способами в'язні намагалися втекти від жорстокої дійсності в інший світ. Вони організували концерти, утворювали різні школи, проводили літературні години. Незважаючи на заборони, в'язні організували шоферські, шевські, кравецькі, куховарські, столярські, агрономічні, креслярські, металообробні, голярські, театральні курси тощо. Навчитися тут можна було всьому. У такий спосіб люди рятувалися від цієї модерної інквізиції, що обертала «людину в ганчірку, в тварину, в безвольного пса, що скавулить і плазує, готовий лизати що завгодно, від чобіт починаючи» [Багрянний 1992: 110]. У цьому також було бажання людей позбутися страху, який паралізував людську волю на «фабриці-кухні» і за її межами, коли старші змушені були «замикати уста наглухо», а молодші «нишкнуті зі своїм сміхом і жартами» й озиратися кожної хвилини по боках.

Андрій не марнував часу і готувався до важкого іспиту. Він вивчив увесь процесуальний та карний кодекс, всю термінологію слідчих, весь порядок і специфіку слідства, знав, що таке протокол обвинувачення, і як себе

поводити, щоб уникнути провокації. І нарешті знав найголовніше – що ті всі знання й ті «права абсолютно ні до чого, вони нічого не варті, бо весь процесуальний та карний кодекс регулюються й коригуються палкою в залізних ежовських руках першого-ліпшого слідчого» [Багрянний 1992: 154].

Сатиричний талант І. Багряного проявився в нещадній критиці абсурдної більшовицької системи. Через призму українського світосприйняття письменник оцінює представників «фабрики-кухні». Першою особою, з якою стикнувся Андрій, була жінка – товариш Нечаєва, портретна характеристика якої виписана з легкою іронією та їдким сарказмом: «Вона промчала, як фурія, коридором мимо – сухорлява, рудогрива, ні, вогненногрива й досить молода, й досить гарна, в військовій блузці, з портупесею через плече й через опуклий бюст. Промчавши, вона крутнула, обернулася на обцасах, мовби на всім галопі осаджена гаряча кобилиця... В густо нафарбованих губах вона тримала димлячу цигарку, жувала її, як зумбело, а великими очима дивилася на свою власність, ніби оцінюючи її. В тих очах світилась велика цікавість: цікавість жінки а чи суто фахова цікавість енкаведистки – хтозна. Андрієві ті цікаві очі, підведені великими підозрілими синцями, на блідому обличчі, обрамленому вогненным кольором волосся, видалися очима розпутної, владоїмущої жінки» [Багрянний 1992: 72].

Несумісність світовідчуття українця Чумака і московки Нечаєвої проявилася зразу. Їй не сподобалося, як Андрій Чумак сидів на стільці, заклавши ногу на ногу. «Як сидиш!!!? – аж завищала фурія й вибухнула дванадцятиповерховим жахливим матом, і застукала кулаком по столу. Її вогненна грива запалахкотіла» [Багрянний 1992: 73 – 74].

Андрій «дивився на рудогриве чудо-юдо і все нутро його підіймалося руба від обурення. Ця руда дохла кішка

зробила страшну річ – вона замірилася на той образ, що його Андрій носив завжди в душі, як святиню, – образ жінки, образ сестри, образ матері. Що є кращого в світі, як образ ніжної, як голубка, прекрасної, як сонце, милої й лагідної, як пестливий весняний вітер, жінки?!» [Багрянний 1992: 77]. Андрієві захотілося встати, взяти палицю і відшмагати цю фірмію, як останнє стерво. Але зрозуміло, що свого бажання він здійснити не міг.

Їдку сатиру використав письменник для зображення ще однієї знаменитої жінки в НКВД – товаришки Клави. А прославилася вона тим, що під час слідства завжди потішалася над статевими органами своїх жертв. Вона була дошкою мужчин по вразливих місцях, притискала їх каблучком, а то й дверима, заголювалася й сідала безпомічній жертві на обличчя. А після того, як жертву виносили, ця самиця улаштовувала оргії з слідчими у кімнатах з закривавленою підлогою. «І була вона ніби морфіністка. В кожному разі це була жінка сексуально збочена... Очі й уста її були достатньо красномовними. Ті очі й уста, надміру живі стегна, опуклі груди й рожеві, перенаснажені кров'ю щоки оформляли собою не що інше, як балон колосальної сексуальної енергії» [Багрянний 1992: 199 – 200].

Така аморальна поведінка жінок-енкаведисток не вкладається в голові Андрія. Він почував себе гегемоном на своїй землі, вважав себе її господарем і паном. Тому він не міг собі уявити, що його може хтось торкнутися пальцем. Такий підхід був основою його світосприйняття. Але це були ілюзії людини, вихованої на демократичних, гуманістичних традиціях. Червона більшовицька система опиралася на зовсім інші принципи – зневагу до людської особистості, надуману класову ненависть до «ворогів народу», цілеспрямовану політику нищення національної еліти. І це йому доступно пояснив слідчий Сергєєв: «Не розраховуйте ні на яке милосердя, бо людина є п ш и к. Ви

жорстоко помилитеся, якщо думатимете, що з вами хтось буде панькатись. Нам нема коли панькатись. Вас – і не тільки вас персонально, а всіх там – тут роздавлять, як муху, і ніхто не жалітиме. ... Ви тут скажете все. Не скажете стоя, то скажете лежа. Не скажете при пам'яті, то скажете без пам'яті. А скажете! Тут ще не було таких, щоб, ставши в позу героя, витримували до кінця. Ви тут не герой і навіть не людина, а всього лише **д і р к а в і д б у б л и к а**» [Багрянний 1992: 172].

Андрія безпідставно звинувачували в контрреволюційній діяльності: «Пункт перший статті 54 КК УССР – зрада вітчизни. Пункт другий – приналежність до військової контрреволюційної повстанської організації й підготування збройного повстання. Пункт шостий – шпигунство на користь Японії. Пункт восьмий – терор. Пункт десятий – агітація. Пункт одинадцятий – організація, що стоїть в зв'язку з пунктом другим і десятим» [Багрянний 1992: 192 – 193]. Андрій уважно вислухав сфабриковане обвинувачення і розсміявся, не знайшовши жодного слова правди. Але його думка Сергеева не цікавила: «Тут тебе, зрештою, не питають про правду. І нікому вона тут не потрібна. Правдою буде те, що я тобі тут начеплю. ...Суть в тім, що ти ворог. А раз так – всі статті, до тебе прикладені, будуть правильні» [Багрянний 1992: 175].

Але Андрій не погоджувався з твердженням, що він «дірка від бублика». І для нього почалося велике випробування. Його бив в обличчя начальник відділу Великін. Били його так звані футболісти: «Садити черевиками по чому попало. ...П'ятеро здоровенних «футболістів» гасали над ним, качали по всій кімнаті й несамовито кричали: «Гад! Фашист! Фашистська морда! Говори! Ти будеш говорити?! Розколюйся! Розколюйся, петлюрівська наволоч! Говори!! Враг народа!!» [Багрянний 1992: 180-181].

Потім Андрія сліпили лампою. Сергєєв вибивав йому біфштекс на плечах. Великін посадив Андрія копчиком на край стільця, від чого його тіло тіпалося, і знепритомнівши, він падав на підлогу. Його відливали водою і повторювали екзекуцію знову і знову, але він так і не підписав сфальсифікований Сергєєвим протокол.

Як Андрій опинився в камері, він не пам'ятав. Професор Литвинов гаряче шепотів йому до вуха: «Побережіть себе... Побережіть себе... Коліться». Але він рішуче відсторонив його рукою... «Крик проклятого півня стояв в вухах, вимагаючи зради, – зради всього і самого себе» [Багрянний 1992: 231].

Для підсилення емоційного ефекту художнього слова Іван Багрянний використовує символічний образ осики, на якій повісився Юда: «Ця легенда про тремтливую осику, про свідка останнього зітхання нещасливого учня Христового, Юди Іскаріотського, немовби плинула крізь ґрати з шелестом листу, – приходила не одному на пам'ять» [Багрянний 1992: 237].

На «фабриці-кухні» за принципом конвейєра Генрі Форда був створений конвейєр, на якому розбирали людські душі. Був малий конвейєр і великий конвейєр. Великий конвейєр був призначений для особливо затятих і непокірних, сильних духом. І після малого конвейєра Андрій пішов на великий конвейєр. Це був кошмар, маячіння, пекло чи героїзм. Хоч героїзмом це Андрій не наважувався назвати, бо «героїзм – це велич, поезія, краса. Героїзм – це раптовий, величавий, запаморочливий для інших вчинок, це блиск раптової відваги, що захоплює людські серця доконанням неможливого» [Багрянний 1992: 232]. А спротив диявольській системі одної-однісінької людини в застінках НКВД не мав конкретного визначення.

Андрій випробував на собі всі методи катувань, на які тільки здатен диявольський геній більшовицької епохи. Він знову сидів на кінчику стільця, його садили на гарматню, як

колись запорожців на палю. Його водили на розстріл, плювали в лице, мочилися в обличчя, набивали «біфштекси на стегнах», що на мові заплічних діл майстрів називалося «робити шимпанзе»... Його тіло рвали залізним паліччям... Слідчі змінювали один одного, завзято проявляючи сатанинську винахідливість витончених тортур. Він не знав їхніх імен і не намагався запам'ятовувати їхніх облич. Але все це не dokonало Андрія, а навпаки, зміцнювало його затятість і упертість: «Перемогти! Калікою, напівтрупом, але перемогти! ...Оцих хамів, оцю нікчемність, оцих тварин він мусить перемогти! Мусить. Не може ж бути, щоб мерзость і підлота взяли над ним гору, над його душею, над його гордістю... Не може бути! Цього ніколи не може бути! Ніколи!.. Ніколи!..» [Багрянний 1992: 235].

Звичайно, образ-характер Андрія Чумака ідеалізований в романтичному дусі, що було продиктовано творчою концепцією митця. Іван Багрянний, детально описуючи тортури і знущання над Андрієм, постійно акцентував увагу на моральній складовій образу-характеру. У необхідності зберегти морально-етичну чистоту душі Андрій переконував жидівського юнака Давида, якого обвинувачували в сіонізмі, в приналежності до організації Паолей-Сіон: «Давиде! В цій ситуації може бути два виходи: в м е р т и р а з, а б о в м е р т и д в і ч і. Вмерти раз, це бути роздавленим фізично, але лишитись і не вмерти морально, зберегти свою честь, свою душу й горде право бути любленим... Вмерти двічі – це вмерти безповоротно морально, ставши підлим трусом і нікчемою, і до того ж вмерти фізично, але як!» [Багрянний 1992: 244].

Письменник постійно вплітає в художню тканину твору роздуми про людину, про складну й незбагненну механіку її дій та вчинків: «Людина – це найвеличніша з усіх істот. Людина – найнещасніша з усіх істот. Людина – найпідліша з усіх істот» [Багрянний 1992: 247]. І саме в цих

трьох ракурсах особливо проявлялася людина на «фабриці-кухні».

Одного разу під час психічної атаки Андрій розколов слідчого Сергєєва і з награного й набундюченого чекіста вилущив людину: «Так. Мені вас жаль. От ви нас роздавлюєте, – Андрій повів очима на стелю, – ви нас роздавлюєте, а вам і в голову не приходять, що це ж ви самі себе роздавлюєте... Ви закохаєтесь, але ми кричатимемо, й скавулітимемо, й отруїмо вам щастя... Ви одружитесь, але втічете з шлюбного ложа, бо ми обступимо вас – мільйони й тьми нас, замордованих, скривавлених, і ревтимем так, що ви не здібні будете прикласти уст і напитися з келиха любові... Ви матимете дітей, але уникатимете їх, бо з їхніх очей дивитимемось МИ своїми закривавленими зіницями... А коли ви схочете шукати затишку в материнській ласці, ви не матимете її – ми кричатимемо, й ревітимемо, й скавулітимемо...» [Багрянний 1992: 250 – 251].

Слідство зайшло в тупик. Андрій не підписував сфальсифікованого протоколу, а слідчі вже не ризикували застосовувати радикальні заходи до його виснаженого і кволого організму. Вони хотіли зробити голосну справу, підтасувати факти і зліпити організацію великого масштабу, сподіваючись використати свої «досягнення» для кар'єрного росту. Але з цього нічого не вийшло.

Його передали новому слідчому Донцю, який вихвалявся своїм козацьким походженням. Спочатку він говорив доброю й інтелігентською українською мовою, а потім перейшов на російську. І «власне, з цієї мови, енергійної й карбованої, з мови загарбників і володарів його землі, відчув, що перед ним сидить непересічний, глибоко певний себе робітник органів революційної законности. І вже з інтонації відчувалося, що ця людина говорить від імені диявольської системи, вважаючи себе вірним і авторитетним її стовпом» [Багрянний 1992: 297].

Запорозький кулак Донця і його чортячий спринт та енергія добивали Андрія фізично й морально... Своєрідною методою цей садист і провокатор дотискав Андрія, і він відчував, що скоро Донець зможе легко досягти того, чого не змогли зробити Сергєєви й Великіни. І Андрій вирішив завербувати цього варвара, який так пишався козацьким походженням. Все це сталося само собою під час катування, яке супроводжувалося диспутом, хто має право називатися нащадком козацького роду. Фрей і його супутник зайшли саме в той момент, коли Андрій висловив божевільну думку, викликану відчаєм, про те, що «Донець його роздавить, але саме цим він доведе, що він не козацького роду, а навпаки, – що з них двох ренегат, і мерзотник, і дворушник він, Донець...» [Багрянний 1992: 436].

Завершилося все тим, що Андрій завербував Донця як керівника справжньої контрреволюційної організації, який б'є й мучить його, щоб він не видав їхньої таємниці. Донця заарештували, і він моментально перетворився зі слідчого у в'язня. Андрій знав, що доля таких в'язнів була незавидна – вони або випадково топилися в параші, або з ними траплялося щось непередбачуване. Він почав переживати за Донця, тим більше, такий вибрик виглядав найганебнішим вчинком всього його життя. Обравши праведний шлях, він боявся підлості, як власної смерті. Бо «залишитися людиною – найвища перевага, бо чиста душа є універсальним критерієм добра та зла» [Балаклицький 2005: 33-34] Тому він відмовився від фальшивого звинувачення Донця. А Фрею, старшому начальнику, прокурору з нагляду і самому Донцю, якого привели на очну ставку, пояснив: «Я тільки показав, що ваша достославна вербовка – то паскудна мерзость. І що це палка на два кінці. Він мене мучив, і я вирішив, хай він сам спробує, як то виглядить. І завербував... Він став жертвою того, чого вимагав від мене по відношенню до інших і чого вимагаєте ви всі від усіх... Тільки й усього» [Багрянний 1992: 452].

Хоча Андрій заробив додатковий пункт, на серці в нього полегшало. Він не хотів плямувати свою душу підлими вчинками. Морально він виграв, давши ляпаса усім мерзотникам. А наголовніше, що він позбувся небезпечного слідчого, який єдиний на все управління міг би дати з ним раду. Він знав, що Донця реабілітують, але їхні шляхи вже ніколи не перетнуться з низки зрозумілих мотивів.

Новий слідчий називався Гордий. Цей Божий бичок катував Андрія своїми кулачищами. Йому не потрібен був розум – він думав кулаками з довбеньку. Він добився від Андрія визнання діяльності терористичної організації і видачі всіх її членів. Андрій визнав існування терористичної організації, до якої входив поет-анархіст Уолт Уйтмен, Бенвенуто Челліні, Барух Спіноза, Ульріх Гутен, Уго Фосколо, Іван Вишенський та інші. Довго довелось побігати Гордому, щоб відшукати вказані адреси, поки зрозумів, що Андрій просто поглумився над його низьким інтелектуальним рівнем.

На заключному етапі слідчі зробили останню спроба розколоти Андрія, поставити його на коліна: «НКВД не могло стерпіти такого поругання й глузу над своєю всесильністю, що хтось не дається розібрати себе на гвинтики й обернути в дірку від бублика. Як це так! «Людішка» не хоче бути «людішкою»? Чи це не найбільша контрреволюція? І от цю «людішку» заходилися знову з оскаженінням колоти»[Багрянний 1992: 501].

Почався вдруге великий конвейер. А диригували ним Великін, Сергєєв і нач. Н-ського району Сафигін. Стовкши Андрія до непритомності, вони відливали його водою, садили на стілець, і підсували протокол до самих очей, вкладали в півпритомну руку перо, вмочене в чорнило... Андрій випускав перо на підлогу – й «переконування» починалося знову і знову. Слідчі, які морочилися з Андрієм два роки, кляли його на чому світ стоїть, сатаніли від

безсилля перед людиною, яка вирішила подолати диявольську систему силою непереможного духу.

На вимогу Андрія йому влаштували очну ставку зі Жгутом-агентом НКВД. Жгут ретельно і «за порядком» розповідав про Андрієву «контреволюційну» діяльність. Андрій впізнав його – це був отець Яков, що читав у батьковій хаті про сад Гетсиманський. Він конвульсивно вхопив тяжке мармурове прес-пап'є і з усієї сили опустив його на Юдину голову. Тепер Юда обійшовся без осики.

У кінці твору Андрій зустрівся з братами та сестрою. Закритий Ревтрибунал засудив усіх до розстрілу. Ніхто з них не просив помилування. Але хтось з волі подав апеляцію, т. зв. «верховний суд» не затвердив вироку через «неоформленість справи» і замінив розстріл двадцятилітньою каторгою.

Іван Багрянний завершує роман про чотирьох братів Чумаків і їхню сестру Чумаківну оптимістичним фіналом: «Багато доріг пройшли вони, з багатьох рік пили вони, багато могил полишали вони, багатьох друзів розгубили вони в землі й по божевільнях, і багато ще їм іти, багато ще їм проб приготувала доля. Але всі дороги сходимі й всі могили зчислимі, і кожна ніч – навіть полярна ніч! – кінчається ранком... І вони йдуть... Зціпивши зуби, вони йтимуть через ніч злоби й зненависти, не здаючись доти, доки їй не перейдуть» [Багрянний 1992: 528].

Висновки. У романі «Сад Гетсиманський» І. Багрянний, з одного боку показав варварську суть московсько-більшовицького режиму, який діяв поза межами здорового глузду та елементарної моралі, а з другого – відтворив складний, страдницький шлях українців в умовах окупації в особі Андрія Чумака, гордого і нескореного представника козацького роду, який витримав усі випробування новітньої інквізиції, котру влаштували більшовики, щоб винищити провідну верству української нації, знекровити її та перетворити людей в безвольних прихильників їхніх

інтересів. Стійкістю та витривалістю Андрій Чумак довів, що нескорений український дух, віковичне прагнення до волі та національна гідність не підвладні жодній силі.

Література:

1. Багрянний І. Думки про літературу. – Мюнхен-Кольсфельд, 1946. МУР. – 36. 1. – С. 25-36.
2. Багрянний І. Пікантне чи трагічне? // Шугай О. Іван Багрянний: Нове й маловідоме. – К., 2013. – Кн. 2. – С. 126 – 129.
3. Багрянний І. Публіцистика: Доп., ст., памфлети, рефлексії, есе. Друге вид. – К., 2006. – 856 с.
4. Багрянний І. Сад Гетсиманський / Іван Багрянний. – К., 1992. – 528 с.
5. Балаклицький М. «Нова релігійність» Івана Багряного. – К., 2005. 167.
6. Войчишин Ю. Іван Багрянний / Юлія Войчишин. – Вінніпег-Отава, 1968. – 87 с.
7. Гаврильченко О. Коваленко А. Штрихи до літературного портрета Івана Багряного // Іван Багрянний. Сад Гетсиманський. – К., 1992. – С. 3-18.
8. Даниленко-Данилевський К. Справді – куди йдемо і який вихід? // Шугай О. Іван Багрянний: Нове й маловідоме. – К., 2013. – Кн. 2. – С. 85-90.
9. Донцов Д. Московська отрута / Дмитро Донцов. – К., 2013. – 296 с.
10. Качуровський І. Променисті силуети. Лекції, статті, розвідки / Ігор Качуровський. – Мюнхен, 2002. – 523 с.
11. Лободовський Ю. Сад Гетсиманський // Олександр Шугай. І. Багрянний: Нове й маловідоме. – К., 2013. – Кн. 1. – С. 866-873.
12. Мартинець В. «Сад Гетсиманський» Багряного // Олександр Шугай. Іван Багрянний: Нове й маловідоме. – К., 2013. – Кн. 1. – С. 473 – 477.
13. Подоляк Б. Поезія, вічність, час // Іван Багрянний. Золотий бумеранг. Прометей, 1946. – С. VII – XXIX.
14. Ткачук М. Українська література ХХ століття. – Тернопіль, 2014. – 608 с.
15. Череватенко Л. «Ходи тільки по лінії найбільшого опору – і ти пізнаєш світ» // Іван Багрянний. Людина біжить над прірвою. – К., 1992. – С. 293-319.

Працьовытый В. С. Проблема екзистенціального вибору в романе «Сад Гетсиманський» Івана Багряного. В статті автор проследил, як письменник з однієї сторони показав варварську сутність московсько-більшевицького режиму, а з іншої – створив складний і неоднозначний образ-характер романтичного героя – Андрія Чумака, який символізував еліту української нації.

Ключевые слова: роман, екзистенціальний вибір, національний код, українське мироощущення.

М.П. Ткачук, проф.(Тернопіль)

Жанрова своєрідність повісті «Шлях без зупинок» Бориса Харчука

М. П. Ткачук. Жанрова своєрідність повісті «Шлях без зупинок» Бориса Харчука

У статті розглядається повість Бориса Харчука «Шлях без зупинок», з'ясовується її наратологічна структура, майстерність прозаїка в цьому жанрі. Автор відносить її до жанру описової повісті, характерної для української повісті загалом.

Ключові слова: *повість, жанр, гомодієгетичний наратив, гетеродієгетичний наратив, сюжет, композиція, герой, фокалізація.*

M.P. Tkachuk, professor. Genre originality of the story "The way nonstop" by Boris Kharchuk

The article explores the story of Boris Kharchuk "The way nonstop", its naratological structure, writer's skills in this genre. The author defines it to be written in the genre of narrative story, which is characteristic for Ukrainian novel in general.

Keywords: *story, genre, homodigetic narrative heterodigetic narrative, plot, composition, character, focalization.*

У праці «Гене́за української новітньої повісті» (1927) Олександр Колесса акцентував на тому, що «українська повість» із народного життя займає, коли не перше, то одне

з перших місць у світовій літературі»[Колеса 1927: 27]. Не втратила своїх пріоритетів повість у другій половині ХХ століття. Саме цей жанр репрезентував художні досягнення українського письменства, що розвивалася в річищі доби, адже повість відбила естетичні пошуки митців, відтворювала художні експерименти письменників, національну своєрідність мистецтва слова. Митці прагнули дослідити жанрову своєрідність повістей в інтертекстуальному ключі, своєрідність розвитку повісті. Спостерігалось оновлення її в 60 – 90-х років ХХ століття, яка розвивалася в річищі наративного дискурсу, збагачення тематики, образного світу, стильової палітри, жанрових різновидів.

З-під пера Григора Тютюнника з'явилися *аналітико-реалістичні повісті* «Облога», «Климко», «Вогник далеко в степу». У цьому річищі написані «Тридцяті», «Попіл Клеаса», «Гапочка» Анатолія Дімарова, а також повісті Бориса Харчука: «Вишневі ночі», «Палагна», «Шлях без зупинок», «Панкрац і Юдка», «Сильвестр», «Двоє», «Невловиме літо», «Діана», «Соломонія», «Подорож до зубра», «Коляда», «Світова верба», «Ой Морозе-Морозенку» та інші. Наратор повістей змалював, як утверджують добро звичайні люди в житті, навіть підлітки. Борис Харчук глибоко проникав у складний внутрішній світ героїв, пишався їх стійкістю і мужністю.

Постановка наукової проблеми та її значення. Літературознавці акцентують на тому, що повість – жанр прозаїчного епосу, в якому представлено низку епізодів із життя героя чи героїв. За обсягом, вона більша від оповідання і ширше змальовує світ, моделюючи низку епізодів, що складають певний період життя головного персонажа; у ній більше подій і дійових осіб, однак, на відміну від роману, як правило, наявна одна сюжетна лінія.

В українській науці про літературу утвердилася думка, що повість, на відміну від роману, дещо обмежена у

своїх можливостях. За обсягом вона більша від оповідання, але менша від роману; її сюжет однолінійний, у ній змальовується низка епізодів у житті головного героя, а другорядні персонажі – це «наративне тло» [Літературознавча 2007: 224-225].

Досліджували творчість Бориса Харчука О. Г. Астаф'єв, Л. К. Оляндер, Г. М. Штонь, А. І. Гурбанська, яка висвітлила сюжетно-композиційну парадигму повісті-притчі «Панкрат і Юдка», «Повість-портрет» «Палагна» [Гурбанська 2015]. Стан дослідження жанру повісті Бориса Харчука потребує нових підходів до висвітлення жанрової своєрідності повістей письменника. Значний інтерес викликає поява праці А.І Гурбанської «Жанровий дискурс української повісті 60 – 80-х років ХХ століття. Монографія. – К.: Вид-во КНУМУ 2008. – 374 с.». Авторка дослідження схарактеризувала шляхи розвитку національного письменства в означений період, його жанрове розмаїття. Позитивної оцінки заслуговують міркування «про значущість функціонування повістєвого жанру як одного з оптимальних підходів до творення універсальної метаметодології тексту». Такий підхід сприяє розгортанню смислового поля поліцентричного жанру повісті й можливість побачити в ньому як суб'єктивні, так і об'єктивні помисли. На думку Лідії Мецевко-Бекерської, тут спостерігається «сингулярний дискурс його інтегральні характеристики з огляду на ідейно-тематичні, поетологічно-стильові домінанти та етичну спрямованість» [Мацевко-Бекерська 2010: 333].

Мета роботи – висвітлити художній дискурс Бориса Харчука в жанрі повісті, його мистецькі студії національного характеру і природної, народної моралі. Привертає увагу стоїчність митця, який витворив високоталановиті твори всупереч соцреалістичному метаакритичному дискурсу, що його насаджувала радянська ідеологія. Письменник сповідував активну позицію у моделюванні картин

народного життя, правдиво відтворив новий тип українця, що не забув історичної пам'яті і брався за зброю, коли на Україну прийшли напасники. Автор цієї праці є дослідником новелістики письменника, а тепер продовжує студії повістєвого епосу Бориса Харчука [Ткачук 2011: 23-39].

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів. У творчості Бориса Харчука особливу увагу привертає до себе повість «Шлях без зупинок». Б.М. Харчук цікаво вибудував наративну стратегію повісті. Він вдавався до гетеродієгетичного наратора. Це – наратор-усезнавець, якому імпонує жанровий різновид *описової повісті*. Вона не має напруженого і завершеного сюжетного вузла, оскільки її сюжет аморфний, події у ній нанизуються одна до одної в міру розвитку часу і простору змальованих подій та явищ, залежно від зміни вражень, що за ними спостерігає оповідач. Нарація розгортається неквапливо, спокійно. В художній структурі такої повісті активну роль відіграє сюжет, а також голос наратора, який оцінює, коментує автора та його оповідача. Він не тільки інтерпретує описувані події, але об'єднує їх в певну поетичну цілісність, хоча ця цілісність номенує *описові події*.

Польська дослідниця Дорота Корвін-Пйотровська підкреслює, що *опис* у модерністичних творах став не таким зв'язаним, адже він ґрунтувався на миттєвому коротко часовому враженні й не мав на меті цілісної, розвинутої презентації чи характеристики героя. Некогерентний опис, як частина монологічного зв'язку в потоці свідомості, став радше передачею сприйняття зображеного світу, ніж презентації різних станів, що існують у ньому, – і в цьому полягає його нова функція [Корвін-Пйотровська 2009: 137].

Уже на початку повісті Бориса Харчука «Шлях без зупинок» розповідач змальовує характерні риси колгоспного села, його людей, побут, тяжку працю на фермі і в полі. Наратор-усезнавець оповідає про доярку Ксеню, простежує

шлях, яким вона йде до домівки з ферми, моделює її портрет: «Квапом прошкувала польовою тасьмою – з горба на горб, під кущлавим колгоспним садом. Обличчя поморщилося, запеклось, хустина – дашком, кеди – на босу ногу. Зупинилася на мить перепочити.

«Яро цвіли, пророзроставшись, городи, за зеленими хмарами дерев у вишняках сіріли черепичні й шиферні дахи... а далі долиною синіла оголена, виправлена ріка, і там, на другому березі, за чорними кучугурами торф'яника, височів, густо темніючи ліс. Усе це буяло і сяяло під сонцем. Ксенька дивно зітхала: небеса Божу славу являють, твори господа вся твердь возвіщає...»[Харчук 1982: 124]. Відтворений пейзаж нагадує типово класичний пейзаж українського класика І.С. Нечуя-Левицького в його повісті Микола Джеря. Це засвідчує тяглість українського письменства в жанрі повісті, в якій важливу естетичну функцію відіграють пейзажі: «У горі над селом відкривалася далечінь: ліс, поля, долиною блищить річка, яка витікає з далеких міст, хлюпоче Дитиничами, тече між горбами до нових сіл, до нових міст. Степаня підіймала Ангелінку на руки й казала: Дивись!.. Чуєш, дерево шумить, росте для краси землі, річка обмиває нашу землю. Живе ліс, і річка... Вона цілувала свій колосок, свою пшеничку, обережно торкаючись спеченими вустами...»[Харчук 1982: 159].

Наратор Бориса Харчука поступово і майстерно змальовує образ трудівниці Ксеньки, її мрію «Поставимо собі хату», – сказала дочці»: Глянула – подерта долівка, глиняні криві стіни, скособочені віконця, заслонені, фіраночками, – тут і влітку було холодно... Вийшли за поріг, на кам'яну плиту, яка запала в землю. Їхнє подвір'я незагороджене. Від дороги, від асфальту, стояли ясени. Розрісся жилавий спориш, в якому протоптана стежка до хати і хлівця-купника. Ніхто сюди не заїжджав, безліч машин і тягачів, проскакуючи на шаленій швидкості, відкидали на обійстя відпрацьовані гази й пил з-під коліс. Кругом лежали

сліди безладу і запустіння: все старіло, проростаючи травою, навіть на місці стодільчини під нерозібраною тильною стіною вимахнули гірчак, лопухи і кропива». Цей опис правдиво відтворює крайнє зубожіння колгоспників, зокрема, колгоспної доярки Ксені та її дочки Степаниди. Це так зване «щастя простої людини в Країні Рад». Водночас такі тексти наповнені філософськими максимами, що репрезентують драматичне життя колгоспників.

Стихія цього колгоспного животіння фотографічно точно відтворює буття повоєнного часу, моделює образи трударів, що тяжко батрачать на фермі і на полях. Ці картини супроводжує органічний духовний зв'язок, духовний внутрішній світ доярок. Такі фабульні елементи створюють особливу атмосферу художнього світу повісті, викликають у реципієнта певний настрій, свою оцінку зображеного світу. Важливою рисою поза фабульних елементів, засобами яких наратор створює особливу атмосферу художнього світу, є пізнавальна домінанта, внаслідок цього виникає в читача певний настрій, відношення до змальованого світу.

Цей тип художньої структури, характерний для творів, в яких досліджуються моральні, етико-духовні аспекти життя людини, її рефлексії, загалом духовний стан середовища, його соціально-психологічні виміри.

Борис Харчук відчував себе живописцем своєї епохи. Реалії життя немов розчинялися у тих уявленнях, які бачили прості люди, тому розповідач прагнув до об'єктивності змальованих картин буття післявоєнного села, в якому не губилися народні уявлення про добро і зло. У свідомості наратора ці картини були відображенням свідомості жінки, яка пильним оком охоплює світ, позначений подробицями побуту, наратор Бориса Харчука не нехтував предметною матеріальністю світу, сукупністю достовірних деталей, інтересів, помислів, побачених пильним оком героїні, характер якої набуває виразного символу. Її погляд несе у

собі свою життєвість. Відтак її сердечність, людська сутність зберігає в собі свої духовні іпостасі, українську терпеливість, альтруїзм. В її уявленнях світ змінюється і залежить від того, з яких окремих подій утворювалася цілісність, рух життя, духовний стан людини.

Деякі дослідники вважали, що тематика – головна одиниця повісті. Оповідання може бути цікавим. Повість обов'язково повинна бути ще й мислячою – за автора і за читача. Роман мислить, приховуючи. Повість і роман осмислюють свій час відкрито, як би не назвав автор свій твір, – саме ця різниця залишається основною» [Лихачов 1984: 3-4].

Наратор Бориса Харчука змальовує випробування, що випали на долю Ксени та її доні Степані, тобто Степаниди. Вони – головні персонажі твору. Водночас відчувається присутність авторського «я» як другого персонажа у наративі твору. Це пояснюється тим, що наратор утверджується в тексті у формі бінарної опозиції між «я» наратором і я персонажем. Йдеться про те, що зовнішня наративна інстанція, окрім того, що здійснює виклад історії, виконує ще роль автора. Функції наратора як персонажа увиразнюються у зв'язку з тим, що на зовнішньому рівні наратор намагається дібрати той ракурс художнього бачення, за допомогою якого здійснюється відтворення репрезентованої історії, яка, на його погляд, була би найбільш вдалою і щемливою, викликаючи інтерес до буття персонажів твору. Наратор наділяє голосом ще декількох оповідачів – Яцину, Тодоську, Уляну, бабу Соньку та інших.

Розповідач-усезнавець змальовує смерть Ксені – подію, що схвилювала односельчан. Поступово виявляють себе баби й молодичі, які прибули на похорон Ксеньки, зокрема Влас Школяр, який тримає в руках пошарпане Євангеліє і читає заупокійні слова. Наратор вдається до зовнішньої фокалізації, немов у кіно, представляє жінок: «Баби й молодичі, запнуті в хустки, сиділи вдовж лави і

гомоніли під шамотіння слів святої книги. Баба Сонька сперлася на костур, поклавши на нього підборіддя, невідступно дивилася на померлу, звертаючись до неї такими словами: «Прийшла, Ксеню, до тебе смертонька і упокоїла тебе. На тебе, дорогесенька, дивлячись, я нічогісінько, голубко, не хотіла, а хотіла б, Коби вона й мене удостоїлась так легко, так любо померти...»[Харчук 1982: 130]. У цих голосіннях відбито глибоку духовну силу простої людини, її віру у прекрасне життя, що є на тому світі. Комуністичний режим не мав сили побороти ці відвічні духовні величини людського буття українців, переслідував їх, пропонуючи їм атеїзм.

Розповідач Харчука майстерно застосовує такий наративних прийом, як фокалізацію: «Розклавши огонь, зосереджено підкидаючи хмиз, Степаня задумливо гріла у бачку на камінцях воду. Коло порога на табуреті стояв таз, у ньому лежали бурштинові подушечки і пластмасовий гребінець». Тим часом «Ксенька скинула спідлоба оком: «Обіду нема, я голодна і розварена, а вона митися... А коли та школа скінчиться!» – Мамо, розчешете?».

Відтак в *описовій повісті* Бориса Харчука важливу роль відіграють пейзажі та інші позафабульні елементи, за допомогою яких наратор-усезнавець створює особливу атмосферу художнього світу твору, що викликає в реципієнта певні враження та відношення до зображуваного світу.

Через оптику сприймання персонажів наратор моделює художню картину світу. Фокалізатором наративу є дочка Ксені – Степаня, вона розшукує свою матір. Дівчина-школярка біжить селом, до ферми, на грядки, виглядаючи свою матір: Дівчина говорить собі: «Мати жила», як на меридіані, – на одному полюсі дім, на другому ферма. Мчала з дому через село на ферму, а з ферми поза селом додому: це коло не мало кінця, й вона кружляла ним, як супутник. На одному полюсі дім, а на другому – ферма. Це вже колгоспний

садок [Харчук 1982: 129]. З глибоким психологізмом наратор змальовує смерть матері та переживання дочки: «Степаня домчала до городу, ввігналась на межу, онімила і у великому страху заплющила очі: мати лежала ницьма у борозенці, кошелік догори дном. Жахаючись, дівчина розплющила очі – мати начеб спала під межею, молоко вилилося з бутила, земля була ще мокра, й мати наче підступила ближче, взяла її за плече, та вона лише перекинулась. Мертва! На чолі ще жили глибокі зморшки, чогось не хотіли вмерти; мати вмерла, а їй покинула свої важкі думки. Дівчина заломила руки, заголосила. Мчала межею, сповіщаючи криком про те, що скоїлося, на ціле село і світ» [Харчук 1982: 129].

Як бачимо, сюжет описової повісті Бориса Харчука розгортається органічно, адекватно розвиткові психологічних, ідейних і побутових стосунків між героями і середовищем, покладених в основу твору і, події якої зумовлені й витікають одні за одними: наратор-усезнавець перебуває на зовнішньому рівні, передає той ракурс художнього бачення та відтворення репрезентованої історії, який, на погляд автора, правдиво відтворює картини буття і смерті: «Похорон був звичайний. Ніхто не порядкував, порядок учинився сам по собі: заколено кабанця, нарізано курей, у грубі варилося, у печі пеклося, по сусідах гнано самогонію, а Ксенька лежала зі свічечкою на схрещених руках у труні, поставлений на табуретки серед хати, і їй віддавали останню шану. Наратор уточнює: Степанія сиділа коло матері в головах, склавши руки до купи долонями й схиливши на них голову; плакала. Вона не усвідомлювала того, що діялося; люди, вікна, мати у домовині, розчинена хата – усе миготіло за сльозами, не вірила, що це діється насправді» [Харчук 1982: 129].

Функція наратора-очевидця як персонажа увиразнюється у зв'язку з тим, що на зовнішньому рівні він намагається добрати той ракурс художнього бачення та відтворення репрезентативної історії, який, на його погляд,

є найбільш вдалим. У наратології це називається, за Жераром Женеттом, металеписом [Genette 1983: 234], тобто втручання в один дієгезис істоти з іншого дієгезису, змішування двох відмінних історій. Загалом, металепис у наративі художнього твору став поширеним явищем у літературі нашого часу. Він набув розголосу у 60 – 90 – х роках ХХ століття, сприяв переосмисленню основних засад наративної стратегії прози доби. Цей прийом ґрунтується на синтезі мистецтва слова із кіноматографом (події розгортаються, як у кіно), із явищем металепису, який стосується оповідуваної історії, оскільки екстрадієгетичний наратор Бориса Харчука замислюється над тим, у якому ракурсі побудувати свій виклад історії, але так, щоб звернути увагу реципієнта, в якому вимірі представити свою нарацію, щоб читач збагнув усі аспекти відтвореної ним історії, здійснивши свої акценти у висвітленні характеру інтердієгетичного персонажа, крізь оптику його внутрішнього та соціального світу. Наратор немов підкреслює, що він у контексті структури цього твору є повновладним господарем, на чому й акцентує увагу читача очима дівчини Степані, яка є фокалізатором: «Материна подруга – тичката, пласка Тодоська увихалася коло смаженого-пареного. Яцина звозив двоколкою столи й лави, збираючи їх по селу: Село Дитинячі спільно ними користувалися у небуденні дні весіль і мерлин, чи випадали Хрестини» [Харчук 1982: 129].

Наратор-усезнавець із односельчанами чекає на братів, які мали прибути на похорони матері. Оповідач повідомляє: «У неї було два брати – Олекса і Зіновій». Перший, відслуживши на флоті, залишився на надстрокову, другий, демобілізувавшись, працював на хімкомбінаті у великому місті. Обом послано телеграми, але брати барилися: далеко і ніхто не знав, коли вони приїдуть, чи візьмуть з собою жінок і дітей, чи взагалі будуть, тому їх й не дуже чекали» [Харчук 1982: 131]. Уже під час похорону

прибув другий брат Степані – Зіновій. Він, вимахнувши з узвозу, мчав на цвинтар і кричав, що «він літаком, і голосив: «Мамо, мамо! Я ж вам писав, що привезу вам... я привіз, а вас нема. Я так поспішав, я хотів... – Чорний галстук розв'язав на шиї, біла нейлонова сорочка висмикнулася з-під пояса. Він не звертав ні на кого уваги, ставши над могилою». Врешті заспокоїв його завфермою Яцина.

Ось уже «винесли на рушниках віко. Жінки стали по троє у ряд, щоб підняти на рушниках домовину, – у снігах утворилася тіснява: хтось побивавсь, когось впихали, даючи дорогу. Плетучи ногами і розмахуючи руками, мов плив у воді, через поріг Увалився Олекса». – Мати! Щасливого плавання! – як відсалютував, поводячи нестямними червоними очима. «Хотів стати на коліна, хотів утримати в лівій руці безкозирку, але вона покотилася прямо на труну».

Наратор яскраво і колоритно змальовує похорони на Волині. Художніми етнографічними деталями і колоритним мовленням розповідач Бориса Харчука відтворює печаль і шану до матері-трудівниці, яку прийшли супроводжувати усім селом. А тим часом Степані здалося, що її брат Альошка привидівся їй, немов уві сні. Так, це прибув Олексій. Жінки сказали, що «дорога неблизька, й вибачили йому: горе ще не таке з людиною скоїть»

В епізодах змальовується церковна процесія, наратор оповідає про порожню церкву: у ній уже давно не правилося, адже радянська влада суворо переслідувала українців за віру в Бога, карала непокірних. Процесія повернула до церкви і постояла тут, співаючи «Вічна пам'ять». Тільки старий Влас читав Євангеліє, а жінки співали Ксенці «Вічная пам'ять». Немає нічого: ні церкви, ні священика, ні духовного наставника. Говорячи словами Ольги Слоньовської, бездержавність української нації протягом століть підточувала метафізичний домен настільки, що ця важлива метафізична будова на якомусь етапі зробилася малоприслужною для проживання

помешканням. За відсутності іншого, нація вимушена була задовольнятися мінімальними вигодами в такому напівзруйнованому житлі й нидіти у безпросвітних злиднях, що насамперед трагічно відбивалося на долях кращих синів і дочок. Літературознавець підкреслює, що над цими ідеями розмірковував Олесь Гончар, який наводив приклади реальної бездомності українських геніїв, водночас вів мову й про всенародну бездомність метафізичну як домінанту бездержавного народу: «За трагізмом долі ми народ унікальний. Найбільші генії нації – Шевченко, Гоголь, Скворода – все життя були безпритульними... Гоголь помер у чужому домі, так само бездомним пішов із життя Скворода[Слоньовська 2006: 412-413]».

Жерар Женетт стверджував, що аналіз взаємовідносин наративного і дескриптивного загалом приводить до розгляду дієгетичних функцій опису, тобто тієї ролі, яку відіграють описувані пасажі чи аспекти тексту, загалом структури оповіді. Він виділив такі функції опису, тобто ролі, яку відіграють описові пасажі чи аспекти текстів у загальній структурі розповіді. У класичній літературній традиції (від Гомера до кінця XIX століття) існують дві відносно різні функції. Перша має немов декоративний характер. Друга функція описів утвердилася в жанровій традиції роману, – має водночас і символічний (в Оноре де Бальзака), і з'ясувальний характер. Французький літературознавець указував на послідовне утвердження його в річищі наслідувачів-реалістів в описах зовнішності персонажів, їх одягу, домашньої обстановки, водночас обґрунтував, вияви психології героїв[Женете 1998: 290-291].

Слід сказати, що дослідники літературного твору виділяють два рівні художнього тексту: внутрішній і зовнішній. На зовнішньому рівні перебуває наратор, а на внутрішньому – персонаж. Повість «Шлях без зупинок» написана в ключі елементів кінонаративу, а відтак цьому типові тексту притаманний ще один рівень тексту –

кінонарратив, що його представляє персонаж та автор. За образом автора стоїть персонаж, який присутній під час діяння і відбувається нарратив, чути його голос.

На другий день після поминок наратор-усезнавець зауважує: брати Степані показали себе не з кращого боку. Тодоська забрала Степаню до себе. «Раненько до сходу сонця дівчина прийшла додому, а брати ще й не лягли спати. На столах було як після битви. Олекса тримав Зіновія за петельки й втовкмачував йому: – У тебе двокімнатна є? Забирай Степаню. Чуєш, як же їй, Зінько! – Я – Зінько! А хіба не в тебе двокімнатна. Ти забирай Степаню. Нащо тут їй мучитися? Пошли її в технікум... Усе спродайте. Я їй копійки не візьму...Степаня давко, стримуючи сльози, мирила їх, мовляв, нікуди не поїде. Тоді Олекса витяг сто карбованців. Зіновій грошей не давав, але обіцяв приїжджати і допомагати під час відпустки. Вона відмовилася від Альошиних грошей і наперед знала, що Зінько навряд чи ще приїде» [Харчук 1982: 132].

Повість Бориса Харчука представляє досить широку і правдиву за своїми деталями картину буття українського суспільства з його мешканцями, що перебували у своїй орбіті, інтересах, занурилися у ділові та сімейні турботи, пружиною яких було прагнення вижити, не зруйнувати духовний світ. Наратор Харчука достовірно змальовує реальні умови життя хліборобів, працю на полі, косовицю, роботу на фермі, плантаціях буряків, які обробляють жінки в у колгоспі.

У повісті простежуються фемінні концепти. Спостерігається протиставлення чоловічого та жіночого начал (доярки і завфермою). Відомо, що Освальд Шпенглер порушував питання чоловічого та жіночого начал в історичному аспекті. На його думку, у тодішній філософії загострювалася двоякість напрямів, що ведуть до двох сутностей: чоловічого та жіночого начал, яке ближче до космічного. Воно глибоким чином пов'язане з Землею і

безпосередньо включене у великий колообіг природи. Чоловіче вільніше, більш тваринне, рухоміше в сенсі відчуття та розуміння [Шпенглер 1998].

Питання чоловічого та жіночого начал розглядалося крізь оптику романтичного дискурсу: «Чоловік переживає долю і осягає каузальність, логіку сталого у відповідності з причиною та дією. Жінка – це є і доля, і є час, і є органічна логіка самого ставлення... На початку часів жінка – це також і провидця, не тому, що вона знає майбутнє, а тому, що жінка це, і є майбутнє. Чоловік творить історію, жінка і є історія»). Такий підхід увиразнював межі чоловічого та жіночого начал, що призвело до непорозуміння між статями. На цій основі сформувалася феміністична концепція. Її представники досліджували особливості мовлення жінок, пов'язані з статевою різницею, що виявляє себе у вживанні слів, мовній експресії, жіночого самовиявлення, словом, у творенні жіночого тексту. У такий спосіб утверджується феміністична течія в сучасному літературознавстві.

Наратор Бориса Харчука простежує життя Степані після смерті матері. Щодня у вечорі, прямуючи з ферми додому, приносить камінь, що валяється навкруг дороги від села, аби згодом побудувати дім: «Камінець був важкий, а вона легко ступаючи в кедах, несла його, як свою мрію, як щастя, радіючи: от ще один камінчик ляже у підвалини хати. Степаня простувала межею, ледве торкаючи землі, щоб вічно не забути, не порушити. На одне її плече світила зірка, на друге – молодий місяць» [Харчук 1982: 132]. Вона обережно несла кошеліка, мов би побоювалась, щоб її таємниця не випорснула з рук і не покотилася з гуркотом межами і городами на село. В цих епізодах образ дівчини перегукується з образом античного Сізіфа.

Відомо, що Сізіф кинув виклик богам, не погодився йти в пекло, але його було покарано: він мусив нести важкий камінь на гору, звідки той незмінно скочувався вниз, і все потрібно починати спочатку.

Героїня переймається камінням, яке має бути фундаментом для її нової хати. Вона наділена внутрішньою свободою, здатністю бути собою. У внутрішньому монолозі вона каже: «Я тричі на день приношу по камінцеві. Я так і буду робити: тричі на день. Спочатку позбираю все каміння, яке лежить поза селом. – у полі, на межах. Кому воно потрібне? Якщо так не буде, збиратиму в селі. В узвозі вічна пам'ять його чимало. Але я вибиратиму твердий гранітник, міцний пісковик, бо всілякий там черепашник мені не потрібний, він м'який». Дівчина вибрала свою дорогу життя, її індивідуальне начало процвітає, вона творить себе наново, окремлює свій шлях буття, здійснюючи свій вибір, рішення – це те, що належить людині; і це є воля до життя, за словами А.Камю.

Наратор з симпатією змальовує дівчину, її самоутвердження, особливості жіночої екзистенції: «Цієї ночі дівчина не спала, вперше відчувши, як ростуть і твердіють груди. Вони начеб наливаються тією піснею, яку співали на маївці» [Харчук 1982: 147]. Наратор порушує питання ролі жінки в житті, її становлення як особистості. Письменник писав свої твори, коли відбувалися дискусії й жваве обговорення праць Сімони де Бовуар про фемінізм, зокрема Мері Волстонкрафт, авторки «Виправдання прав жінки», Персі Біші Шеллі, автора «Звільненого Прометея», Маргарет Фуллер в книзі «Жінка в дев'ятнадцятому столітті».

У нас ще в кінці XIX – на початку XX століття феміністичні ідеї утверджували Ольга Кобилянська, Леся Українка, Наталя Кобринська, Уляна Кравченко, Володимир Винниченко та інші письменники. У XX столітті утверджувалася по-новому ідеологія фемінізму. Вона охоплювала Захід, зокрема Сполучені Штати Америки. Тут побачили світ чимало наукових досліджень, в яких обговорювалися феміністичні праці, як-от жіночі студії «Women Studies». У полі зору перебували тексти

феміністичної публіцистики, в якій порушувалися питання психології, фізіології, стан у суспільстві й економічна ситуація, художню й мистецьку діяльність жінки. На думку Соломії Павличко, «на початку 1990-х, як завжди із запізненням, західні феміністичні теорії просочилися і до нас» [Павличко 1991: 11]. Особливо захоплювалися цими ідеями Ніла Зборовська, Соломія Павличко, Тамара Гундорова, Віра Агеєва та інші.

Відтак на межі 60 – 70-х років ХХ століття утверджувалася по-новому ідеологія фемінізму. Вона охоплювала Захід, зокрема Сполучені Штати Америки. Тут побачили світ чимало наукових досліджень, в яких обговорювалися феміністичні праці, як-от жіночі студії «Women Studies». У полі зору перебували тексти феміністичної публіцистики, в якій порушувалися питання психології, фізіології, стан у суспільстві й економічна ситуація, художню й мистецьку діяльність жінки. На думку Соломії Павличко, «на початку 1990-х, як завжди із запізненням, західні феміністичні теорії просочилися і до нас». Соломія Павличко стверджувала: «Можна ще раз повторити відому істину про те, що суспільство, яке дає жінкам рівні права з чоловіками в усіх сферах життя – демонструє рівень своєї цивілізації й культури» [Павличко 1991: 11].

У повісті Бориса Харчука наявні феміністичні ідеї, носієм яких є головна героїня повісті – Степаня, скромна доярка, цю «посаду» перейняла від матері, яка померла на фермі. Змужнівши, дівчина вирішила побудувати нову хату, адже стара хата розвалювалася на очах.

Наратор з симпатією змальовує образ дівчини, яка залишилася після смерті матері в хаті на самоті. Він її поетизує, зображуючи на тлі чудової природи: «Синів літній вечір. Їй здавалося, що знайдений камінь продовжує світитися у кошеліку, тому так блакитно й ясно. Згори, зі своєї межі, вона бачила притихле в долині село, червоні

манливі вогники, чула, як шумить річка. Довкіл неї будувався дивний світ – тихий, вечірній. Він був зоряний і вимісячений (неологізм письменника). Усе тремтіло у хитких тінях, приховуючи якусь таємницю».

Письменник вдається до такого нарративного прийому, як *аналепсис*, тобто повертається назад, у минуле, яке стосується «теперішнього» моменту, відновлюючи події, що відбувалися колись [Ткачук 2002: 12]. Героїня міркує: «Хто виходив з тієї хати, той уже рідко до неї повертався. Хата збудована ще в минулому столітті, дубова основа, дубові балки і крокви, але й дуб не витримає». Перший вийшов з неї найстарший брат – фашисти вивели, повезли в Німеччину, він там пропав. Другим вийшов і пішов на фронт батько. Вона народилась без нього – мізинчик. І батька вона не знає, тільки бачила похоронку. Був у неї старший брат, знає його ім'я – Луць... Потім пішли один за одним Альоша, Зіновій... Нехай щасливі живуть!»

Ці роздуми дівчини Степані відтінюють вечірні зорі, місяць, що зайшов за стару хату. Нартив ведеться то від імені гомодієгетичного оповідача, то третьоособового розповідача. Поетичну душу Степанії підкреслює така картина: «Слухала соловейка, спостерігала, як проскакують і зникають машини». «Тьох-тьох – думай; ох-ох!.. Соловейко завдав їй болю. Вона вечеряла його співом і згадувала своє життя. Він так співав, так витинав за хатою у той пізній вечір, коли принесли похоронку на батька. «Скільки мені тоді було, в останню весну війни? Дитина... Мати ламала руки: «Замовч, я оглухла, щоб тебе слухати!» – Взяла мене на руки й показала у вікно. – Тоді заспіваєш, як вона виросте... Чуєш сіренький! А тепер замовчи!» От я й дочекалася, виросла, – думала Степаня. – Ще ми слухали соловейка удвох з Порфирком» Я вже хотіла йти, а Порфирик взяв мене за руку: «Чуєш?..» Соловейко тьохнув над нашими головами, щоб не було страшно».

В українській міфології соловей наділяється багатьма функціями: символізує кохання, націлює молоду пару до шлюбу. Солов'ї, які співають на калині, приносять радість, зустріч з коханою чи коханим. Часто спів солов'я відбиває сум від розлуки закоханих, що знайшло свій вияв в українських народних піснях. Соловей, що співає в саду, пророкує своїм співом щастя молодим дівчатам та хлопцям. Водночас соловей, що співає біля хати, символізує відродження душ юнака та дівчини.

Наратор вдається до *аналепсису*, коли повертається в минуле, що стосується «теперішнього» моменту наративу. Ось Степаня сіла на порозі. Соловейко співав, а вона думала: «Звідки ти в'язався? Боялася поворухнутися, щоб не налякати. Соловейко аж заливався, витинаючи усі двадцять чотири колінця. «Невже, пташечко, ти співаєш мені?» – думала Степаня. У такі хвилини дівчина міркувала: її шлях веде з дня в день без зупинок. На нього впливають хіба що пори року. А кругом все змінюється. В чому смисл життя? «Як жити, щоб не бути подібною на Тодоську?, котра стала сварливою і заздрісною жінкою. Як, Ставши на материне коло, не сходили з тієї орбіти» [Харчук 1982: 148-149]. Що таке добро і зло?

На Волині існує позитивна оцінка солов'я, і в переказах, і піснях, і баладах соловей символізує дуальну єдність і боротьбу протилежностей: світу і пільми, добра і зла, духу і матерії, творчості й руїни. У народних переказах солов'ї приносять радість і тугу закоханим. Водночас вони є носіями душі загиблого козаченька, перевтілюються в образ душі-солов'я, що перебуває між землею, небом і віриєм.

Аукторіальний наратор Бориса Харчука знаходиться в річищі внутрішньої фокалізації, утримує точку зору, прагнучи разом з нейтральними типами оповіді розширити наративне поле за допомогою фокалізації. Центром гетеродієгетичних наративів, що наділені фокалізацією, є усезнаючий наратор. Відтак нетрадиційна наративна

орієнтація у сфері викладових форм дає можливість висвітлити багатогранну картину буття та типаж персонажів.

Важливим у житті дівчини є місяць, який відтінює її переживання і духовний світ: «Світив над хатою, над нею. Срібне сяйво облило густі ясени, село, долину, ліс. Пахла ніч. Степаня сиділа на порозі, і він кам'яний, холодний, не міг остудити ні її тіла, ні душі... душа начеб летіла в місячному мареві над землею і прагла любові. Дерево належить землі і володіє у ній своїм корінням. Сонце належить небу і осяває його зі сходу до заходу...»

Від пісні соловейка защеміло їй у грудях. Майстерно наратор змальовує героїню на фоні місяця: «По небу колував місяць. Світив над хатиною, над нею срібне сяйво облядило густі ясени, село, долину, ліс. Пахла ніч».

Світобачення Степані розширилося під час перебування на скиртуванні соломи. Тут вона зустрілася зі своїми однолітками. Її вразила впевненість у собі, поведінка засватаної дівчини Ангеліни та Ігоря. Ця пара розбудила у душі дівчини приспані жіночі інстинкти: «Ангеліна торохтіла, яке у них буде весілля, скільки буде гостей». Вона була готова позмагатися в праці з Ангеліною та Ігорем з сусідньої артїлі. Спостерігаючи пару, вона немов відродилася. «Степаня пішла за хурою. І що хура віддалялася далі й далі, їй ставало і легше, і радісніше. Скидали солону – метала і метала її на скирту. Звідкілясь вселилася така сила, що могла підняти на вила цілу гору разом з возом та з кіньми і кинути до ніг скиртоправа. Верталися, вона не сіла до драбини. Йшла стернею, гордо несучи голову, й була така вдячна «ангеликові», що та дала їй маленьку можливість побути з Ігорем. Він узяв віжки, її руку затримав у своїй і дивився на неї. «Його очі раптом стали нерухомі й ласкаві. Степаніні повні губи здригнулися, усміхнувшись чутливими кутиками. І Ігор теж усміхнувся... Вони були щасливі. Їх поєднали очі, повні прихильності, й невинні усмішки.

Степаня злякалася, як же це могло статися? Відсмикнула руку, відчуваючи яка вона стала гаряча, як горить кожен палець. Обличчя паленіло.. Їй було радісно. Ішла стрімка, недосяжна» [Харчук 1982: 153-154].

Дівчина розквітла, коли народила свою Ангелінку: «Я тепер знаю, для чого жити... народивши дитину, Степаня вилюдніла. Дитинячі казали, що вона начеб скупалася у живій воді» [Харчук 1982: 156]. У фіналі повісті головна героїня, йдучи на ферму, звертається до світу: «Я поїтиму тебе, світе, щодня молоком, щоб ти був кращий... І дивилася, як на річці хвиля лле хвилю, і слухала гомін лісу: гойда-гойда. І все думала про Ангеліну, яке її чекало коло».

Таким чином, повість «Шлях без зупинок» Бориса Харчука – важливе досягнення письменника. Автор зумів представити образ сучасної дівчини, її духовне багатство, моральні принципи й засади, утверджуючи себе як цілісну натуру.

Література:

1. Genette G. Narrative discourse. – Ithaca New- York: Cornell University Press. 1983. – P 234.
2. Гурманська А.І. «Повість-порт Бориса Харчука «Палагна», «Сюжетно-композиційна парадигма повісті-притчі «Панкрат і Юдка» Бориса Харчука» // А. І. Гурбанська Слово. Людина світ. – Кіровоград: «Код», 2015. – 347 с.
3. Женетт Ж.. Работы по поэтике. Фигуры: В 2 т. – Т.1. – М.: Издательство им. Сабашниковых. С.290 – 291.
4. Колесса О.. Генеза української новітньої повісті. – Прага: Держ. друкарня – 1927 – С. 27. // Українська літературна думка в Галичині за 150 років. Хрестоматія. – Львівський нац. ун- т.-ім. І.Я. Франка, 202. – Т.1. – С.132. – 152.
5. Корвін-Пйотровська Д. Проблеми поетики прозового опису. / Переклад з польської З.Рибчинської. Львів: Літопис. 2009. – С. 31, 137.
6. Лихачов Д. Неравнодушная проза // Кузьмин А.И. Повесть как жанр дитературы. – М.: Знание, 1984. – С. 3 – 4.
7. Літературознавча енциклопедія: У 2-х т. – Т. 2. К.: Академія, 2007. – С. 225.

8. Мацевко –Бекерська Л. Генологічна парадигма повісті // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету. Серія літературознавство, № 29. – 2010. – С. 333.
9. Павличко С.Д. Чи потрібна українському літературознавству феміністична школа? // Слово і час. – 1991. – № 6. – С. 11.
10. Слоньовська О. Слід невловимого Протея.: Івано-Франківськ: Плай – Коломия: Вік, 2006 – С. 412 – 413.
11. Ткачук М.П. Художній нарратив малої прози Бориса Харчука // Наукові записки. Серія літературознавство, 2011. – № 33. – С. 23 – 39.
12. Ткачук О.М. Наратологічний словник. – Тернопіль: Астон, 2002. – С. 12.
13. Харчук Б. Шлях без зупинки. Повісті. – К.: Дніпро, 1982. – С. 129.
14. Шпенглер О. Закат Європы. Всемирно-исторические перспективы. – Т. 2. – Мысль 1998. – 607 с.

В статтє исследується повесть Бориса Харчука «Путь без остановки», раскрывается ее нарратологическая структура, мастерство прозаика в этом жанре описательной повести, свойственной для украинской повести в целом.

Ключевые слова: повесть, жанр, гомодиегетический нарратор, гетеродиегетический наратор, сюжет, композиция, герой, фокализация.

УДК 821.161.2.09

ББК 83.3 (4Укр) 51-4 Шевченко

О.М. Ткачук, доц. (Тернопіль)

Оповідна структура повісті Т.Шевченка «Музикант»

У статті досліджується оповідна будова повісті Тараса Шевченка «Музикант» в контексті жанрового синкретизму твору. Визначається роль гомодієгетичного оповідача в сюжетно-композиційній організації повісті, вплив автобіографічних деталей та вставних оповідей, епістолярію на читацьку рецепцію. Аналізуються особливості нарративного темпу, перегук з сентименталістським нарративом та явищем бідермаера.

Ключові слова: автор, наратор, композиція, нарративний темп, лист, сентименталізм.

The narrative structure of Taras Shevchenko's novel "Musician"

The article examines the narrative structure of Taras Shevchenko's novel "Musician" in the context of genre syncretism. It explores the role of the homodiegetic narrator in composition and plot of the story, the effect of autobiographical details and inserted stories and epistolary on reader's reception. There are also analyzed the features of narrative tempo and interconnections with sentimentalist's narrative and Biedermeier phenomenon.

Tags: author, narrator, composition, narrative pace, letter and sentimentalism.

Постановка наукової проблеми та її значення

Повість «Музикант» Тараса Шевченка можна віднести до такого жанрового різновиду, «оповідна повість». Вона найбільш традиційна і продуктивна в письменстві, важливими є такі її особливості: вона не несе у собі напружених і завершених сюжетних вузлів, сюжет у ній аморфний, тому чітко не окреслений, безформенний, а відтак події в ній просто приєднуються одна до одної у процесі розвитку сюжету і вчинків героїв, у часі й просторі модельованого світу або залежні від зміни вражень наратора, який спостерігає і об'єднує їх у цілісну картину світу. В повісті наративний дискурс розвивається повільно, спокійно, дозволяючи «змістові» розкритися і сформуватися відповідно до його суттєвої природи (Гегель).

У художній структурі цього типу повісті активнішу роль, ніж сюжет, відіграє голос наратора-усезнавця: він не тільки оцінює, komponує описані події, але й об'єднує у поетичну цілісність художнє явище, змодельований фікційний (уявний) світ. Значне місце в такій повісті посідають й інші позафабульні елементи сюжету, засобами яких автор створює особливу атмосферу художнього світу твору, викликає у читачів певний настрій, відношення до зображеного, ставлення до змодельованих героїв та картин

життя. Відтак розповідачем явно чи приховано декларується пізнавальна, аналітична функція мистецтва.

Аналіз останніх досліджень

Синкретичну жанрову природу повісті відзначила Лариса Кодацька, виділивши мемуарну, автобіографічну, епістолярну та документальну складову [Кодацька 1972: 154]. Оскільки у художній структурі повісті «Музикант» суттєву сюжетно-композиційну роль відіграє наратор, то дослідники не могли оминати це питання. Валерія Смілянська окреслила типологію розповідача/оповідача в повістях Шевченка, характеризуючи також оповідну ситуацію «Музиканта» [Смілянська 2005: 217-218]. Останнім ґрунтовним дослідженням, де аналізується наративна побудова твору є праця О.Бороня, в якій він аналізує гомодієгетичну наративну ситуацію повісті. Нашу увагу привернули судження літературознавця про композиційну будову, яка, з одного боку, «є доволі складною, однак добре продуманою» [Боронь 2015: 162], а з іншого – фабульні зв'язки помітно послаблено, експозицію надто розтягнуто і сповільнено. Через розповідну манеру «розвиток сюжету відбувається не через динамічне зображення, а завдяки послідовному опису – нанизуванню епізодів. Дослідник зазначає, що дія «підміняється рефлексіями та надміру розлогими відступами, істотно вадить сюжетній вікічненості твору» [Боронь 2015: 164]. Тим не менше О.Боронь приходить до висновку, що побудова повісті є логічно вмотивована, а зазначені особливості є ознакою жанру. На наш погляд, така суперечлива картина наративної організації повісті потребує подальшого дослідження, в тому числі у зв'язку з проблемою жанрової своєрідності повісті Шевченка, на чому наголошує О.Боронь.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження

У повісті «Музика» наратив веде *гомодієгетичний наратор*, тобто першоособовий оповідач, який є дійовою

особою в оповідуваних ситуаціях і подіях: «Если вы, благословенный читатель, любитель отечественной старины, то проезжая город Прилуки Полтавской губернии, советую вам остановиться на сутки в этом городе, а если это случится не осенью и не зимою, то можно остаться и на двое суток...»

Я, извольте видеть, по поручению Киевской археографической комиссии, посетил эти полуразвалины <...> Узнавши все это и нарисовавши, как умел, главные или святые, ворота, да церковь о пяти головах Петра и Павла, да еще трапезу и церковь, где погребен вечная памяти достойный князь Николай Григорьевич Репин, да еще уцелевший циклопический братский очаг, – сделавши, говорю, все это, как умел, я на другой день хотел было оставить Прилуки и отправиться в Лубны... осмотреть и посмотреть на монастырь, воздвигнутый набожною дочерью Еремии Вишнинецкого-Корибута» [Шевченко 1995, т.3: 131]. Оповідач Шевченка представився як посланець Київської археографічної комісії, відвідав ці історичні пам'ятки, зафіксував їх, щоб зберегти нащадкам. Наратор є шанувальником своєї культури, порівнює монастир біля Прилук зі «справжнім Сенклерським абатством», підкреслюючи цим європейськість України. Як бачимо, оповідач наділений автобіографічними рисами Тараса Шевченка, проте не виступає як *автодієгетичний наратор*, оскільки у розповіді його власні перипетії відіграють другорядну роль. Явний характер наратора виявляється з перших слів – у зверненні до читача й продовжується в рамках першоособового наративу, оповідач якого послідовно коментує та оцінює події, робить ліричні відступи, апелює до читача. Біографічні моменти самого Шевченка, які згадуються як факти з життя оповідача, на наш погляд, в структурі твору відіграють швидше роль

індексів¹ достовірності історії (за термінологією Р.Барта), вони ж характеризують образ наратора. Останній окреслюється як «Я»-спостерігач, а не як дійова особа. Це засвідчує пасивна роль оповідача в основній фабульній дії, історії викупу Тараса Федоровича. Показовою в цьому плані є алюзія, на початку повісті, коли оповідач іронічно називає не раз свого провідника Вергілієм, останній асоціюється з проводирем по підземному царстві. Це вказує на роль пасивного спостерігача, який в потойбічному споглядає грішників та праведників.

Автобіографічні алюзії оповідача «Музиканта» пов'язані з появою у XVIII ст., проблеми уявного/достовірного та процесом формування в прозі індивідуально-авторської свідомості. Саме тоді уявний автор починає виступати двійником «реального» автора, його самозображальною маскою[Осьмухина 2011: 8]. Біографічні деталі поєднують фікційний світ з реальним світом читача, який знає про факти біографії автора, впізнає реальних осіб, їх імена, згаданих в творі. В очах читача це надавало правдивості розповіданій історії, який відшукував чи вигадував прототипів художніх героїв. Це ж стосувалося образу автора/розповідача. Часто події з творів приписувалися життю «реального» автора, як це сталося у випадку «Страждання молодого Вертера» Й.Гете. Наявність відповідностей між життям митця та художньою белетристикою (історія кохання молодого Гете та Шарлотти Буфф, самогубство друга письменника) лише посилювало цю тенденцію. Характерною ознакою такої наративної ситуації було введення постаті вигаданого автора, віднайденого рукопису. Проте на час написання повісті, такі містифікації вже застаріли. Тому можна вважати, що

¹ Індекс – наративна одиниця, яка відсилає до більш менш визначеному уявленню, необхідного для розкриття сюжету, це характеристики персонажів, обставин дій, атмосфери..

автобіографічна деталь залишилася як прийом посилення правдивості історії або функціонувала в рамках мемуарних наративів. Це відбулося в «Музиканті», де мемуарність як жанрова ознака повісті має поверхнєве значення у розвитку сюжету, є індексом достовірності оповідуваної історії.

Натомість у сюжеті твору вагомою складовою є життя інших героїв. Центральним є образ музики Тараса Федоровича змальовано зі співчуттям, адже такий талант не оцінений кріпосниками, він відчуває себе як безвільний полонений, тому в панському маєтку просто чахне, розраду своїй душі він знаходить у музиці, яку слухають поміщики із сусідніх маєтків та кріпаки.

Наратив повісті становить собою складну систему висловлювань, в якій наявні різні типи оповідання. Оскільки наративний дискурс повісті розгортається згідно з принципами наративної стратегії жанру притчі, то персонажі такого наративу самі окреслюють себе без допомоги зовнішнього наратора. Проте не варто вважати, що гомодієгетична структура повісті відзначається певною обмеженістю. Типологія наративних можливостей першоособового наративу, коли оповідач є частиною оповідуваної історії, порівняно з гетеродієгетичним значно менша, тому що наратор не має можливостей відтворити те, що йому невідомо у просторовому часовому, психологічному та ідеологічному аспектах. Це зумовлено позицією зовнішньої фокалізації, стосовно іншого персонажа, який діє у художньому світі твору, оповідач не може проникнути у його інтимний світ, а тому передає йому слово.

Наратор Шевченка вдається до такого наративного прийому, як введення інтрадієгетичного оповідача Тараса Федоровича, який розповідає про себе, в точу числі через епістолярний жанр – листи Тараса Федоровича до друзів. Внаслідок такої оповідної композиції автор розширює фокалізацію, кут зору на описані події. Можна говорити про акторіальну наративну ситуацію (за Штанцелем), коли

центр читацьких орієнтацій визначається поглядом персонажів. Таким свідком-персонажем почергово виступає сам оповідач, Тарас Федорович, Іван Максимович, Тарасевич. Сюжет твору об'єднує розповіді різних за соціальним та психологічним характером людей в одну історію. Об'єднуючим чинником виступає образ оповідача повісті.

Оповідач в «Музиканті» є композиційним прийомом, він поєднує різні за змістом, наративним темпом частини та епізоди, є об'єднуючим фактором. Така вільна композиція вже була відома в прозі 30-х років XIX ст., а також в романтичній поемі, зокрема у самого Шевченка в «Гайдамаках». У прозі явний оповідач об'єднував різні твори в одне ціле, як це у «Вечорах на хуторі біля Диканьки» Миколи Гоголя чи «Повістях Белкіна» О.Пушкіна. В останніх вигаданий автор-оповідач Белкін переказує чужі, які «немов відбулися», історії за допомогою сентиментальних, романтичних і готичних кліше [Осьмухина 2011: 13]. Причиною, які спонукали письменників звертатися до авторської маски, на думку російської дослідниці, було усвідомлення ними вичерпаності певних літературних жанрів і норм, прагнення вийти за межі шаблонності через самопародію, зрештою усвідомлення відносності літературних та жанрових форм [Осьмухина 2011: 15]. Часто пародійне трактування переходило в самоіронію стосовно власної творчості або образу вигаданого автора, який зображувався в приземленому стилі.

У цьому контексті повість Шевченка також містить прийом пародіювання, зокрема російського прозаїка-романтика Бестужева (Марлінського). Спочатку приховано в алюзії стосовно опису балу: «все балы описаны, начиная от бала на фрегате «Надежда» (відсилка до повісті Марлінського «Фрегат «Надежда»). А також явно, коли вставний оповідач Іван Максимович похвально відгукується про творчість Марлінського. При цьому він наслідує пишномовну розповідь прозаїка-романтика у своїх записках

про долю музиканта. Ставлення оповідача до таких спроб наслідування, а відповідно й до оригіналу, показане в бажанні оповідача пропустити пасажі Івана Максимовича й перейти до власне листів Тараса Федоровича, які вони обрамлюють. Цим підкреслюється прихована іронія постійних згадок та загравань у тексті щодо Марлінського. Наративна ситуація з підсумковими листами Тараса Федоровича та рамковою розповіддю під Марлінського проливає світло на естетичні погляди Шевченка. Адже в ігноруванні стилізованої прикрашеної мови, характерної для фікційного світу романтичної прози, з її пригодами, надзвичайними вчинками та героями, простежується надання переваги правдивому, життєвому листові людини про власну долю, пережиті поневіряння.

Мовлення інтрадієгетичних нараторів не лише розкриває їх художній образ, воно надає йому достовірності, а саме у ролі псевдодієгетичного наративу, коли читач забуває, що це слова персонажа, а не автора повісті. Це дозволяє майстерно вводити аналітичне зображення життєвих явищ з ідейно-емоційною оцінкою характерів у дискурс повісті: жалко и отвратительно было смотреть на этого изувеченного сластолюбца, когда он смотрел на сборы в дорогу своих воспитанниц и не мог остановить этих сборов. Ему не хотелось расставаться с своими жертвами. И он плакал в бессилии. Он пошел было к ним во флигель проститься с ними, но они перед ним двери заперли. Достойная благодарность развратителю. За одну бедную Тарасевич его следовало бы сделать каторжником» [Шевченко 1993: 171]. При цьому Шевченко не вдається до гри з авторськими масками, адже погляди його героїв суголосні його власним.

Вставні оповіді персонажів виступають композиційними одиницями тексту. Якщо подивитися на структуру повісті, то на початку домінує мовлення оповідача, який згадує свої враження від подорожі. Його

нарратив перериває сповідь Тараса Федоровича про його минуле. Цей аналепсис має форму резюме, а решта подій викладено у вигляді сцен: подорож, сам бал, концерт, поїздка на ферму Антона Адамовича. Розповідь про дочок Софії Самійлівни інтегровано в розмову з Тарасом Федоровичем. Розлогі описи, які відмічали критики, стосуються природи рідного краю, подорожніх вражень і опису балу.

О.Боронь помітив у нарративі велемовні позафабульні відступи, сповнені ліризму та окремі мелодраматичні моменти, зазначивши, що «сентиментальна розчуленість була недоречною у прозі середини 1850-х років» [Боронь 2015: 167]. Справді в експозиційній частині помітна сентиментальна спостережливість оповідача, який помічає красу природи, українського пейзажу, як-от: «Я вышел на поляну, и мне во всей красе своей представилось озеро, осененное старыми берестами, или вязами, и живописнейшими вербами. Чудная картина! Вода не шелохнется – совершенное зеркало, и вербы-красавицы как бы подошли к нему группами полюбоваться своими роскошными ветвями. Долго я стоял на одном месте, очарованный этой дивной картиной. Мне казалось святотатством нарушить малейшим движением эту торжественную тишину святой красавицы природы... мне так стало легко и отрадно, что я вдвойне почувствовал прелесть пейзажа и решил им вполне насладиться. Для этого я уселся под развесистым вязом и предался сладкому созерцанию очаровательной природы». Перегукується з сентименталізмом і фабульна дія, яка наслідує модель подорожі вразливого героя, який споглядає красу світу й бачить страждання простої людини.

Контрастом романтичній гармонії людини й природи є навколишня соціальна дійсність: «Я думал и у Бога спрашивал: «Господи, для кого это поле засеяно и зеленеет? .. Чем ближе подвигались мы к балу, тем грустнее и грустнее

мне делалось, так что я готов был поворотить, как говорится, оглобли назад. Глядя на оборванных крестьян, попадавшихся нам навстречу, мне представился этот бал каким-то нечеловеческим весельем» [Шевченко 1993: 136].

Ця опозиція посилюється при змалюванні балу. Картина панського побуту, організація проведення балу у Скоринецькому маєтку залишає байдужим оповідача. Його спостереження і реакція на життя панства, на все, що пов'язане з долею кріпаків у маєтках панів, їх розваг, інтриг, вказує, що це не простодушний, наївний подорожній-оповідач сентименталістів. На це і вказує осуд пияцтва серед селян, яке оповідач помічає в своїх мандрах, що вказує на відсутність ідеалізації простої людини.

Образ оповідача протиставляється чужому антигуманному оточенню, єдине, що викликає його жваву реакцію є мистецтво. Музика виступає своєрідною пристрастю у повісті. Це характерно для героя-оповідача. Епізод, коли в панському театрі в саду заграли музики і оповідача вразила гра молодого чоловіка на віолончелі є чи не єдиним у творі виявом активної позиції: «Это был молодой человек лет двадцати с небольшим, стройным и грациозный, с черными оживленными глазами, с тонкими едва улыбающимися губами, высоким бледным лбом. Словом, это был джентльмен первой поры. И вдобавок самой симпатичной породы. Когда он исполнил арию Прециозы, я не утерпел, закрычал «Браво!» и изо всей мочи стал аплодировать» [Шевченко 1993: 137].

Подальше знайомство з талановитим музикою, розпитування про навчання, вставна оповідь Тараса Федоровича все пов'язане з мистецтвом музики. Читач дізнається про всесвітньовідомих музикантів, звучать імена наставників, оповідач повісті обіцяє розповісти про талановитого кріпака композитору Глінці... У цих епізодах наратор проникає у майстерню митця, в його внутрішній світ. Він змальовує світ почуттів і переживань митця, чим

живе талановита людина. Звідси численні згадки музичних творів – «Буря» Мендельсона, «Прециоза» Вебера. Наратор вживає музичні терміни, порівнює гру музики з грою Серве Андрієна Франсуа, який був так само неперевершеним віолончелистом-віртуозом, що мав світову славу.

Зустріч наратора з Тарасом Федоровичем змальовано по-сентиментальному зворушливо: «Музыка затихла, и я пошел через левяду по дорожке к старосветским таинственным дубам. Пройдя немного, я услышал шорох шагов за собою, оглянулся и узнал преследующего меня виолончелиста. Я обратился было к нему с вопросом, но он предупредил меня, схватил мои руки и со слезами прижал их к губам своим»: «Что вы? Что вы? Что с вами сделалось? – спрашивал я его, стараясь освободить руки. – Благодарю вас! – говорил он шепотом. – Вы! Ви! Ви один-единственный человек, который слушал меня и понял меня!...» [Шевченко 1993: 154]. Музыка-кріпак усвідомлює свою талановитість, живе ідеалами мистецтва. Після концерту Серве він відмовляється брати віолончель в руки, такою недосяжною йому видається гра віртуоза. У романтизмі утвердився культ генія-творця, який протиставляється людській масі. Цим даром наділені і персонажі повісті «Музыка» Шевченка, духовний світ, яких утверджувався через мистецтво. Якщо романтичний герой підносив себе й опору шукав у самому собі, то в повісті Шевченка Тарас Федорович, через кріпацьку долю, позбавлений вольового начала. Його розрадою є поривання до ідеального мистецтва, звідси опис перебування в Петербурзі нагадує враження героя повісті «Художник» через насичене культурне життя. Концерт віртуоза-виконавця для нього є найвищою цінністю. Таким же важливим для людини-митця є розуміння однодумців, цінителів краси музики.

Опозицією духовному життю митця-кріпака є байдужість представників панства до таланту та й мистецтва. Концерт є лише складовою балу, де глядачі

навіть не можуть оцінити рівень виконання. В історії Тарасевич також стає помітний цей контраст між утилітарним відношенням до театрального мистецтва й здатністю до самопожертви заради нього. Протиставлення вищих класів та простих людей продовжується в змалюванні ідилічного побуту сім'ї Антона Адамовича та панського маєтку, в якому мати немає часу приділити увагу дітям. У повісті звучать ідеї Ж.-Ж. Руссо з його коцнепцією природної людини. Оповідач з захопленням говорить як в родині Антона Адамовича кличуть до обіду й Тараса Федоровича: «Многие ли из вас, господа, имеющие хоть одну крепостную душу, посадят рядом с собою крепостного человека, хоть бы этот человек был величай ший гений в мире?» Оповідач по-сентиментальному розчулюється, споглядаючи, як діти дворянського походження спілкуються з кріпаком. Взагалі перебування на фермі Антона Адамовича є ідилічною картиною на фоні багатолітніх поневірянь героїв. Це своєрідний *axis mundi* – «вісь світу», де люди різного статусу зустрічаються, відбувається єдність протилежностей, активний перехід з одного стану в інший. Тут Тарас Федорович отримує звістку про викуп з кріпацтва, доньки Софії Самойловни, які там перебувають, згодом стають протилежностями. Сюди ж повертається дія в кінці твору.

Простір повісті охоплює топос Прилукув, панського маєтку, сільської ферми, Петербургу. Не менш розгалуженим є час історії. Наратор Шевченка застосовує наративні прийоми анахронії, тобто вдається до *аналепсису* (коли наратор повертається назад, у минуле) й *пролепсису* (коли наратор забігає вперед, у майбутнє, яке стосується теперішнього моменту) оповідає, як Іван Максимович зберіг дванадцять листів від Тараса Федоровича, а також лист до наратора: «Случилось ли вам читать письмо, написанное вашим искренним другом и полученное вами пятнадцать

лет спустя?» Кто не читал подобного письма, тому напрасно бы я стал рассказывать и описывать впечатление...».

Саме введення цих вставних історій робить сюжетно-композиційну структуру повісті строкатою. Вона вибудовувалася, за словами О.Бороня, на двох приблизно однакових частинах, між подіями у яких умовно пролягло 20 років, що позначилося на архітектоніці кожного зі складників твору. Загальному задумові підпорядкована і композиція фабульного (подвійного) ряду сюжету, що, крім основного вектора має ще й відгалуження у вигляді вставної розповіді Марії Тарасевич. Ієрархічну структуру має і кількарівневий сюжет [Боронь 2015: 157].

Ці частини відрізняються за розповідним темпом – мають форму резюме, своїх оповідачів: Тараса Федоровича, Тараскевич, Івана Максимовича. Сюди ж додається жанрова форма листа та пародіювання стилю Маріїнського. Першою неспівмірністю, яка впадає в очі, це абсолютно відмінна пропорція часу історії та часу розповідування на початку твору та в другій половині. Якщо в першій частині оповідач вдається до ретардаційних описів, ліричних відступів, до сценічного викладу з детальними оцінками та характеристиками. То після від'їзду з Прилук, вводиться еліпис й змінюється оповідна ситуація. Розвиток дій подається в оповіді Тараса Федоровича, яка охоплює значний час історії життя й викладена у вигляді резюме, тобто час сповідування значно менший. До того ж його оповідь обрамлена вставками Івана Максимовича, й містить сюжетне відгалуження – вставну історію Тарасевич.

Подібний прийом еліпсису ми зустрічаємо також у повісті «Художник». У двох творах натякається на тривалу відсутність оповідача, що вказувало читачеві на заслання Тараса Шевченка. У «Музиканті» оповідач після довгої розлуки подає опис інтер'єру житла Івана Максимович, порівнюючи його з військовим, чим натякає на свою обізнаність зі службою. Причиною показу персонажів через

такий довгий проміжок часу є просвітницька настанова простежити долю людини у соціальних обставинах, звідси необхідність у значному часі історії. У випадку гомодієгетичного наративу, коли оповідач знаходиться у художньому світі, така протяжність досягається в мемуарній літературі, через спогади про минуле до теперішнього. Літературні містифікації з вигаданими авторами-масками та віднайденими рукописами не мали проблеми з моделювання людської долі аж до смерті героя. Шевченко не використовує цю застарілу модель, а в основу «Музиканта» поклав жанрову матрицю подорожніх нотатків, розроблену сентименталістами. Вона дозволяла ретроспективний погляд, автобіографічну концепцію оповідача, спостережливого гомодієгетичного наратора-свідка, який описує суспільство та людей. Шевченко застосував прийом повернення оповідача в знайомі місця, де той дізнається про подальшу долю персонажів. Про життя Тараса Федоровича оповідач дізнається не з розмови, а з його листів, що виділяє наративну ситуацію на фоні попереднього викладу.

Причиною такого наративного вибору могла бути традиція щоденникових записів у європейських літературах, в тому числі в контексті подорожніх записів. Згадаймо «Мандри Гулівера» Джонатана Світа, «Юлія, або Нова Елоїза» Ж.-Ж. Руссо, вже згадані «Страждання молодого Вертера» Й.Гете. Епістолярна форма дозволила відійти від наслідування усно-розмовного мовлення та не обтяжувати співпереживанням оповідача наратив повісті. Водночас вона надає широкі можливості розкриття внутрішнього світу героя, фіксувати емоційно-психологічні стани, а також подавати оцінні судження від безпосереднього учасника подій. Тарас Федорович повідомляє про крах поміщика з точки зору кріпака, який добре знає його суть: «Я так щаслив, так бесконечно щаслив, что едва могу писать вам, а писать необходимо, потому, что счастье задушит

меня, если я не выскажусь...начну с того, что прошедшей осенью возвратился с Киева г.Арновский, совершенно больной и без жены. Елисавета Павловна бросила его в Киеве на попечение сестрыцы, а сама уехала с каким-то гусаром на маневры в Вознесенск, да и не возвращалась».

У повісті епістолярний жанр демонструє широкі виражальні можливості. Зокрема в його руслі передається сценічна дія, а саме історія викупу з кріпацтво докладно розкривається немов у звичайній оповіді нар тора повісті. Тарас Федорович переказує її так, ніби вона відбувається в очах читачах, а він виступає свідком, який обізнаний не більше за інших персонажів. Це псевдодієгетична історія, адже читач забуває, що він має справу з листом. Це дозволило втримувати інтригу при мелодраматичному розв'язанні конфлікту. Відтак лист є певною мірою формальним прийомом, що вказує на бажання письменника використати ефект документальності, свідчень очевидця, не спотворених авторською вигадкою. Ілюзія достовірності, вважається, ознакою відчуття письменниками «необхідності переходу від старої оповідної норми до нової» [Мильдон 2010: 55].

Висновки та перспективи подальшого дослідження. Сентименталізм та романтизм – таке поєднання відоме в західноєвропейській літературі. Тому не дивно, що оповідна структура повісті Т.Шевченка «Музикант» спирається на дискурсивну модель сентиментальної повісті, використовуючи подібний тип гомодієгетичного наратора, мотив подорожніх нотатків, епістолярний, щоденниковий записи тощо. Прозаїк розширив естетичні параметри епістолярної та подорожньої прози завдяки новому трактуванню героя. Події змальовуються в реалістичному руслі й водночас митець та мистецтво трактуються в дусі романтизму. Характери мають риси романтичної незвичайної особистості, але змальовані в соціально-детермінуючих обставинах.

Дослідники такий синкретизм повісті Шевченка відносять до явища бідермаєру. Автобіографічні деталі як індекси та вгадувані прототипи (образ поміщика Арновського) є маркерами правдивості історії, вони посилювали міметичний аспект літературного твору. Підтримувати таку естетичну настанову Шевченко змушений через власне тяжіння до суб'єктивного, ліричного викладу, що міг реалізуватися через першособовий наратив.

Митець водночас усвідомлював певну застарілість багатослівного експліцитного оповідача як літературної техніки, що виразилось в пародіюванні стилю Марлінського у розповіді Івана Максимовича та в прихованій самоіронії наративу повісті. Вона виявляється у називанні своїх персонажів пишномовними античними іменами Вергілій, Актеон, Орфей, порівнянні з шекспірівським Просперо. Тарас Федорович у своїх листах промовисто вказує «как буду пускаться в отвлеченности да в отступления, то письму моему и конца не будет» [Шевченко 1993: 213] і тут же оголює літературний прийом, пропонуючи опублікувати переказану ним історію Тарасевич Іванові Максимовичу.

Колізія між суб'єктивністю викладу від «я» та об'єктивністю розповідуваної історії, вирішується в наративі повісті через введення окрім авторського «я» трьох оповідачів-персонажів. Це зумовило скомпліковану композицію твору, проте дозволило митцю розкрити внутрішній світ людини в умовах антигуманного феодального суспільства, де кріпаки не мали права голосу.

Література

1. *Боронь 2015*: Боронь О. Поет і його проза: генеза, семантика і рецепція Шевченкової творчості. – К.: Критика, 2015. – 344 с..
2. *Кодацька 1972*: Кодацька Л. Художня проза Шевченка. – К.: Наукова думка, 1972. – 325 с.
3. *Мильдон 2010*: Мильдон В. Очерк теории прозы. – М.: Модерн-А, 2010. – 360 с..

4. *Осьмухина 2011*: Осьмухина О.Ю. Авторская маска в процессе становления авторского сознания (к вопросу о жанровой норме) // Пушкинские чтения Вып. XVI. – 2011. – С.8
5. *Смілянська 2005*: Смілянська В. Категорія «автор» у поезії та прозі Тараса Шевченка // Шевченкознавчі роздуми. – К.: НАН України, 2005. – С.211-221.
6. *Шевченко 1993*: Шевченко Т.Г. Повне збір. Творів: У 12 т. – Т. 3. – К.: Наукова думка, 1993. – С. 137.

В статье исследуется повествовательная строение повести Тараса Шевченко «Музыкант» в контексте жанрового синкретизма произведения. Определяется роль гомодиегетического рассказчика в сюжетно-композиционной организации повести, влияние автобиографических деталей и вставных рассказов, эпистолярия на читательскую рецепцию. Анализируются особенности повествовательного темпа, переключки с сентименталистской нарративом и явлением Бидермейер.

Ключевые слова: автор, рассказчик, композиция, нарративный темп, письмо, сентиментализм.

УДК 82.09Франко:801.631.5-026.613

Т. Я. Трачук, аспірант. (Львів)

«Правдиві поети ніколи не дозволяють собі тих кольористичних оргій» (Іван Франко про колір)

У статті проаналізовано головні аспекти Франкової рецепції поетикальної функціональності кольору в художньому творі, здійснено огляд основних літературно-критичних праць письменника, простежено еволюцію його естетико-світоглядних засад в оцінці значущості барви та її образних потенцій.

Ключові слова: кольористика, естетика, функціональність кольору, символіка кольору.

Tetjana Trachuk Franko's conception of aesthetical and poetical functionality of color in the artwork

In the article are analyzed the main aspects of Franko's reception of poetical functionality of color in the artwork, are reviewed the main

literary critical works of the writer, is traced the evolution of aesthetical and ideological foundations of the artist in the assessment of the significance of the color and its potential.

Keywords: coloristics, aesthetics, functionality of color, symbolics of color.

Постановка наукової проблеми та її значення.

Вивчаючи проблеми кольористики художнього твору конкретного автора, завжди доречно актуалізувати контекст чи, інакше кажучи, мистецький дискурс, в якому він творить. Незалежно від того, якими методологічними інструментами користується дослідник, спосіб стереометричного, об'ємного та цілісного аналізу допомагає віднаходити щоразу цінніші моменти.

Різномплановість теоретичних підходів дозволяє (і то деколи навіть вкрай актуально) оминати, чи радше не використовувати інформативної конкретики, пов'язаної з особою автора. Однак панорамного дослідження проблеми кольористики творів Івана Франка складно буде досягнути, не збагнувши її теоретичного підґрунтя, власне, того, як розумів, інтерпретував, теоретично осмислював кольористичний аспект художнього твору сам письменник.

Важко назвати окремі праці, спеціально присвячені проблемі кольору у творах Франка, більше того, праці, які б претендували заповнити прогалину теоретичного усвідомлення подібного комплексу питань. Щоправда, цінними є дотеперішні здобутки франкознавців в цьому напрямку, які бодай принагідно зглиблювали цей аспект: О. Горбач, І. Денисюк, Марія Лапій, Олександра Сербенська, Алла Швець.

Незважаючи на чисельність та різноаспектність франкознавчих досліджень, до сьогодні не маємо єдиного вичерпного аналізу проблеми науково-мистецької рецепції кольору та кольористики в розумінні Франка, так само як і ґрунтовних комплексних студій над його художніми текстами з погляду поетики кольоротворення. Слід

значити, що генерування такого спектру зацікавлень насправді зобов'язує до «вирівнювання стежок», кажучи образно, аби заповнити існуючі дослідницькі прогалини.

Серед головних завдань нашого дослідження – проаналізувавши історико-літературні та критичні праці Франка, виокремити прерогативні основи Франкового уявлення про функціональність кольору у творі на тлі ширших стратегій візуалізації.

Цікавий, на наш погляд, аналіз генези творчого методу Франка у статті Р.Голода «Позитивізм як світоглядно-філософське підґрунтя творчого методу Івана Франка» [Голод 2008: 275]. Автор слушно зауважує: «Оскільки процес становлення естетичної свідомості І. Франка відбувся на тлі загострення суперечностей між ідеалістичною та позитивістською філософсько-світоглядними системами, то й навіть об'єктивно письменник не міг уникнути вагання між різними доктринами [Голод 2008: 275]. Саме ідеалісти, за словами дослідника, перші зацікавлюються спонукою до творчого акту, психологією творчості, порушуючи проблему несвідомого, яка пізніше буде широко опрацьована у працях фрейдистів та біхевіористів.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів. Повсякчасний творчий пошук, реагування на нові стилі й напрямки, можна припустити, завжди так чи інакше впливали на діяльність Франка. І як вдало підмічено, «еволюція у поглядах на літературу й життя настільки суттєва, що охоплює діаметрально протилежні ідеї» [Поліщук 2008: 349]. Ідеї ці, за словами Я.Поліщука, були постійними імпульсами до руху, до роздумів теоретичних, підсилені водночас творчою практикою Франка: «Впливи нових мистецьких тенденцій не були в його творчості чимось накинутим зовні, вони сприймалися органічно, як виклик життя, на який потрібно знайти відповідь» [Поліщук 2008: 350].

Коротко екскурсуючи в історію та передісторію філософських шукань І.Франка, мусимо зазначити, що широта такого контексту певною мірою визначила і найдрібніші особливості творчого стилю автора, зокрема й конкретику кольористики візуального творення. Позитивізм з його натурфілософськими первнями передбачав оперування основоположними природничими знаннями, оприявнюючи акт психологічного конструювання художнього твору.

Окресливши спорадично філософсько-світоглядний контекст творчості Франка, звернемось до його інтерпретації конкретних кольористичних концептів.

Дослідниця Олександра Сербенська у мовознавчій статті «Кольороназви у прозі Франка» заторкує низку цікавих питань, зокрема проблему інтерпретації кольору. Митець, на думку авторки, був обізнаний із працями не лише гуманітарного характеру, але студіював солідні наукові розвідки із природознавства. Відтак уся діяльність Франка пронизана пильною увагою до розвитку та реалізації фізіологічної психології як науки. Черпаючи спочатку із викладів д-ра Охоровича, який зумів закласти письменнику підвалини наукової обсервації, в наступні роки мислитель не втрачав нагоди відшукати якогось нового іноземного джерела із свіжою інформацією, віддаючи останні гроші на передплату природничого журналу «Kosmos».

Про те, що молодий Франко цікавився проблемами кольору, свідчить зреферована ним праця американського природознавця Алана Гранта ¹ (у першодруці: Grant Alen.

¹ Франко І. Чутливість на барви, її розвиток і значення в органічній природі: реферат на працю американського природознавця Аллена Гранта / Пер. з польської: Ю. Романишин, О. Сербенська; Наук. ред. Б. Якимович; Ред. Г. Чопик. – Львів: Вид.

Wrażliwość na barwy, jej rozwój i znaczenie w organicznej przyrodzie // Przegląd tygodniowy życia społecznego, literatury i sztuk pięknych. Dodatek miesięczny. Półrocze pierwsze. 1881. S. 684–739. Підп.: Stefan Malewski). Розвідка присвячена дослідженню проблеми кольору як фізичного явища та барви як суб'єктивної, залежної від сприйняття якості. У ній докладно проаналізовано не лише фізичні аспекти породження кольору, але й процес «кольоризації» світу в ході еволюційних змін, також ґрунтовно описано механізм перцепції світла, функції органів зору в представників найпростіших тварин і в людини, головно зацентровано на можливості розрізнення кольору, якою наділені уже комахи, ссавці та людина. В окремому розділі праці йдеться про вразливість на барви людського ока; постає питання знаковості еволюційної гіпотези розвитку зорового сприйняття людини, фізіологічних, культурних передумов сприйняття і розпізнавання кольору; у висновку Грант стверджував, що людина від свого початку чудово розрізняла кольори, причина ж відсутності у давніх текстах широкої мовної палітри кольороназв криється у форматі мовної реакції, а не у властивості розпізнавати барви, оскільки кольоративи виникають синхронно з людською діяльністю. Слід зазначити, що дослідження Алана Гранта було напрочуд фактологічне та скрупульозне, містило величезний науковий фактаж. Франко, вочевидь, високо оцінював доробок науковця і своїм рефератом намагався внести багато уточнень, зазначаючи на початку: «Подаючи зміст його [А. Гранта. – Т. Т.] останньої розвідки, сподіваємося тим самим спричинитися до з'ясування заплутаного і складного питання про розвиток організмів і їх фізіологічних функцій, вважаючи, що лише таке пояснення може допомогти розтлумачити велику кількість

психологічних загадок, які без генетичних студій залишилися би, напевно, назавжди невіршеними» [Франко 2006: 7].

До періоду особливого зацікавлення проблемою кольору, вважає О. Сербенська, належить також короткий Франковий текст «Два образи в церкві Завалівській» (першодрук: Зоря. – 1883. – № 11 – С. 184.). Цей невеличкий допис Франко розпочинає із вербалізації ідеї, вкрай цікавої культурно та історично: «Давненько вже піднесена була в наших часописах гадка, що цікаво було би на образах і малюнках по наших церквах прослідити, як малярі наші в різних часах, ідучи за поривом таланту, більше або менше відступали від конвенціональних взірців візантійських і робили початки свого власного ренесансу, котрий, не находячи сприяючих обставин, не розвився і упадав» [Франко 26: 283]. Малярське мистецтво цікавить Франка тут як культуролога. Особливий акцент спостерігаємо на кольоровій палітрі ікон, дбайливо і скрупульозно простежений: «Що особливо впадає в око навіть зовсім нефаховому обсерваторові, так се предивна гармонія красок на обох тих малюнках, різко відбиваюча від звичайної пестроты наших церковних образів. Все тут достосоване до виразу представлених лиць, як не мож краще. Лице старшого мужчини живіше, реалістичніше, – то й колорит всього малюнка гарячіший, хоч зовсім не яркий. Лице молодця супокійне, мов сном блаженним навіяне, – колорит картини більше притьмлений, ніжний. Особливо те друге лице хапає за серце обсерватора, настроює його якомсь поважно, сумовито, немов переносить в глибокі підземні катакомби, де з виразом божественної надії на ідеально хорошім лиці спочивають нетлінні моці мученика-молодця, що, не дбаючи на плач люблячої матері, на принаду молодої любові, всього відрікся і сміло пішов в боротьбу за високі ідеали. Ані сліду візантійської штивності і конвенціональності в обох малюнках! Сміло і ясно ступає

артист дорогою, котру проложили італ'янські ідеалістичні школи малярські в XV і XVI століттях» [Франко 26: 284].

Своєрідна вербальна манера змалювання ікон, яку, власне, тут маємо, свідчить рівночасно як про високу ерудованість письменника, обізнаність та зацікавленість малярством, так і про імпульсивний, абсолютно творчий підхід до споглядання творів образотворчого мистецтва, вміння тонко побачити барву, її реалізацію, функціональність, виявляючи при цьому спектральність особистої рецепції. Франко-поет бачить колір мистецьким оком.

Естетична чуттєвість та культурно-мистецька ерудиція Франка засвідчені також в його короткому огляді під назвою «Хранитель мистецтв» німецького мистецького часопису «Der Kunstwart, Rundschau über alle Gebiete des schönen» («Мистецтво: огляд усіх галузей прекрасного») (першодрук: Kurjer Lwowski. – 1889. – № 99 (9. IV, с. 6); № 122 (3. V, с. 6), № 226 (16. VIII, с. 2), № 303 (1. XI, с. 6), №324 (22. XI, с. 6)), культурну вартість якого він високо оцінив: «Головною метою цього часопису призначеного не для спеціалістів, а для найширшої наукової громадськості, є пропаганда на кожному полі здорових естетичних понять без упереджень, без формул і доктринерства, поширення і зміцнення почуття краси у людини» [Франко 26: 282]. Франко стежив зосібна за малярством. Оглядаючи річний зміст часопису, зупинився на статті «Що таке малювання en plein air», в якій йшлося про некомпетентність експертів чергової мюнхенської виставки, які проголосили перемогу живопису “en plein air”. «Тим часом виявляється, що всі картини, які мистецтвознавці хибно віднесли до цієї модної течії в малярстві, зовсім такими не були, навпаки, замість повені повітря, світла і кольорів (чого зрештою вимагає сама назва), вони відзначаються блідим світлом і нечіткістю кольорів, а причиною є те, що ці картини малювали на крейдованому фоні. На цю крейду, як дотепно говорить п.

Кірхбах, спіймалися сотні німецьких критиків, тоді як картини, справді мальовані при повному освітленні, залишились зовсім поза їхньою увагою» [Франко 26: 282]. І хоча від описаної події справді віє ореолом детективного непорозуміння, важко заперечувати факт Франкової перейнятості мистецькими новинками візарту.

У цьому ж невеличкому дописі натрапляємо на ще одну, не менш важливу для нашого дослідження замітку, а саме: огляд праці «Kunst und Naturgenuss» («Мистецтво та споглядання природи») Альфреда Бізе про природу і сутність естетичної насолоди. Аналізуючи викладені думки німецького вченого, Франко зазначав, що «основним джерелом естетичної насолоди є антропоморфічний погляд, тобто оживлення природи людським життям, людськими почуваннями і пристрастями». Відтак «джерелом і вихідним моментом естетичної насолоди від природи є сама людина, людська натура», а «предметом мистецтва може бути тільки цей чуттєвий вузол, який поєднує людину з природою, або, точніше, за словами Золя, природа, пропущена через призму людської особистості» [Франко26: 282].

Актуально реагуючи на тогочасні мистецькі віяння, Франко роздумував над засадами поетичної творчості, закономірностями реалізації та ефективності художніх деталей, їх зв'язку із сприйняттям природи. «Згодом Франко зосередився на вивченні теорії кольору, насамперед з погляду використання його засад у творенні канви художнього твору, пізнання психофізичних основ творчості письменника; дослідник проектував їх на мистецтво слова, показуючи його велику силу, прагнучи розкрити здатність слова вібрувати кольором, тремтіти, струменіти ним, відтворювати безконечну скалю барви, її гру і красу, показувати контрасти світла і темноти, викликати у читачів “живописне враження”, ряди вражень, сповнених кольором гармонії і колориту» [Сербенська 2005: 432].

Роздумами про психологічні основи (сприймання – відтворення чуттів) акту творчості просякнутий Франків огляд «Причинки для оцінення поезій Тараса Шевченка» (Світ. – 1881. – ч. 8–9. – С. 158 – 161; ч. 10, – С. 171 – 172). Розпочинаючи «ab ovo», тобто з пояснення і виrozumіння поняття естетики, дослідник застановляється над проблемою краси у штуці – «хорошим в штуці називається те, що викликає в чоловіці ублагороднююче зрушення» [Франко: 53: 28]. Різні види мистецтва по-різному виконують таку функцію, «штуки пластичні», до яких зараховано малюнок, різьбу, будівлю, «викликають таке зрушення при допомозі гармонії красок і ліній», а «штуки експресивні (музика, поезія, гра акторська) при допомозі чувств» [Франко: 53: 29].

Фундаментальною працею предметного кольористичного студіювання став Франків трактат «Із секретів поетичної творчості» (першодрук: Літературно-науковий вістник. – 1898. – Т. 1. – Кн. 1. – С. 17–26; Кн. 2. – С. 75–85; Кн. 3. – С. 139–151; 1899. – т. 6. – Кн. 4 – С. 1–22; Кн. 5. – С. 71–80; Кн. 6. – С. 137–147), від якого розпочинається дуже важлива віха розвитку літературознавчої науки, ознаменована інтенсивним зацікавленням психологією творчого акту загалом та творчістю конкретного митця. У трактаті чимало сторінок присвячено барві, специфіці її використання у малярстві, проаналізовано “кольористичні ефекти” в поезії, підкреслено силу слова “яко сигналу”, його здатність, за висловом Франка, “телефонувати”, впливати на наші рецептори, викликати певні почуття, образи». Тут маємо зразок власне авторської експлікації проблеми кольористики: вважаючи, що «змісл зору дає найбагатший матеріал для нашого психічного життя» [Франко 31: 53], Франко коротко окреслює проблематику теми кольоротворення: «Ми не можемо тут входити в такі інтересні деталі, як напр., символіка кольорів у народних віруваннях і в поезії, символіка цвітів і т. і., що, властиво,

також належить сюди, і подамо ще декілька примірів зорових образів у нашій артистичній поезії, а головню у Шевченка» [Франко 31: 53]. Фольклор і твори Шевченка стали для Франка найбагатшим джерелом для ілюстрації процесу кольоротворчості.

«Класикою рецептивної поетики» [Клочек 2007: 40] називає Франків трактат Г. Клочек, наголошуючи на вмійній компіляції творчого та наукового підходів до висвітлення явищ породження та впливу текстів. «Більша й основна частина трактату “Із секретів...” присвячена розкриттю таємниці художності поетичних текстів через пояснення функцій літературних прийомів, з яких зіткано твір. Як митець, майстер слова, що знав творчу технологію зсередини, І. Франко виявляв ці прийоми з неперевершеною винахідливістю й точністю. Як видатний мислитель-аналітик, він моделював їх функції, тобто вплив на читача. І це робилося ґрунтовно, у певному методологічному алгоритмі, на широкому й досить розмаїтому матеріалі, в якому домінувала поезія Тараса Шевченка» [Клочек 2007: 43]. Без сумніву, таке зацікавлення Франка, лігши в основу теоретичних розвідок, проявилось також і в його творчості – напрочуд скомплікованій художній системі, яка репрезентує власне авторський ідіостиль та особливості письменникових стильових та естетичних пошуків.

У розділі трактату «Закони асоціації ідей і поетична творчість» особливу увагу привертає акцентування на асоціативній здатності людського мислення через відтворення і комбінацію колісь наданої чуттями інформації. Завдяки такому процесу уможлиблюється як наукова, так і творча діяльність. «Нема сумніву, що спосіб, як в'яжуться одні з одними ідеї, репродуковані в певнім поетичнім творі, надає тому творові головну часть його колориту» [Франко 31: 53]. Варто зазначити, що мислитель, послуговуючись тут словом «колорит», говорить, насамперед, про загальну естетичну вражальність твору.

Прикметно, що і надалі, аналізуючи поезію Шевченка, дослідник уживатиме таких слів, як «малює»: поет малює ті чи інші образи тощо.

Із законів асоціації, які Франко достосовує до поетичної творчості, знаходимо можливість провести деякі паралелі між висловленим загалом щодо творення поетичного образу і творенням колористичного образу як конкретного інваріанта. Насправді ідею асоціативних зв'язків вигідно актуалізовувати насамперед на барвописних стратегіях: семантика кольору, базована на асоціаціях, завдяки їх множинності та модифікації уможливорює символічну здатність кольоративів. Специфіка семантичного розширення ядра кольоративу потенційно поетична. Далі подибуємо знову прирівнювання поета до маляра на підставі техніки образотворення: «Пориваючи нашу уяву від звичайних до незвичайних асоціацій, він осягає один з наймогутніших способів поетичного малювання – контраст. Що чинить маляр, кладучи на малюнку близько одну коло другої дві плями різних кольорів, що стоять далеко один від одного в шкалі барв, те саме осягає поет, шарпаючи в відповіднім місці нашу уяву від звичайного асоціативного ряду до незвичайного або просто супротивного» [Франко 31: 67]. З цього уривку можемо зробити висновок про Франкову обізнаність у сфері малярського ремесла, оскільки вираз «дві плями різних кольорів, що стоять далеко один від одного в шкалі барв» засвідчує його мистецьку ерудицію в царині малярського кольоротворення, знання гами кольорів, кольорового спектру та гармонії. Аналізуючи образну систему Шевченкової лірики, Франко виводить два типи образотворення – асоціативної динаміки та асоціативної статичності: для першої характерними є складні, нетипові поєднання, тоді як для другої – асоціативно стабільні контамінації. Обидва способи художнього зображення створюють неповторний естетичний ефект.

Конкретно про візуальне в літературі йдеться у розділі «Змисл зору і його значення у поезії». Зір дає людині найбагатший матеріал, цим і виправдана численність візуальних образів у поезії, зокрема народній. Подібно й Шевченкова поезія, за Франком, сповнена розмаїття таких пишних образів: «Кожному, хто читав Шевченкові поезії, мусила лишитися в тямці та маса зорових, кольористичних образів, якими він любить характеризувати українську природу, всі оті “карії оченята і чорнії брови”, “вишневий сад зелений і темнії ночі”, “синє море”, “червону калину”, “зелені байраки”, “степ, як море широкє, синіє”, “небо блакитне”, “чорні гори”, і могили, “що чорніють, як гори”, і ті хлопці і дівчата, що “як мак, процвітають» [Франко 31: 100]. Тут маємо не що інше, як першу спробу в українській літературі дослідити кольористичну парадигму творів письменника. І хоча дослідник зазначає, що не торкатиметься проблем «символіки кольорів у народних віруваннях, символіки цвітів і т. і., що, властиво, також належить сюди» [Франко: 31: 100], однак все-таки ословлює функцію психологізації кольору, коли барва маркує зміну внутрішнього стану героя: «в добрім настрої чоловікові вся природа видається ясною, всміхнутою, свіжою і веселою, а в пригнобленні – понурою, темною, хорою» [Франко 31: 100]. Відтак Франко на поетичному прикладі ілюструє символічне використання барви, при цьому йому важливо підкреслити необхідність дотримання міри в речах: не слід вдаватись поету до «кольористичних оргій», як це роблять «декаденти та пленеристи пера і чорнила», через що «їх описи виглядають радше як вказівки для маляра або як преїскуранти різних вишуканих фарб, аніж як поетичні креації» [Франко 31: 101]. Натомість малюнок Шевченкового «Садку вишневого» для Франка є зразковим кольоруванням. Врешті свою концепцію дослідник узагальнює так: «Поет, коли береться малювати, то не чинить се виключно красками, фарбами, котрі у нього властиво є тільки словами, зчепленням таких і таких

шелестів і гуків, але торкає різні наші змисли, викликає в душі образи різnorodних вражень, але так, щоб вони тут же зливалися в одну органічну і гармонійну цілість» [Франко 31: 101].

Відтак можемо зробити висновок про те, що Франко, очевидно, був добре обізнаним із різноманіттю підходів до розуміння суті естетичного твору і головних засад його творення, розумів значущість художніх деталей і, аналізуючи майстерність добору кольорів у поезії Шевченка, насамперед як митець експлікував свою візію творчого процесу. Франко підмітив відмінність функціональності кольору в поезії й живописі: барвоназви, заангажовані у літературний текст, служать для створення цілісної сюжетно-композиційної картини, ферментуючи передусім асоціативність візуального сприйняття

Принагідно слід згадати, що суттєві зауваги щодо визначення ролі Франкового трактату з літературознавчого погляду знайдемо у розвідці Орести Мацяк «Трактат Івана Франка “Із секретів поетичної творчості” у контексті теорії синтезу мистецтв». На думку авторки, «жоден сучасний дослідник не посприяв розробці теорії синтезу мистецтв так, як І. Франко у трактаті “Із секретів поетичної творчості”, хоч автор трактату не оперував терміном “синтез мистецтв” і не в усьому схвалював самих письменників-синтезистів» [Мацяк 2008: 436]. Насправді Франкові вдалося чітко простежити, зокрема, відмінність малювання кольором і малювання кольорословом, коли в другому випадку залучається весь механізм сугестії, і поет «розворушує цілу свою духовну істоту», «зворушує чуття, напружує уяву» [Франко 31: 45].

Слушними також є міркування Людмили Тарнашинської щодо питання породження художнього образу в осмисленні І. Франка та О. Потебні. Дослідниця намагається співставити методологічні підходи двох авторів, аналізуючи виділені ними головні аспекти процесу

поетичної творчості. Окрім цього, знаковими є зауваги авторки щодо сутності образу: «Образи, що несуть у собі багатозначність, непрозорість, розмитість, не співвідносяться прямо з реаліями, вони насправді постають артикуляцією внутрішніх смислів слова, часто це “артикуляція невловимого” – того, що до певного моменту “неприступне для нашої свідомості”, лежить там приховане, “як золото в підземних жилах”, а проте керує нашою діяльністю “не раз далеко сильніше від усіх контраргументів нашого розуму”» [Тарнашинська 2008: 416]. Якщо експлікувати це визначення на конкретний кольорообраз, можемо скласти уяву про семантику кольоративу як про багатозначний образ, який завжди матиме потенцію до поліаспектної конкретизації.

Не менш вагомими для окреслення Франкової концепції кольоротворення і його функціонального навантаження в художніх творах є критерії оцінки естетичної вартості творів інших письменників, за якими дослідник аналізував їх, головню в аспекті візуальному.

В іншій Франковій розвідці «Нива», український літературний збірник» (Зоря. – 1885. – № 18 – с. 215 – 216) подибуємо також схожі візуально-естетичні спостереження над прозою І. Нечуя-Левицького: «Зате друга частина тої повісті [йдеться про «Чортяча спокуса» І. Нечуя-Левицького. – Т. Т.], любовні пригоди Насті з циганом Грегором, поражає читача пластикою рисунка, пишнотою красок та міткостою психологічної обсервації. Загалом та часть повісті робить велике вражіння; а є в ній картини, котрі треба почислити до найкращих перел творчості» [Франко 26: 374]. Не можна не згадати також творчого титулу, яким Франко наділив І. Нечуя-Левицького, подивляючи його словесній живописній манері – «се великий артист зору», «колосальне, всеобіймаюче око України» [Франко 35: 374].

Високо оцінив Франко творчу манеру М. Коцюбинського, оглядаючи його оповідання «Задля загального добра» у статті «Конкурс “Зорі”» (Зоря. – 1895. – № 11 – с. 218 – 219). «Оповідання се веде нас на ґрунт новий і досі неторканий нашою белетристикою, малює (і додамо, малює розкішними фарбами) життя селян-молдаван бессарабських, малює далі, може, трохи пересадно чорно, ту катастрофу, якою для тих селян являється урядова війна з філоксерою, т. є. вирубування і палення виноградників і затруювання їх коріння, зараженого філоксерою. Сцени з життя молдаван в оповіданні змальовані дуже гарно, а такі малюнки, як поїздка хазяїна з жінкою і дітьми на виноградник, як палення вирубаних виноградників і розпука жінки хазяїна, назавсігди вривуються в пам'ять читача – так вони ярко і пластично змальовані автором» [Франко 29: 478] «Яркість» і «пластичність» – це очевидна заслуга таланту Коцюбинського.

Прагнення до барвистості як лейтмотив творчості Христі Алчевської підмічає І. Франко у статті «Поезії Христі Алчевської» (Літературно-науковий вістник. – 1907. – Т. 39. – Кн. 7. – С. 115 – 118). «Авторка якомсь так природно, мимовільно рисує перед нами свою вдачу, трохи тужливу, трохи меланхолійну, та в основі більше веселу й артистичну. Її тягне до себе всяка краса й усе поетичне: кольористі крайобрази, кольористі ефекти різних пор року, колоритні люди. Барвистість – се в неї основа життя» [Франко 37: 270]. Однак розлогіших студій кольористики дослідник надалі не проводить, лише принагідно закидає авторці збірки неусвідомлене захоплення красою природи в такій значній мірі. Бо ж насправді за красою природи та її гармонією криється не що інше як «жорстока боротьба за існування, в якій нічо не служить красі, а навпаки, краса звичайно служить приманою для далеко неестетичних цілей розплоднювання або паразитизму» [Франко 37: 272].

Критикуючи збірку поезій Остапа Луцького «В такі хвили» (Літературно-науковий вістник. – 1906. – Т. 35. – Кн. 7. – С. 180 – 183), Франко зважав, oprіч іншого, на кольорову палітру книги, яка йому аж ніяк не імпонувала: «Колорит у книжечці сірий, починаючи від передмови, в якій автор називає свої вірші сірими записками; а в тих записках пішло все саме сіре: сірі строфи, сіре слово, сіра туга, сіра туга, сіра віддаль, сірі скиби і сірий лан» [Франко 37: 136]. Луцький обрав колорит прерогативним для своєї збірки, тоді як про інші аспекти доброї і якісної поезії, на думку Франка, не подбав. Відтак барвописна стратегія поета нічому не підпорядкована, непродумана, а тому не містить позитивних конотацій.

Проблема кольористики вписана у ширший контекст філософсько-ідеологічних й мистецько-естетичних розмислів письменника. Сприймаючи і ретранслюючи засадничі основи новітніх пошуків, Франко підходив до аналізу мистецьких творів із чітко окресленою методологією психологічно-естетичної рецепції художнього твору, здебільшого оприявленою в трактаті «Із секретів поетичної творчості». Естетичне мірило було визначальним й у способі кольорування художнього твору. Барвопис у текстах митців, на думку Франка, виправданий якістю естетичного стратегізування та поетикальної добірності, тоді як неприпустимою є будь-яка «штучність» кольорування. Без сумніву, основні теоретичні зауваги тією чи тією мірою знайшли своє застосування й у художній творчості самого Франка, впливаючи на принципи кольористичного образотворення та барвописного ослвлення світу.

Література

1. *Голод 2008: Голод Р. Позитивізм як світоглядно-філософське підґрунтя творчого методу Івана Франка // Іван Франко: дух, наука, думка, воля: матеріали Міжнарод. наук. конгресу, присвяч. 150-річчю від дня народження І. Франка (Львів, 27 вересня –*

- 1 жовтня 2006 р.). – Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2008. – Т. 1. – С. 274 – 285.
2. *Клочек 2007: Клочек Г.* Трактат Івана Франка «Із секретів поетичної творчості» як предтеча української рецептивної поезики // Слово і Час. – 2007. – № 4. – С. 40.
3. *Мацяк 2008: Мацяк О.* Трактат Івана Франка «Із секретів поетичної творчості» у контексті теорії синтезу мистецтв // Іван Франко: дух, наука, думка, воля: матеріали Міжнарод. наук. конгресу, присвяч. 150-річчю від дня народження І. Франка (Львів, 27 вересня – 1 жовтня 2006 р.). – Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2008. – Т. 1. – С. 435 – 434.
4. *Поліщук 2008: Поліщук Я.* Франкова рефлексія mimesis // Іван Франко: дух, наука, думка, воля: матеріали Міжнарод. наук. конгресу, присвяч. 150-річчю від дня народження І. Франка (Львів, 27 вересня – 1 жовтня 2006 р.). – Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2008. – Т. 1. – С. 349 – 359.
5. *Сербенська 2005: Сербенська О.* Кольороназви у прозі Івана Франка // Записки Наукового товариства ім. Шевченка. – Львів, 2005. – Т. ССЛ. – С. 430 – 438.
6. *Сербенська 2006: Сербенська О.* Феномен барви як об'єкт зацікавлення Івана Франка // Франко І. Чутливість на барви, її розвиток і значення в органічній природі. – Львів: Вид. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2006. – С. 3 – 6.
7. *Тарнашинська 2008: Тарнашинська Л.* До питання народження художнього образу в інтерпретаційному полі Івана Франка та Олександра Потебні // Іван Франко: дух, наука, думка, воля: матеріали Міжнарод. наук. конгресу, присвяч. 150-річчю від дня народження І. Франка (Львів, 27 вересня – 1 жовтня 2006 р.). – Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2008. – Т. 1. – С. 409 – 421.
8. *Франко 1876 / 1895: Франко І.* Франко Іван. Додаткові томи до Зібрання творів у п'ятдесяти томах / Редкол: М.Г. Жулинський (голова) та ін. – К.: Наук. думка, 2008 – Т. 53: Літературознавчі, фольклористичні, етнографічні та публіцистичні праці, 1876-1895 / Ред. тому Є.К. Нахлік. – 832 с.
9. *Франко 1976–1986: Франко І.* Зібрання творів: у 50 т. – К.: Наукова думка, 1976–1986. – Т. 26. – 460 с.
10. *Франко 2006: Франко І.* Чутливість на барви, її розвиток і значення в органічній природі: реферат на працю американського

природознавця Аллена Гранта / Пер. з польської: Ю. Романишин, О. Сербенська; Наук. ред. Б. Якимович; Ред. Г. Чопик. – Львів: Вид. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2006. – 133 с. – (Серія: «Дрібненька бібліотека»; Чис. 17).

Татьяна Трачук «Правдивые поэты никогда не позволяют себе тех цветовых оргий» (Ивано Франко о цвете)

В статье проанализированы главные аспекты рецепции поэтикальной функциональности цвета в художественных произведениях И. Франко, осуществлен обзор основных литературно-критических работ писателя, прослежена эволюция его эстетико-мировоззренческих принципов в оценке значимости цвета и его образных потенций.

Ключевые слова: колористика, эстетика, функциональность цвета, символика цвета.

Ю. Л. Булаховська

Дивні оповідання (для дітей та підлітків)

Те, про що розповіла Галина Михайлівна Сарнацька в колі своїх онуків і їхніх друзів, було не її авторства. Історію вона почула від двох колишніх співробітників Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка АН УРСР. В оповідці йдеться про п'ять кімнат із позабаваними вікнами з будинку навпроти у її дворі.

Суть справи полягала в тому, що вказані співробітники шукали приміщення, яке можна було би винайняти для приїжджих родичів. Їх увагу привернув перший поверх начебто безлюдного будинку навпроти з пустими вікнами. Очевидно, це були вікна однієї п'ятикімнатної квартири, оскільки виглядали вони абсолютно однаково: забиті, вкриті пилом, давно не миті і т.д. Колишні співробітники піднялися, постукали у двері на першому поверсі і були дуже здивовані, коли зрозуміли, що двері щільно зачинені, але не замкнені. На стук їм ніхто не

відчинив, але той, хто зустрів, неказанно здивував. Це була дуже велика людиноподібна мавпа жіночої статі, яка стояла на двох ногах і була одягнена у легеньку домашню кофтинку з вишитими на ній іменами Лола і Льоля. Мавпа була не сама – вона тримала за руку мавпеня, теж жіночої статі і ходило воно також на двох ногах.

Лоло, ти тут господиня? – запитав один із візитерів спершу російською, а потім українською мовами. Так виглядало, що мавпа наче зрозуміла запитання, але не була впевнена. Інший співробітник – колишній філолог-зарубіжник – повторив запитання англійською мовою. Мавпа привітно вицирилася і покивала головою. Вона зовсім не боялася пришельців, але виглядала здивованою. Після цього, жестом привітної господині, запросила сідати до столу. Далі розставила тарілки, поклала на них дещо з того, що їдять мавпи, відкоркувала пляшку газованої води і поналивала гостям у принесені келихи. «Thank you», – сказали гості. Мавпа знову привітно вицирилася. Мавпеня-дівчинка вискочило до неї на руки. Думаю, вони циркові, позаяк зовсім не бояться незнайомих людей, – висловив припущення зарубіжник-англіст. У той же час співробітники розгледіли двері, що вели до сусідньої кімнати. І ці двері також не були зачинені, лише прикриті. Коли обидва «пришельці» увійшли туди, то почули відчайдушний гавкіт собаки. Проте вони дуже швидко зрозуміли, що собака – іграшкова, найвірогідніше лайка, і реагує вона на закриті чи відкриті двері. Ця собака також живе тут? – запитав з посмішкою зарубіжник. Лола засміялася і заплескала в долоні, очевидно, її потішила здогадливність гостя. З другої кімнати вони перейшли в третю крізь такі ж самі незамкнені двері. Там вони побачили довгий, широкий стіл, на якому з їх приходом забігала дитяча іграшкова залізна дорога. Паровозик гудів, вагончики бігали, і виникало цілковите враження роботи залізниці. Що ж нас очікує у наступній кімнаті? – подумали гості. Як з'ясувалося, там на них чекав

невеликий патефон. Коли гості увійшли, зазвучав вальс Штрауса.

Тут, мабуть, проживає якийсь артист цирку? – висловив припущення зарубіжник. Інший погодився з ним. Коли ж гості вже випили газовану воду і збиралися йти додому, вони почули, що хтось увійшов через вхідні двері в першу з кімнат. Очевидно, то був господар, оскільки Лола з Льолею радісно кинулися до нього, і мавпа-мама почала щось жваво йому розповідати своєю мовою, а саме, що прийшли гості і ходять кімнатами. Літній мужчина, також був привітним. Він все пояснив обом гостям – одному ламаною російською, іншому – англійською. Розповів, що він американець і вже протягом півроку перебуває тут на гастролях в Цирку. А цю квартиру в безлюдному будинку винайняв для своїх вихованців. Сам ночує в іншому місці, а сюди часто приходиться, щоб їх нагодувати, пересвідчитися у здоров'ї та подивитися, чи не пограбував хтось квартиру за його відсутності. Лолу та Льолю він деколи бере з собою на виступи в Цирк, а потім залишає їх тут і Лола терпляче чекає його повернення.

Отакі були враження в колишніх співробітників Інституту літератури. Вони ще тільки запитали господаря дивної квартири, чи мають заплатити за відвідини, та він відмовився, але попросив нікому не розповідати про неї.

№2. Річ про те, що через погане самопочуття Галини Михайлівни Сарнацької два чи три останніх осінніх прийоми організовували дві її старших внучки. Вони й розважали гостей, серед яких були старий юрист Т., давній приятель Сарнацької Вадим Сергійович С. і любляча подружня пара – Сергій Семенович С. і Тетяна Олександрівна Ч.

Можливо, чай і кава з «Київським тортом», якими пригощали присутніх, були не таким вдалим частуванням, як зазвичай у Галини Михайлівни, проте їх розмови виявилися доволі цікавими.

Говорили, наприклад, про Київський будинок вчених, в якому начебто недавно виступав Леонід Миколайович Вишеславський. Він особисто відвідав Будинок вчених, всупереч інформації про його смерть. Багато хто з присутніх там дуже тішилося, хвалили його російськомовні й деякі україномовні вірші, вдалі переклади з французької літератури, активну участь у літературному житті Європи. Адміністрацію Будинку вчених дивувала лише мовчазна реакція двох із присутніх: однієї літньої інтелігентної дами, сивої і в темних окулярах, та відомого видавця Дмитра Сергійовича Бураго.

Як ви гадаєте? – запитала розповідачка (сама вона, до речі, в Будинку вчених тоді не була). – Чому власне вони мовчали? Ніхто не міг нічого пояснити, окрім Галини Михайлівни. Вона з сумом розсміялася. – Все дуже просто і неправдиво з боку адміністрації Будинку вчених. Адже дуже літня пані в темних окулярах – це була я, і я ніскільки не сумнівалася, що Леонід Вишеславський давно помер. Те ж саме достеменно знав і Дмитро Сергійович Бураго, який видав книгу про Вишеславського трьома мовами: українською, російською і французькою. А роль живого Леоніда Миколайовича Вишеславського виконував один відомий заслужений артист, зовні чимось схожий з ним, так само елегантно одягнений. Та все ж для нас з Дмитром Сергійовичем увесь цей спектакль виглядав як святотатство, особливо з огляду на те, що Вишеславський загинув несподівано і трагічно: він був по-звірячому вбитий і пограбований групою нічних хуліганів.

№3. Авторкою третьої та четвертої бесіди була інша внучка Сарнацької, яку ми назвемо не справжнім, а, наприклад, іменем Ніна. Йшлося про діяльність клубу «Знавців», до якого негласно належали тут присутні юрист Т., подружжя С. і Ч. та сама Ніна. «Знавці» розповіли, як вони розкрили дві несподівані справ. Підставою було раптове збагачення одного з активних громадських діячів, який ні з

того ні з сього став олігархом. Спробуйте здогадатися, як він це зробив. Ніколи не зможете! Він знайшов... скарб Кочубея, яким хотіли заволодіти і Мазепа, й інші наступники, а йому цю знахідку підказав Пушкін. Він у перших рядках своєї «Полтави» зробив «натяк»: «Багатий дуже Кочубей: Його ланам кінця немає, Його отара скрізь гуляє В зеленім лузі без людей; А луг аж стогне під волами, Під кіньми гарними й вівцями». Попередньо скарб Кочубея шукали і в його багатому будинку, і на берегах та на дні Диканьки. Вже думали, що таємницю забрав із собою в могилу страчений Мазепою Кочубей. А з'ясувалося, що ні. Пушкін завжди був точним у своїх творах історичної тематики. Скажімо, в поемі «Полтава» та романі «Капітанська донька». Кочубей був скарбничим і найбагатшим конюхом. Його коні, звісно, були вільні, але не дикі. Вони мали конюшні, й ось у цих конюшнях Кочубей і ховав свої скарби. Цікаво, правда?! – сказала внучка Сарнацької.

А що ще розкрили знавці? – запитав прискіпливий Вадим Сергійович С. – Так, розкрили, і також несподіване. – Що ж конкретно? – спробував уточнити Вадим Сергійович. – А те, пояснила Ніна, що одна з сучасних переможниць «Євробачення», яка не відзначалася сильним голосом, це не жінка а мужчина. Звідси й велика енергія, і сила, і витримка. – Це що, факт? – постарався уточнити Сергій Семенович. – Звісно, ні! – відповіла Ніна, це тільки одне з припущень «Знавців».

– Кто сказал, что туманную осень,
Я больше ценю, чем весну?
А бурлящего моря просинь
–Меньше, чем корабль,идущий ко дну?!

Я когда-то была веселой
И ценила свой жизненный старт:
Коридоры харьковской школы

И зеленый дедовский сад.

А теперь в моем сердце пусто:
Отшумел мой жизненный марш,
На лице моем красок негусто
И не я, а какой-то шарж!

Я иду по пустынной дороге,
Которой не видно конца...
Отыскать бы старые дроги,
Что стоят у родного крыльца,

И промчатся на них в былое:
Хоть на миг, хоть на день, хоть на час!
Снова вспомнить все дорогое,
Но уж это в последний раз...

№4.Останні осінні вечори в домі Галини Михайлівни Сарнацької були дуже бурхливі. Суперечки й полеміка проходили настільки бурхливо, що навіть кава, чай і «Київський торт» залишалися недопитими і недоїденими. Всі присутні родичі та друзі розбивалися на «полемічні групи», оскільки сперечалися і з приводу історії, і медицини, і побуту. Найбільші дискусії виникали стосовно питань історії України: як завше, про Мазепу, а тепер, на додачу, і про Катерину 11 (хороша вона чи погана), і про Богдана Хмельницького (чи варто залишати пам'ятник на Софійській площі – позаяк він однозначно вказує булавою на Москву)

Дискутували і стосовно медицини: чому такі великі гроші треба платити за онкологічні операції? Так, прямо зараз в Академії наук України в Інститутах гуманітарного профілю збирають гроші на організацію Книжкового ярмарку задля операційного порятунку однієї молодой співробітниці. До речі, з проханням звернулися і до Галини

Михайлівни Сарнацької, а саме – офірувати книги для продажу. Вона могла запропонувати тільки Велику Радянську Енциклопедію, якою ніхто не цікавився; її власні художні твори, але це тоненькі книжечки побутової тематики, котрі не будуть купувати, а якщо і куплять, то заплатять мізерні гроші. Тому Галина Михайлівна запропонувала лише книгу якогось мовознавця з проблем інтонації і, головне, зовсім не дорогу для неї книгу про життєвий шлях Бориса Євгеновича Патона.

Сперечалися і про роль ліків: що важливіше – корвалол, валідол чи корвалмент? І чим не краще згадати добру стару валер'янку? Коти обожнюють валер'янку, і якби вони мали гроші, то розбирали б її літрами.

Сперечалися і на власне побутові теми: чи треба реєструвати шлюби, а чи може не розписуватися, то й розлучень не буде.

Галина Михайлівна з великим задоволенням слухала своїх гостей, адже у дискусіях народжується істина!

Переклала з російської Марія Данилевич.

Ю. Л. Булаховська

Декілька літературознавчих спостережень в поетичних жанрах щодо «зорової» образності

Звичайно, не всі видатні поети гарно малюють, але деякі, наприклад, Т. Г. Шевченко був і видатним художником. Берусь твердити, що «зорові враження» притаманні більшості поетичних творів і сформульовані саме як враження зорові з певними барвами. Дуже часто, наприклад, фігурують образи небесні: Сонця, Місяця і Зірок. Відомим, скажімо, є образ Місяця у вірші Т. Г. Шевченка: «Реве та стогне Дніпр широкий, Сердитий вітер завива;

Додолу верби гне високі; Горами хвилі підійма. І блідий Місяць на ту пору З-за хмари де-де виглядав – Неначе човен в синім морі То виринав, то потопав». Місяць фігурує і у вірші П. Г. Тичини: «На Майдані коло Церкви Посмутилися матері, Та світи ж ти їм дорогу Ясен Місяць угорі». Можна згадати і рядок у вірші О. С. Пушкіна: «Не пой, красавица, При мне ты песен Грузии печальной – Напоминают мне они Иную жизнь и берег дальний. Напоминают мне они И Степь, и ночь, и при Луне Черты далёкой бедной девы.»

Інший вірш Пушкіна: «Для берегов Отчизны дальней Ты покидала край чужой... Но в той стране, где небосводы Сияют в блеске голубом. Где тень олив легла на воды, Заснула ты последним сном».

Місячно-зоряні асоціації фігурують і у віршах Сергія Єсеніна: «Галочья стая на крыше Служит вечерню Звезде». І сумний вірш Єсеніна, де собака бігла вночі за своїм господарем, який ніс топити її новонароджених цуценят у великому ставку, а вночі, коли зійшов Місяць, то та собака стала вити на Місяць, бо він виявився одним з її загиблих цуценят.

Яскраві «зорові образи» фігурують у поезії Миколи Бажана про звільнення Києва від фашистських загарбників (як військового кореспондента): «Прошли все місто в тишині й задумі Крізь біль і дощ, крізь спогади й туман – Червоний Прапор на згорілій Думі, Усипаний уламками Майдан». Враження зорові у поетів не завжди яскраво-небесні. Скажімо, тихо-кольоровий початок поеми П. Г. Тичини «Похорон друга»: «Вже тихо вечір колір свій міняв З рожевого на сизо-фіалковий...». Тихі кольори у відомому вірші М. Ю. Лермонтова «Белеет парус одинокий»: «Белеет парус одинокий В тумане моря голубом...». Це справді так, бо для кожної людини, навіть з дуже гарним зором, далина моря завжди виглядатиме туманно-блакитною, і ніколи не буде яскраво-синьою.

Чимало «зорових вражень» є в поезії Анни Ахматової. «Поздней осенью хладный и колкий Бродит ветер, безлюдью рад. В белом инее чёрные ёлки На подтаявшем снеге стоят. И исполненный жгучего бреда Милый голос, как песня, звучит И на медном плече Кифареда Красногрудая птичка сидит». Колір очей сірий фігурує в алегоричному вірші Ахматової «Сероглазый Король»: насправді йшлося про сірі очі Гумільова, її чоловіка, відомого російського поета, розстріляного більшовицькою владою за участь у Кронштадтському повстанні. Текст цього вірша Ахматової ліг в основу відомого романсу «Сероглазый Король». Це нібито слова служниці у королівському замку, яка мала доньку від короля: «Слава тебе, безысходная боль! Умер вчера сероглазый король... Дочку свою я сейчас разбужу, В серые глазки её погляжу И покажу ей над башней Дворца Траурный флаг в честь кончины отца». Колір очей фігурує часто і в поезії Володимира Сосюри: «Темні очі в моєї дружини, А у тебе були голубі». Переспів вірша Гейне «Лореляй» у переспіві Максима Тадейовича Рильського: «Всохне Рейн і ліси не синітимуть; Віще небо окутає дим, Та брати мої вічно любитимуть Лореляй з гребінцем золотим». Образно фігурує і колір білий, наприклад, у відомому вірші Віктора Гюго «Відступ з Росії» (про війну 1812 року), де безмежні простори Росії зображені у вигляді білих галявин: французькі солдати плетуться до кордонів у зимовій засніженій Росії, але бачать по дорозі лише білі засніжені галявини, одну за одною.

І ще хотіла б згадати використання білого кольору в поезії Євтушенка «На смерть Ахматової і ще однієї «простої жінки». Там йдеться про стару жінку, так звану «просту» жінку, яку ховали водночас з Ахматовою. У тієї жінки був спокійний вираз обличчя і тихо складені руки: мабуть, вона склала їх після роботи вперше у своєму житті. Зовсім інакше виглядала померла Ахматова: теж одягнена у старий одяг, змучена і стара, але іншим був вираз її обличчя, яке

Євтушенко охарактеризував так: «И был так отрешенно бел Ахматовой патрицианский профиль». Спостережень кольорово-зорових можна навести дуже і дуже багато, але вважаю, що всі вони органічно притаманні поезії, інакше текст віршів буде видаватися читачеві сухим і безбарвним.

Кольорово-зорові образи одухотворюють поезію, надають їй відчутно естетичної цілісності і екзистенційної вартісності мистецтва.

Петро Ходанич, доцент (Ужгород)

Літературні обрії Миколи Зимомрі

До 70 – ліття вченого і письменника

В статті йдеться про літературну творчість М.Зимомрі, розглядаються питання взаємозв'язків між науковими працями вченого в галузі літературознавства, перекладу і досліджень україно – німецьких культурних взаємин і тематикою малої прози автора. На прикладі окремих творів проаналізовано стилістичні особливості творів.

Ключові слова: Микола Зимомря, літературознавство, переклад, німецько-українські культурні зв'язки, проза, стиль.

Literary Horizons Mykola Zymomry

The article refers to the literary work M.Zymomri, addresses the interrelationships between scientific research works in the field of literary translation and research Ukraine - German cultural relations and themed short fiction author. For example, some works analyzes stylistic features works.

Keywords: Mykola Zymomrya, literature, translation, German-Ukrainian cultural ties, prose, style.

Ще таке літературне обдарування? Це питання уже більше тисячі років хвилює не тільки дослідників літературного процесу, але й пересічного читача, який

піддається чарам слова, відкриває у прочитаному «знайоме, вгадуване і водночас загадкове», що наповнює серце хвилюванням і дає відповіді на загадки самого буття. Згадаймо Нерона чи Катерину Другу, імператорів, які тріскаючи від заздрості до слави талантів поетів, бралися за перо, позаяк розуміли, що їхня безмежна влада і неміряні багатства ніщо у часі перед словом, бо саме воно було і залишається найбільш стійкою субстанцією. І справді! Кинули у вічність і Римська і Російська імперії, але у часі залишилися поезії Овідія та Шевченка.

Літературне обдарування, а тим паче талант, мусимо розглядати як субстанцію реальну, яка притаманні окремій особистості, це вроджений і, що особливо важливо, зреалізований особистістю дар. У кожної людини своя доля, тим літературний шлях письменника – це вже біографія наміцно прив'язана до свого історичного часу і етнокультурного простору. Дивовижно, що більшість літераторів походять не із знатних родів, а з пересічних родин, з так званої глибинки, де культурний простір ще наміцно прив'язаний до звичаєвої культури, а слово має вагу не у вимірі вишуканої стилістики, а правди, мудрості, любові до отчого краю. Григій Тютюнник, намагаючись відповісти на це питання, висловився: «Немає таємниці таланту, є вічна загадка любові». В українському вимірі таку любов до отчої землі у слові виявили Шевченко і Франко, та власне вся українська класика.

З погляду таємниці таланту цікавим є літературний шлях нашого сучасника Миколи Зимомрі, який цьогоріч святкує 70-ліття. Микола Іванович вихідець зі славного гірського бойківського села Голятин (нар. 30 листопада 1946 р.), батьківщини президента Карпатської України Авг.Волошин. Було дитині трирочки, коли не стало батька, а крім нього ще п'ятірко діточок на руках згорьованої матері, згодом син напише в нарисі про маму Гафію, що довелось їй «не жити, а пізнати всю глибіню людського горя» [1.326].

Але серце цієї горянки завжди було наповнене любов'ю до пісні, згодом її пісні через записи сина стануть нашим загальним надбанням. Материна любов до слова не могла не передатися сину. Після закінчення місцевої десятилітки Микола Зимомря поступає на відділення української, а згодом і німецької філології Ужгородського державного університету.

Інтерес до наукової діяльності юнак засвідчив ще у студентські роки, навчання на розширило коло його пізнань, допомогло зорієнтуватися в пошуках власного наукового шляху. На сьогодні М.Зимомря – визнаний вчений у галузі літературознавства і художнього перекладу, доктор філологічних наук, професор, чия наукова діяльність в Ужгородському національному університеті, Закарпатському інституті післядипломної педагогічної освіти, університетах Польщі, Дрогобицькому державному університеті позначена чисельними монографіями, методичними посібниками, книгами і науковими статтями, яких набралось за майже п'ятидесятилітню діяльність більше тисячі.

Відтак М.Зимомря активно працює і на суто літературній ниві, є членом Національної спілки письменників України. Л. Сенік, аналізуючи його літературний доробок, зазначає, що перша новела автора «Вишиванка» була опублікована у газ. «Молодь Закарпаття» у 1962 р., «відтоді творив для «домашнього вжитку» [2.7]. З іншого боку, вся наукова діяльність М.Зимомрі тісно пов'язана з українським літературним процесом, місцем України у культурному просторі Європи від ХІХ ст. по наш час.

Підняті вченим питання особливо актуальні в часі становлення української держави. Ми опинилися перед двома полюсами:

1. Росія, яка не бачить свого майбутнього без України, її інтелектуального, історичного і промислового потенціалу,

тому вдалася до відкритої війни. Без України вона перетворюється в країну без власної обгрунтованої історії, чітко окресленої етнічної території, за характером політичної системи деспотичною країною середньовічного типу.

2. Західна Європа, яка не розуміє цього, не знає української історії, місця і ролі України у геополітичному просторі Європи і світу, сучасні європейці обмежують свої пізнання російською шовіністичною *рашатудейською* дезінформацією.

Тому на часі питання українства у інформаційному просторі. Наукова інтуїція зорієнтувала М. Зимомрю ще в часи так званого «брежневського застою» взятися за тему української культури у європейському просторі. Результатом наукових досліджень стала канд. дис. «Сприйняття української літератури в німецькомовних країнах від першовитоків до 1917 року...», захищена в Берліні, ун-тет ім. Гумбольта, 1972 р.

Отже, піднята проблема українського компоненту у німецькому культурно-освітньому просторі. Звичайно, що з огляду на час перед вченим було поставлено чимало «табу».

Так, працюючи вже на зорі української незалежності над своєю дисертацією, присвяченою українській культурно-освітній еміграції на Закарпатті в міжвоєнний період, автор цих рядків отримав можливість ознайомитися з багатьма архівними матеріалами, які були під грифом «Секретно» в колишніх архівах радянських спецслужб. Візьмемо для прикладу справу В.Бірчака. Викликаний на Закарпаття з Праги у вересні 1945 р. за офіційною версією «для участі в організації освіти», він відразу по приїзді був арештований НКВС. Видатний український письменник, доктор філософії, один з організаторів освіти на Закарпатті часів Чехословаччини, автор підручників з літератури, голова Пластового руху, інспектор шкіл Карпатської України, заступник голови ЗУНРу був засуджений на 25

років сталінських таборів. Під час допитів слідчий серед іншого ставив питання про публікації у німецьких виданнях З. Кузелі. Хто такий З.Кузеля? Що українського можна було друкувати в гітлерівській Німеччині? У радянських джерелах, звісно, прізвища Кузелі нема. Тільки через видання німецькі і чеські виявилось, що Зенон Кузеля – один з організаторів українського літературного життя під час Другої світової війни, завдяки його старанням у період окупації виходили твори багатьох українських письменників.

Тільки у наш час ми знаємо правду про гоніння українських літераторів у часи війни, розстріли, сувору цензуру, репресії, концтабори. Скільки мужності мав мати Кузеля, друкуючи твори українських письменників! Зараз ми маємо могутній пласт української прози, поезії, видрукованою його зусиллям у ті трагічні часи. Тему української літератури в часи Другої світової війни чудово описав М.Слабошпицький у романі «Поет із пекла.Тодось Осмачка».

Зрозуміло, що писати, а тим паче дати правильну оцінку українському літпроцесу в Німеччині першої пол. XX ст. в час радянські часи було не можливим. Імена Кузелі чи Бірчака, Теліги чи Осмачки, Самчука чи І.Іллявського були піддані забуттю. Зараз їх твори відносимо до золотого фонду українського красного письменства.

Започаткована більше сорока років тому М.Зимомрею тема україно-німецьких взаємин залишається відкритою і вимагає широкого наукового зацікавлення. З огляду на трагічність історичного періоду вона вимагає від дослідників глибоких знань не тільки в царині літератури, але й філософії, історії, політології, соціольної психології і, звичайно ж, німецької мови.

Важливим кроком для пізнання світом України є переклади української літератури на мови світу. Праці М.Зимомрі в галузі літературного перекладу – це вкрай

необхідний інструментарій у цій справі. Особливо цінною у цьому плані стала докторська дисертація М.Зимомрі – «Міжлітературні зв'язки та роль перекладу в художньому процесі», захищена в ін-ті літератури ім. Горького АН СРСР, 1984 р.

Літературний образ, інтерпретований за допомогою перекладу, дозволяє дати їй оцінку життя і інтересів іншої етнокультурної спільноти, зрозуміти її. Завдяки чисельним перекладам творів німецької, французької чи англійської літератур, пізнаємо ці народи. Однак у силу багатолітнього замовчування українського слова спершу Російською імперією, а згодом ще у більшій мірі керівною верхівкою СРСР, українська література, а відповідно Україна ще мало впізнавані у світі. Зауважимо, що за 25 років незалежності українські уряди так і не спромоглися запровадити програму пропаганди української літератури за кордоном, тоді коли весь цивілізований світ це успішно робить.

Тема українського слова у світі знайшла своє місце і у суто літературній творчості М. Зимомрі. У прозовій мініатюрі «Земний рай» задля підсилення авторської думки він звертається до поезії Д.Павличка:

*Нам європейським ярмарку народів,
Мене не помічають. Я стою
В юрбі побіля мурованих сходів,
Вітатись хочу – руку подаю...*

Україна – велика країна і годі стояти побіля мурів Європи.

Літературознавчі та літературні праці М.Зимомрі оцінені не тільки науковими і вченими званнями та ступенями, але й визнані літературною громадськістю. Таким визнанням став прийом у члени НСПУ. На сьогодні це один знебагатьох спілчан, які обіймаються проблемами україно-німецько-польських літературних взаємозв'язків, порівняльним літературознавством.

Літературна спільнота поцінувала творчість М. Зимомрі літературними преміями ім. І.Кошелівця, ім. Б.Лепкого, ім. О.Гриця.

М. Зимомря один з перших звернувся до вивчення німецької літератури Карпатського євро регіону. Завдяка його старанням український читач вперше ознайомитися з творчістю закарпатської німецькомовної поетеси Ольги Рішаві: книга «Голуба мандрівка», Уж.: Карпати, 1979 р. // Переклади, упорядкування М.Зимомрі // літературний переклад П.Скунць. М.Зимомря автор перекладу на німецьку мову збірки Д.Павличка «Київ у травні», 2001 р.

Однак збігло чимало часу, поки М. Зимомря наважився видати окремими книжками власні літературні твори. Як зазначає Л.Сеник, його збірники художніх (Джерела вічної краси»: худ-док. твори, 1996; «Долі в людях»: Нариси. Інтерв'ю, Дрогобич: Коло, 2006, – 480 с.; «Час і життя», 2012) отримали помітний розголос і письменник же «набув справжньої майстерності». Досвід науковця і тонке відчуття пера дозволяють М.Зимомрі вільно творити саме художній образ, позначений психологічним різнобарв'ям, авторською стилістикою образів, а водночас дивовижним вкрапленням біографічного та історичного матеріалу, філософських узагальнень і різноманітних поетичних текстів від Данте і Шекспіра до Шевченка і Павличка, що стають своєрідним продовженням авторської думки. Коло постатей у нарисах М.Зимомрі вражає, серед них і чимало знаних діячів української духовності і літератури, як-от: єписком І.Маргітич, художник Ю.Герц, академіки М.Мушинка і Ю.Борев, видатні літературознавці В.Марко і В.Панченко, В.Поп та І.Сенько, письменники Д.Павличко і В.Ладижець, а ще рідна мати Гафія, родичі, що робить тексти особливо довірливими і щирими. Як нарисовець М. Зимомря творить своєрідну енциклопедію сучасної української культури.

Книга малої прози «Дзвін для ангелів» вийшла друком в ужгородському видавництві А. Брези у 2014 р. і визначена як жанр образків. Червневі трави», «Цибулинки», «Жниво», «Чесна печаль» та інші, це вірші у прозі, оригінальне повернення читача у стихію українського літературного імпресіонізму. Автор вдається до вільної імпровізації художнього образу, а безфабульна побудова твору, відсутність наскрізної домінанти головного героя, оригінальне поєднання факту і його вільна суб'єктивізація, часом звернення до магічних карпатських вірувань (голос Зрячої води; Співоче каміння, Дерево зеленого дощу, Знак болю...) творять ауру авторського стилю М.Зимомрі.

Наступну книгу М.Зимомрі «Образки Срібної землі» (Дрогобич-Люблін: Посвіт, 2016, 132 с.) – це білінгва, переклад творів польською здійснив польський поет, доктор філології Тадей Карабович. Читачеві запропоновано оригінальні ремінісценції, які наповнені ліричним струменем.

Літературний світ М.Зимомрі – це багатшарове поєднання художніх образів, документу і публіцистики, філософських узагальнень і постійне навернення до наукового, зокрема, літературного фактажу з історичними постатями Гете, Шіллера, Гайне, Шевченка до сучасних Д.Павличка та П.Скунця і менш відомих, але без яких важко уявити певний культурний простір України, Німеччини та Польщі. Це багатоголосся дивує і захоплює, коли вчитуєшся, підпадаєш під вплив тексту, починаєш заглиблюватися у підтекст, суть того, що і спонукало автора до процесу творення, розумієш, що така література під силу тільки справжньому знавцю літературного процесу, аналітику і водночас чутливому до тонкощів слова письменнику.

Визначити жанр у якому працює прозаїк М.Зимомря практично не можливо. Задля прикладу розглянемо мініатюру «Срібні сльози». У тексті в півтора сторінки йдеться про обов'язок живих перед мертвими –

відвідування їх могил. Перше речення – «Дійство за близьким померлим – то завжди сумна тема» – подібно музичній увертюрі вводить нас в провідну тему художнього тексту. Наступне речення «Вона мала місце, коли відійшов за межу кращого світу Микола Дубанич (1912 – 1979). Вуйко помер 4 січня 1974-го, а через два дні його поховали...» В наступних реченнях йдеться про долю померлого, красу його дружини, знавців витонченої краси горянок художника А.Коцку і письменника М.Томчанія. Відтак автор пише про народження вуйною-красунею дітей Федорця, який загинув на заробітка під Полтавою і Михайлика, «доволі заможного чоловіка», який не приїде з Берегова до Хуста на могилу батька. Далі з точністю документального кіно подано шлях до занедбаної могили батька, відтак літературна ремінісценція про історію загибелі Хустського замку. Отже, два образи – забута могила і зруйнований замок. Але що залишається у пам'яті? Могилу відвідує сестра покійного. «Небо замкнулося – хмари попливли на захід. Так, то срібні материнські сльози напевно викликали дощову зливу...» Таким чином, автор творить ні що інше як новелу.

М.Зимомря вміло знаходить різноманітні психологічні тональності від суму, тривоги, до піднесення чи гумору. Так у мініатюрі «Зла тінь» йдеться про сталінські репресії. По селу пішло, що «пес покусав Сталіна!». Тут не до сміху. Вірний сталінський посіпака міліціонер Гурневич не забарився дослідити справу. Виявилось, що хлопчик йшов до школи і з його тайстрини випав кусень хліба, загорнутий у газету «Правда» від 21 грудня 1952 р. Смаколик схопив собака, пошматувавши при цьому зубами портрет Сталіна на передовиці. Замах на генералісімуса було розкрито і підступного злочинця, тобто пса, розстрілято іменем закону. Свідок розстрілу пес Бушко відтоді ніколи не загавкав. Чи не в цьому була мета сталінського терору? Всі повинні мовчати і сліпо виконувати веління ренжиму. Не

згодні під ростріл чи в табори. М. Зимовря запропонував оригінальну сатиру на прибічників тоталітаризму.

Етюд «Вирвечка» запрошує читача в село Нове Давидково разом з відомим крайовим істориком Іваном (д.іст. наук. І.М.Гранчак), яке за переказами засноване донькою Ярослава Мудрого Анастасією, що вийшла заміж за короля угорського. Але наріжна думка автора про місце України в Європі подана через вірш О.Олеся «Пам'ятай!», 1931 р., де йдеться про нелегку долю України в час голодомору:

*«...коли ворушились і скелі німі,
... Європа мовчала...
... Коли Україна життя прокляла
І ціла могилою стала,
Як сльози котились і в демона зла,
Європа мовчала.*

Таким чином текст у тексті, підчилює авторські роздуми про складність історичного часу і сутність національної культури.

Відправною точкою невеличкого есею з проблеми філософії літератури «Замок під небесами» стала загадка появи книги Жюль Верна «Замок у Карпатах». Автор звертається до загадки художнього образу, що постає як перед Марко Вовчок, і Шевченком, Шекспіром чи Гете, так і сучасним автором.

Як зазначає доктор філ. наук Микола Ткачук, «Світ (М.Зимомрі) – широкий та розмаїтий несе об'єктивну відкритість для сприймання справжніх ідеалів та їхнього утвердження між далекими і й близькими людьми» [2.126].

До речі, саме перу цього авторитетного вченого належить ґрунтовна праця «Першооснова змісту. Літературний портрет Миколи Зимомрі» (2016) [3.5 – 77].»

Література

1. Зимомря М. Мамині пісні, писані серцем...// Долі в людях. Дрогобич: Коло, 2006. - С.324
2. Сенік Л. Змагання зі словом. // Зимомря М. Дзвін для ангелів. – Ужгород: Вид. ФОП А.Бреза, 2014. – С. 7
3. Ткачук М. Микола Зимомря: слово про автора.// Микола Зимомря. Образки Срібної землі. – Дрогобич-Люблін: Вид. Посвіт, 2016. – с. 126; Ткачук М. Першооснова змісту. Літературний портрет Миколи Зимомрі. – Тернопіль, 2016.– С. 5 – 77.

В статтє говоритя о літературном творчествє М.Зимомри, рассматриваютя вопросы взаимосвязей между научными трудами ученого в области литературоведения, перевода и исследований Украины - немецких культурных отношений и тематике малой прозы автора. На примере отдельных произведений проанализированы стилистические особенности произведений.

Ключевые слова: Николай Зимомря, литературоведение, перевод, немецко-украинские культурные связи, проза, стиль.

Л.І. Царик, доц., к. філ. н. (Тернопіль)

Національно-визвольні змагання 1917 – 1920 років у житті і творчості Володимира Сосюри

У статті на основі спогадів поета та ранніх його творів проаналізовано риси художнього світу Володимира Сосюри періоду 1917-1920 років. Окреслено специфіку індивідуальних та екзистенційних особливостей ліричної творчості митця під час національно-визвольних змагань в Україні, учасником яких він був. З'ясовано роль «Спогадів» Сосюри для рецепції та інтерпретації його творчості 20-30-х років.

Ключові слова: лірика, мемуари, жанр, ремінісценції, мотив, рецепція.

The features of the artistic world of Vladimir Sosyury by period 1917-1920 analyzed on the basis of early memories of the poet and his works. The specific features of individual and existential lyrical works of

the artist during the national liberation movement in Ukraine outlined, to which he was. Found out the role of Sosyury's "Memories" for the reception and interpretation of his work 20-30 years.

Keywords: *poetry, memoir genre, allusions, motif, reception.*

Постановка наукової проблеми та її значення.

Становлення В.Сосюра як особистості та поета припадає на складний період у біографії нашої держави – українську національну революцію 1917 – 1921 рр. Його юність – це доля одного із мільйонів українців, яких доба поділила на білих, червоних, петлюрівців, січових стрільців, махновців... «Він пройшов через кілька історичних та культурних епох у житті України: від УНР до хрущовської відлиги» [Моренець 2000: 5].

«Безумством бурі світової» назвав у вступі до поеми «Розстріляне безсмертя» В.Сосюра страшну братовбивчу війну, свідком і учасником якої він був. Дев'ятнадцятилітнім юнаком, восени 1918 року, потрапляє він у вир революційних подій: у складі повстанської робітничої дружини Донецького содового заводу виступає із зброєю в руках проти кайзерівських військ. Повстанням керує український національно-визвольний рух, і Сосюра, захоплений ідеями боротьби за самостійну Україну, стає згодом козаком армії УНР. У її складі він перебуває з грудня 1918 року до кінця 1919, проходить з нею важкими бойовими дорогами Луганщини, Поділля, Молдавії, Буковини, Галичини.

Якраз цей період життя і творчості поета досліджений і висвітлений найменше. Це пояснюється умовами тоталітарного режиму, у яких творилась радянська наука, його вимогами до чистоти і безгрішності біографій письменників. Так, в першому ґрунтовному дослідженні творчості поета, книзі М.Доленго «Творчість В.Сосюра» (1931), тільки побіжно згадуються факти його служби в армії С.Петлюри, навчання у старшинській школі, зустрічі з

поетом В.Самійленком з метою надрукувати в офіційній Директорії «Україна» свої твори. М.Доленго вважає, що ця сторінка біографії молодого поета «показує, якого розмаху досяг буржуазний вплив на його деклясовану психіку» [Доленго 1931: 8].

На повоєнних дослідницьких працях про творчість Володимира Сосюри ще яскравіше позначився вплив панівної ідеології на літературу. Літературознавці або завбачливо оминали небезпечний біографічний факт із життя поета (О.Килимник, 1949; О.Кудін, 1959; Ю.Бурляй, 1959), або подавали його перекручено (І.Стебун, 1949). Зокрема, у книзі Є.Радченка «Володимир Сосюра», яка претендувала на «перше повне об'єктивне дослідження всієї творчості поета», є згадка про його службу у петлюрівській армії, як помилку молодості, викликану «облудними гаслами буржуазно-націоналістичної революції» [Радченко 1967: 18]. І тільки у нарисі життя і творчості В.Моренця «Володимир Сосюра» (1990) знаходимо намагання об'єктивно подати життєву і творчу біографію поета, нічого з неї не викидаючи і не замовчуючи. Та все-таки відчувається, що цей літературний портрет писався у час, коли Україна не була ще суверенною державою. Більше фактів із життя і творчості В.Сосюри періоду 1917 – 1920 років дослідник подає у вступній статті до двотомного видання творів поета (2000 рік), наголошуючи, що вони красномовно демонструють трагічність долі молодих українців, що намагались творити долю своєї держави.

Зрозуміти світогляд великого лірика України, психологію його творчості, що зароджувалась у такий складний час, заповнити прогалини, які ще існують у життєписі поета, допоможе, на нашу думку, дослідження його автобіографічного роману «Третя рота», повністю опублікованого тільки у 1988 році, переосмислення багатьох творів поета, що були заборонені і не

перевідавалися, не опрацьовані ще архівні документи, епістолярна спадщина.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування результатів дослідження. В плані дослідження ранньої творчості В.Сосюра велику вартість становлять спогади письменника «З минулого», що були надруковані в 10-у числі журналу «Червоний шлях» за 1926 рік і пізніше частково увійшли до роману «Третя рота». Звичайно, необхідно врахувати і час, коли писалися спогади, і те, що тоді Сосюра змушений був зрікатися свого «петлюрівського» минулого, каятися перед владою за цей гріх. Як зазначає Л.Куценко, унікальність художніх роздумів автора, який змальовує братовбивчу війну через призму пережитого, полягає в тому, що «половину тієї війни він пройшов під знаменами УНР, а другу – під червоними стягами» [Куценко 1995: 31]. Слід зазначити, що Сосюра залишається чесним художником, він устами оповідача-свідка об'єктивно передає трагедії національно-визвольних змагань незалежно від того чи іншого боку фронту, не приховуючи від читачів найпотаємнішого і найдорощого.

Уже з перших сторінок споминів вловлюється піднесений настрій мрійливого юнака, що записався у третій гайдамацький полк. Адже, «начитавшись Гоголя та Кащенка, – стверджує В.Сосюра, – змалку марив грозливими образами козаччини. А тут вона жива! Воскресла моя синя омріяна Україна, махнула клинком, зацвіла земля козацькими шликками!» [Сосюра 1926: 146]. Знаходимо у спогадах багато фактів і подій української національної революції, що дають змогу дослідити її непросту природу, трагічний характер. Автор часто акцентує на масовості і широкій масштабності національно-визвольного руху: «З усіх сіл ішли до нас дядьки в свитках і з торбинками. Записувалися і спокійно, як до церкви, йшли на смерть» [Сосюра 1926: 148].

За рядками спогадів, як у калейдоскопі, постають дати, назви населених пунктів, сцени з особистого життя,

важливі бойові операції, окремі сутички. Виявляється, фронтові дороги юного Сосюра перетиналися і з нашим краєм влітку 1919 року.

«Заліщики, Тернопіль

У Тернополі я ходив до театру.

Ставили п'єсу «Бурлака» з участю Садовського. Після Садовського ще ніхто з артистів так владно не захоплював мене. [Сосюра 1926: 168].

Вразили юнака і церкви та каплички і незвичні вітання: « – Слава Ісусу. – Навіки слава».

Оповідач-свідок мало аналізує і не критикує – він ледве встигає поділитись враженнями, думками. Переживання ремінісценцій про час високого горіння настільки інтенсивні, настільки багаті, що автор передає їх без прикрас, такими, якими вони були. Домінуючими у розповіді-сповіді є болісні страждання від того, що доводиться воювати із своїми ж, українцями. Герой не може збагнути логіки громадянської війни, його душу розривають постійні трагедії братовбивства. Характерним у цьому плані є епізод про страту захоплених у полон на станції Лозовій махновців: «Мовчки роздягалися і мовчки вмирили махновці... А як вони йшли... їх ніжки наче хитав вітер... Дійсно, ніжки... бо то були хлопці років по 17. І з кожним махновцем я мовчки підходив до стінки, покірно ставав навколішки, і... злісно й недружно гавкали рушниці, і ті згуки впивалися кулями в моє тіло...» [Сосюра 1926: 148].

З розпачем і відчаєм автор наголошує: «Це були звичайні селянські хлопці. Такі ж, як і я... тільки що ми в шинелях, а вони в піджаках». «Такі ж, як і я», «такі, як ми», «ми такі ж, як і ви» – подібні вирази зустрічаємо протягом усього твору.

Постійні сцени вбивств, звичайно, навіювали юнакові думки і про власну долю: «Мені не вірилося, що я вернуся додому, коли навколо стільки смертей» [Сосюра 1926: 156].

Спомини «З минулого» сповнені драматизму і напруженого психологізму, як це було характерно для прози двадцятих років. Описуючи бої під Проскуровим 1919 року, автор майстерно передає стан граничного напруження воїна перед боєм: «Мені не лячно, тільки дуже напружено, наче мої нерви витягло в прямі лінії і натягло до одказу, як струни на гітарі... Вже не треба, а хтось кілочки крутить та крутить... І здається, ось-ось мене розірве» [Сосюра 1926: 162].

Психологічні паузи, позначені трьома крапками, які автор використовує дуже часто, теж сприяють створенню своєрідного настрою твору. Реальність, яка оточувала автора, була наскрізь трагічною і безглуздою водночас, йому важко знайти вихід чи хоча б логічне пояснення тому, що відбувається довкола.

У «Спогадах» є низка епізодів, які проливають світло на історію написання поетом окремих його творів. Так, у згадках про події грудня 1918 року знаходимо сцену, ремінісценції якої звучать у поезії «І пішов я тоді до Петлюри»:

І пішов я тоді до Петлюри,
бо у мене штанів не було.
Скільки нас отаких біля муру
од червоної кулі лягло. [Сосюра 2000: 126]

Такий варіант цієї строфи був опублікований у журналі «Нова громада» за 1924 рік у № 24 і у тритомному виданні творів у 1929 році. Варто зазначити, що із зрозумілих причин вірш зазнав текстологічних змін і вже у збірці «Сьогодні» та посмертних найповніших виданнях два останні рядки цієї строфи звучали по-іншому: «Скільки нас отаких через журу / Покидали востаннє село». У примітках до цього твору, поданих у найновішому двотомнику В. Сосюри (2000), С.Гальченко подає ще один варіант першої строфи, який іноді читав друзям поет. Цей факт, на нашу думку, переконливо доводить, наскільки важливою для

Сосюра була участь у національно-визвольній боротьбі, який глибокий слід у пам'яті і свідомості молодого поета залишили події 1917–1920 років.

Зафіксовано у «Спогадах» і невеличкий епізод, що теж мав місце у грудні 1918 року, коли у полон до петлюрівців потрапив білогвардійський офіцер-літун. Він став основою ліро-балади «Перстень», що теж відтворює складні життєві події «безумства бурі світової», як означив поет цей складний період української історії. Художній світ цієї балади може бути предметом окремого наукового дослідження.

Тільки тепер із-за зависи часу відкрилась ще одна невідома, недосліджена грань творчості поета – його вірші, написані під час служби в армії УНР. Адже донедавна у радянській критичній літературі не можна було знайти й слова про те, що ж писав поет в цей період. Та й сам він на цю тему ніколи офіційно не говорив. На межі 3-го тисячоліття член правління Вінницького обласного краєзнавчого товариства «Поділля» М.Йолтуховський, готуючи історичний нарис про рідне місто Бар, знайшов у газеті «Український козак» (ч. 18 за 17 червня 1919 р.) вірш козака 3-го Гайдамацького полку В.Сосюра «Я знаю, буде час...» [Пастушенко 1993: 4]. Це, мабуть, один із перших творів поета, написаних українською мовою. Вірш сповнений віри в те, що кров проливається за святе діло, за волю і незалежність рідної землі:

Я знаю: буде час, і сонце ясне встане

І усміхнеться мій залитий кров'ю край. [Сосюра 2000: 556]

Душа поета перебувала у постійній тривозі за рідний Донбас, який був захоплений денікінцями. Про це свідчать рядки поезії, що вперше була опублікована у цій же газеті «Український козак» за 1 липня 1919 року і надрукована у двотомнику 2000 року:

То не вітер віє із тьми-домовини,
То не сови будять помертвілий край.
Чую плач і стогін з милої України...

Знов москаль мордує мій коханий край. [Сосюра 2000: 556]

Складний світ почуттів поета і воїна УНР відображений і у поезії «Ми любим на словах...», що була написана у лютому 1919 року на станції Знамянка (цей вірш зберігся у рукописній збірці з 12 поезій В.Сосюри в архіві Аркадія Любченка у Німеччині). Це був час важкої кризи, позначений неймовірною втомою населення, розчаруванням народу. Шереги армії УНР рідшали, політики і державці боролись між собою за владу у Києві, а Україна була віддана на поталу ворогові. Емоційна напруга твору підтримується композиційним прийомом – обрамленням:

Ми любим на словах будь сильними душею,
Ми любим на словах кохати рідний край.

.....

Оттак ми на словах за волю бій звершаєм,
Оттак ми на словах кохаєм рідний край. [Сосюра 2000: 554].

Ліричний герой вірша, трагічно переживаючи невдачі у боротьбі, прагне осмислити, з'ясувати причини поразок:

Невже нема у нас хоч трошечки чесноти,
Невже усе слова, одні слова й слова.
Все ужча круг журби, все ужча круг турботи...

І плаче тихий сон і кров'ю залива [Сосюра 2000: 554].

У цих словах – образне втілення душевного неспокою поета, його душі, яка незадоволена бездіяльністю, «словесною» любов'ю, душі, що спрагло жадає волі. У цих словах, на думку Л.Куценка, сказано чимало: «В них і причина поразки армій УНР, і причина краху самостійної України, і причина майбутніх розчарувань поета і переходу

до більшовиків. Адресовані вони й до сучасності, ніби написані вчора, і спонукають до дії, аби не вторити за поетом: «А хмари все плывуть... не було і нема / від нас хоч краплі діл...» [Куценко 1995: 87]. Сьогоднішні події, на жаль, свідчать, що не прислухались українці ні до слів поета, ні до слів науковця.

Заново відкриті твори поета (впевнені, що процес відкриття «невідомого» Сосюра триватиме) вселяють надію, що буде знайдено і першу його збірку віршів «Пісня крові». Про цю збірку В.Сосюра тільки один раз нагадав, як, до речі, і про друк своїх віршів у військових газетах УНР, пишучи покаяльну заяву до бюро парткому:

«Я приховав...

3. Що в 1918 р. після проскурівського погрому, який вчинив 3-й Гайдамацький полк, козаком якого я був, на гроші Волоха (ком. полку) було надруковано й видано першу збірку моїх поезій – «Пісня крові» [Моренець 1990: 19].

Сподіваємось, що ця збірка із легенди, яка, за словами В.Моренця, десятиліттями блукала у літературних колах, перетвориться у реальність, постане перед читачем і дасть змогу створити повну картину творчості Володимира Сосюра.

Висновки і перспективи подальших досліджень.

Участь у національно-визвольній революції в лавах армії Симона Петлюри не минула для В.Сосюра безслідно. Хоч він згодом з примусу чи щиро каявся, цей гріх пам'ятали. Головне те, що участь у боротьбі за національну незалежність України сприяла формуванню національного характеру творчості В.Сосюра. Ще в 1928 році академік О.Білецький в критичному портреті «Володимир Сосюра», з'ясовуючи сутність його поезії, називає поета «Істинним ліриком української революції», а його лірику «найтиповішим зразком української революційної поезії». При цьому видатний літературознавець особливо виділяє слово «український», акцентуючи на «місцевих, тільки для

українського ґрунту характерних рисах» [Белецкий 1929: 145] його творчості. Майже століття відділяє нас від подій, описаних у споминах «З минулого», проникливо-емоційно відображених у його поетичних творах. І тільки тепер, перечитуючи спомини В.Сосюри, усвідомлюємо значення незначних, на перший погляд, подій, епізодів з його минулого: патріотичні лекції галицьких професорів у старшинській школі, натхненне виконання пісні «Ми гайдамаки» на слова Осипа Маковея, захоплення громадянською поезією Михайла Старицького «До молоді», яку козаки вивчали напам'ять і яку автор споминів цитує з пам'яті, «бойовий трофей» з проскурівської операції – «Російсько-український словник» Олени Курило, зустрічі з Володимиром Самійленком, відзначення Шевченківського свята в Одесі «з морем жовто-блакитних знамен», спілкування рідною мовою. Це ті фактори, які поступово, по краплині вселяли у вразливе серце емоційного юнака безмежну любов до України та її народу. Ця любов пронизувала усю його наступну творчість. Досліджувані у статті спогади «З минулого» і ранні твори В.Сосюри, написані у період національно-визвольної революції, можуть стати об'єктами наступних наукових досліджень, що дасть можливість по-новому осмислити складну парадигму мистецької дійсності радянської доби, основа котрої закладалась саме у перехідний період 20-х років ХХ століття.

Література:

1. *Белецкий 1928*: Белецкий А. Владимир Сосюра. Критический портрет / А. Белецкий // Красное слово. – № 5. – 1928. – С. 141 – 150.
2. *Доленго 1931*: Доленго М. Творчість В.Сосюри / М. Доленго. – Харків: Література і мистецтво, 1931. – 95 с.
3. *Куценко 1995*: Куценко Л. «Безумство бурі світової...» / Л. Куценко. «Благословенні ви, сліди...». – Кіровоград: Центрально-Українське видавництво, 1995. – С. 102 – 108.
4. *Моренець 1990*: Моренець В. Володимир Сосюра. Нарис

життя і творчості / В. Моренець. – Київ: Дніпро, 1990. – 262с.

5. *Пастушенко 1993*: Пастушенко Л. Подільські вірші Володимира Сосюра / Л. Пастушенко // Демократична Україна. – 10 лютого. – 1993. – С.4.

6. *Радченко 1967*: Радченко Є. Володимир Сосюра. Літературно-критичний нарис. – Київ: Радянський письменник, 1967. – 218с.

7. *Сосюра 2000*: Сосюра В. Вибрані твори: В 2 т. / В.Сосюра. – Київ: Наукова думка, 2000. – Т.1.: Поетичні твори / Вступ. ст. В.П.Моренця. – 648с.

8. *Сосюра 1926*: Сосюра В. З минулого. Спомини / В.Сосюра // Червоний шлях. – №10. – 1926. – С.146–185.

9. *Сосюра 1929*: Сосюра В. Поезії / В.Сосюра. – Харків: Держвидав України, 1929. – Т.2. – 224с.

В статъе на основе воспоминаний поэта и ранних его произведений проанализированы черты художественного мира Владимира Сосюры периода 1917 – 1920 годов. Определено специфику индивидуальных и экзистенциальных особенностей лирического творчества художника во время национально-освободительной борьбы в Украине, участником которых он был. Выяснена роль «Воспоминаний» Сосюры для рецепции и интерпретации его творчества 20-30-х годов.

Ключевые слова: лирика, мемуары, жанр, реминисценции, мотив, рецепция.

УДК 804(477.44)
ББК 83.3 (4 УКР)

С.В. Щербак

Народнопоетичне підґрунтя творчого доробку Анатолія Черниша

Щербак С.В. Народнопоетичне підґрунтя творчого доробку Анатолія Черниша.

У статті проаналізовані поетичні твори Анатолія Черниша: колискові, лічилки, загадки, ігри (назву казки підкажи), у яких виявлено та схарактеризовано народнопоетичні елементи: проста як для читання так і для розуміння дитиною змісту творів, тематично різноманітні (про стосунки, тваринний та рослинний світ, навколишнє середовище), мають пізнавальний характер, ґрунтуються на народному світогляді та кращих зразках українського фольклору, допомагають дитині розвивати художнє та логічне мислення, уяву, пам'ять, творчі здібності. Мають народнопоетичне підґрунтя, яке виражається у віршованій формі твору, чіткій ритмізації, малому змісту твору, простій та зрозумілій мові, у відповідності віковим особливостям дітей та пізнавальному характері. Як і народні колискові, загадки, лічилки так і твори сучасного письменника Анатолія Черниша вчать маленьких читачів спостерігати за природою, спонукають до порівняння та зіставлення речей і також вони є засобом виховання та розвитку дитини.

Ключові слова: дитяча література, письменник, поет, літературна (авторська)загадка, літературна скоромовка, фольклор, література.

Shcherbak S. V. narodnostne the basis of the creative heritage of Anatoly Chernysh.

The article analyzes the poetic works of Anatoly Chernysh: lullabies, nursery rhymes, riddles, games (the title of the fairy tale prompt), who discovered and described the national poetic elements: simple for reading and for a child's understanding of the content of the works, thematically diverse (relationships, flora and fauna, the environment), are educational in nature, are based on the national

Outlook and the best samples of Ukrainian folklore, help your child develop artistic and logical thinking, imagination, memory, creativity. Have narodnostne background, which is expressed in poetic form of the work, clear ritman, small content pieces, simple and intuitive speech, according to the age peculiarities of children and educational in nature. Like the folk lullabies, riddles, rhymes and works of a modern writer Anatoly Chernysh teach young readers to observe nature, encourage to compare and contrast things and also they are a means of education and child development.

Key words: children's literature, writer, poet, literary (copyright)mystery of literary patter, folklore, literature.

Сучасні дослідники дитячого фольклору зазначають «усі фольклорні жанри діляться на дві великі групи: 1) твори, які виконуються і побутують у середовищі дорослих [2, с.589], (колискові пісні, забавлянка, пестушки, утішки, небилиці, безконечні казки [2, с. 76], 2) твори, які побутують серед дітей [2, с.589], (заклички, лічилки, дражнили, мирилки, страшилки, скоромовки) [2, с. 76]. Кожен жанр має своє джерело походження – усі вони виникли в різні історичні періоди і проникли в дитячу словесність різними шляхами. Усі жанри дитячого фольклору умовно можна поділити на три групи: 1) тексти, створені дорослими для дітей; 2) твори, які перейшли у дитячий фольклор із загального доробку; 3)твори самих дітей» [2, с. 589-590]

Сучасна українська дитяча література – це певний скарб який потребує детального дослідження. Поява нових сучасних дитячих письменників, які створюють найсучасніші поетичні, прозові та драматичні твори вимагає нового підходу до їх вивчення, сприйняття та розуміння. Кінець ХХ ст. та початок ХХІ ст. збагатив українську дитячу літературу новими іменами (Ганна Чубач, Анатолій Качак, Василь Василяшко, Анатолій Черниш та інші) та різноманітними літературних жанрів (вірші, казки, прислів'я та інше). Вивченням творчого доробку сучасних письменників займається низка науковців, з-поміж них можна виділити

праці: Н. І. Богданець-Білоskalенко, Н. Дзюбишина-Мельник та інші, які у своїх статтях [1, с.4-11, с.452-454] досліджують «розвиток літератури для дітей середини ХХ – початку ХХІ століть» [1, с.4-11], та «тематику і жанрове розмаїття творів для дітей письменників середини ХХ- початку ХХІ ст.» [1, с.452-454].

Актуальність теми цієї статті полягає у науковій цікавості сучасного літературознавства, фольклористики до проявів інтерпретації сучасними дитячими письменниками жанрів народної творчості (колискових, лічилок, загадок, скоромовок).

Мета статті – виявити та схарактеризувати народнопоетичні елементи у творах Анатолія Черниша.

Завдання статті проаналізувати поетичні твори Анатолія Черниша та виявити в них елементи народно – поетичної жанрової специфіки.

Одним із найголовніших джерел пізнання навколишнього середовища для дитини є слово: народне та літературне. Найкращими та найбагатшими народно поетичними надбаннями українського народу для дітей є такі фольклорні жанри, як колискова, забавлянка, лічилка, гра, скоромовка, які набувають словесного закону, що яскраво та влучно відбиває уявлення про народну дійсність, малюють навколишні образи, втілюють виразні засоби живого мовлення.

Безперечно, збагачення і розширення кругозору дитини та її духовного потенціалу відбувається завдяки знайомству із дитячими художніми творами.

Справжньою перлиною сучасної дитячої літератури кінця 90-х років – початку ХХІ ст. є поетичні твори Анатолія Черниша. Він – автор книжок «Сонячний зайчик», «Казка про Зиму та її дітей», «Рідних звуків голоси», «Зачекалися весни», «Приказки та прислів'я із «Словаря української мови» Бориса Грінченка» та інших. Цікавою є написана автором абетку у прислів'ях, приказках, примовках,

скоромовках [1, с. 181]. За сучасною періодизацією української дитячої літератури поданою Наталією Дзюбишиною – Мельник, творчість цього сучасного письменника, члена Національної Спілки письменників в Україні, який живе й пише в Кіровограді, належить до п'ятого періоду (кінець 90-х років –початок XXI ст.[1, с. 5]. Дослідниця підкреслює, що «тематика його творів різноманітна: пори року, природа, рослинний світ, стосунки дітей, казковість у сприйнятті дитиною навколишнього світу, розваги дітей» [1, с. 181].

Одним із найдавніших жанрів народної словесності вважають колискові пісні. Це ліричні твори, які найчастіше виконуються матір'ю, або іншими родичами [2, с. 590].

Багато із написаного Анатолієм Чернишем має народнопоетичне підґрунтя, тобто базується на фольклорних аналогах (казках, піснях, загадках тощо). Так, наприклад, його колискова пісня:

*Люлі, люлі, люлі, люлі-
Прилетіли дві зозулі,
Дві зозулі, три синички
До маленької Анички.
Люлі, люлі, люлі, люлі-
Три синички, дві зозулі
Тихо пісеньку співають
І колиску колихають» [1, с.190],*

за сюжетно-композиційною будовою близька до українських народних колискових (наприклад, «Люлю, люлю, спи, синулю» [3, с.29] своїми заколисувальними вигуками – кліше «Люлі, люлі, люлі, люлі», мотивом присипляння дитини та колихання колиски. «Поява у народних колискових образів птахів (голуба, зозулі « Ой люлі-люлі, прилетіли гулі», «Люлі-люлечка, прилетіла зозулечка» співвідноситься із сюжетом про присипляння дитини на дворі» [2, с.592]

Народнопоетичне підґрунтя колискових Анатолія Черниша полягає в тому, що автор використовує числову національну символіку (два, три), наявність української фауни (синиці, зозулі), поетичний твір наділений національними ознаками співучості, яка досягається інтонаційно-ритмічною будовою. Народні колискові співає найчастіше мати дитини, а Анатолій Черниш зазначає, що колискову тихенько співають птахи.

Анатолій Черниш інтерпретує у своєму творчому доробку інший жанр народної творчості, лічилку.

«Лічилка є живим фольклорним жанром, вони передаються, передусім, усно, варіюються в колективній пам'яті народу, перш за все - дитячого співтовариства» [4, с.265]. «Більшість фольклористів указує, що лічилка виникла в глибокій старовині як засіб розподілу на роботу, яка за тих часів була не тільки важкою, а й небезпечною для життя людини. Її використовували в реальному житті, тому лічилка є не самостійним літературним жанром, а прикладним, оскільки має практичне завдання» [4, с.265].

У тематиці лічилок Анатолія Черниша відображено казковість подій, використання образів тваринного світу, які оточують сучасну дитину (киця, пес, каченята).

В основі народних лічилок лежить лічба. Анатолій Черниш створює свої лічилки використовуючи числа: 3,4,5,10

<i>На - 4</i>	<i>У господаря - робота;</i>
<i>Раз, і два, і три, й</i>	<i>Наглядає пес</i>
<i>чотири -</i>	<i>пожитки,</i>
<i>Мешкають в одній</i>	<i>В киці з мишкою-</i>
<i>квартирі</i>	<i>ловитки.</i>
<i>Мика, киця, пес</i>	<i>На - 5</i>
<i>Пригода</i>	<i>Раз, два, три, чотири,</i>
<i>І, звичайно, сам</i>	<i>п'ять -</i>
<i>господар.</i>	<i>П'ять жовтеньких</i>
<i>В кожного із них</i>	<i>каченят</i>
<i>турбота:</i>	

<i>Дружно плавали,</i>	<i>Котре — перше, котре</i>
<i>купались</i>	<i>— н'яте.</i>
<i>Й геть усі</i>	<i>Будем знову рахувать:</i>
<i>перемішались.</i>	<i>Раз, два, три, чотири,</i>
<i>Неможливо відгадати</i>	<i>п'ять</i>
[1,с.200 – 201].	

Аналіз лічилок Анатолія Черниша свідчить, що для композиції авторської лічилки властиві такі форми: зачин, який виражається у рахунку, і який допомагає розкрити тему твору. Лічилки відрізняються одна від одної персонажами: діти: (Коля, Вова, лісник, господар), звірі (пес Сірко, Мика, киця, пес Пригода). Змальоване реалістичне бачення оточення. Побутовий аспект розглядається у метафоричній формі, стосунки мешканців оселі і господаря дружні і проявляються через їх природні функції, які вони мусять виконувати: *«У господаря - робота; /Наглядає пес пожитки, /В киці з мишкою — ловитки»* [1,с.200-201]. Мова лічилок художньо-розмовна, проста, з національним колоритом, чітко ритмізована.

У творчому доробку Анатолія Черниша є й загадки, які подібні народним загадкам за формою та змістом. Відомо, що за своєю формою народні загадки мають ритмічне мовлення, часте використання рими та співзвуччя слів, питальну форму яка вимагає від дитини своєрідного логічного мислення. У народних загадках образи відображають світобачення, середовище, побут народу певної епохи, наприклад: *Маленький хлопчик / Зліз на стовпчик, / Одежі не носить, / Їсти не просить, / Личенько рябе, / Що воно таке?* Наперсток (укр.) [4, с.267].

Загадки, які створив Анатолій Черниш мають форму поетичного твору, чітко ритмізованого, в них завуальоване певне поняття, відгадка на загадку сформована у формі віддзеркалення.

*Уміло, вправно, бездоганно
Вони споруджують кургани*

Й весною, літом, в теплу осінь

Туди тягають щось і носять.

Малі, та сильні і проворні

Бувають і руді, і чорні.

Трудолюбиві і сміливі:

Зачепиш їх - такі кусливі... (икшаруМ) [1, с. 197]

Подається автором дотепний опис образу мурашки, який потрібно впізнати та вгадати.

Я - царівна у казці,

Двохвості, та не

миші:

Майже королева.

Значно більші і

сильніші.

В дійсності - живу в ставках,

Хижим поблиском

зубів

У річках, озерах.

Жах повадять на

слонів.

І тікаю, скільки змоги,

Відгатайте, хто

вони,

Від дзьобатих, довгоногих.

Що бояться їх

слони?

Бо для них смачна принада

(исирК) (іруЩ)

Саме я, зелена... (абаЖ) [1, с. 198-199]

Загадка про жабу, щурів, крис дає можливість дітям розвивати спостережливість, кмітливість та творчу уяву.

Я на морі не плаваю

Вони-спортивні, бойові,

Там живу, де сухо.

Та найчастіше - тяглові.

Та тільняшка на мені

Бо тягнуть воза,

-Аж по самі вуха...

тягнуть плуга...

(арбеЗ) [1, с. 197]

*Перед людьми у них заслуга.
(іноК) [1, с. 198]*

П'ятачок на носі,

Появляюсь я весною,

Закручений хвостик –

Кольоровою дугою.

Лісом гуляє,

Хмари, небо прикрашаю,

Жолуді шукає.

Воду з річки набираю.

(набаК) [1, с. 199 - 200]

(аклесеВ) (агудйаР)

У наведених прикладах в основі загадок лежить опис зовнішнього вигляду образу тварини чи природного явища

(кабана, райдуги, зебри, коня), опис точний, вказує на одну чи кілька ознак (п'ятачок на носі, появляюся я весною, спортивні, бойові, тяглові), за якими діти повинні знайти відгадку.

*Це дерево є символом міцності,
А в нашому краї - це й
довговічності.*

*І пізно з нього опадає листя,
Ховаючи плоди брунатно-
золотисті.*

(буд)

*День і ніч невтомно йде,
Крутить стрілочки, веде.
Точно, у потрібний час,*

*Лунко дзвонить, будить нас.
Хто ж він, точності
прихильник?*

Ну звичайно, це...

(киньлидуБ) [1, с. 197-200]

За тематикою загадки Анатолія Черниша можна класифікувати таким чином: тваринний світ (звірі, птахи) мурашки, жаби, криси, щури, орел, чайка, ластівки, сорока, зебра, коні, кабан, рослини та дерева (дуб), природні явища (веселка, райдуга).

Серед дитячого середовища найпопулярнішим жанром народної творчості є гра. Цей жанр Анатолій Черниш трансформує у вигляді гри – знання. У дитячому віці багато часу приділяють вихованню та навчанню батьки, читаючи казки, вірші, вивчаючи напам'ять твори. І саме наскільки дитина уважно пам'ятає безліч улюблених казок, письменник хоче перевірити у вигляді гри, підбираючи опис головного казкового героя, який повинен залишитися у пам'яті дитини після ознайомлення з казкою:

(Гра Назву казки підкажіть).

Кожна казка назву має, /Я їх, часом, забуваю.

/Ви мені допоможіть –/Назву казки підкажіть.

*Кіт господарю
служив,*

Кіт у чоботях ходив.

І до того ж, всім на

диво,

Був вигадливим,

сміливим,

(«хятабоч у тіК»)

[1, с. 197-200]

Є такі про нього вісті:

Круглий, випечений з

тіста,

В діда й баби не
прижився –
Мандрувати
покотився.

В неї шапочка червона,
В нього - гострі, хижі
зуби.

Казка ця із-за
кордону,
Слухати її ми любим.
(«акчопаш
ановреЧ»).

На ставочку день при дні
[1, с. 200]

Гарненька дівчинка
Появилась з
квіточки.

У горісі-ліжку спала,
Звідки жаба її
вкрала.

Довелось маленькій
звідать
Голод, холод, різні
біди

В жаби, в миші, у
хруща

І в котиська -
багача...

Та у квітці на
стеблинці

Дівчинка зустріла
принца.

(«акчовомійюД»).

Незвичайна в нього зброя –
Булава шестишпудова.
Нею він в борні зуміє

Від усіх тікав у
місто,
Та його... Лесичка
з'їла.

(«коболоК»).

Хлопчик плавав у
човні.

Та змія
підслідувала,
Хлопчика з човна
украла.

(«киселеТ-кисавІ»)

[1, с.200]

Подолати злого змія.
Волю дасть сестрі й
братам,

Та потрапить в
скруту й сам,

Бо засне так не
обачно...

А брати... були
невдячні.

(«окшорогитоК») [1, с. 196-
197]

Відгадки стимулюються певними мікро деталями (хлопчик плавав у човні, з довгим носом дерев'яним, гарна дівчина повилась з квіточки, незвичайна в нього зброя булава шестипудова) введеними у тексти загадок Анатолія Черниша. Авторська загадка спирається на певний особистий досвід дітей: читацький, глядацький. Зокрема, відгадки до загадок про Буратіно, Дюймовочку, Червону Шапочку спираються на читацький досвід дітей, так як вони дуже любляють читати казки про цих літературних персонажів. Та глядацький досвід, який свідчить про існування художніх та мультиплікаційних фільмів про вище названих героїв.

Специфічними ознаками наведених прикладів загадок є поєднання власне фольклорних образів (Івасик — Телесик, Рукавичка, Котигорошко) та загальноєвропейських образів (Червона Шапочка, Буратіно, Дюймовочка).

Отже, проаналізовані поетичні твори Анатолія Черниша: колискові, лічилки, загадки, ігри (назву казки підкажи) прості як для читання так і для розуміння дитиною їхнього змісту, тематично різноманітні (про стосунки, тваринний та рослинний світ, навколишнє середовище), мають пізнавальний характер, ґрунтуються на народному світогляді та кращих зразках українського фольклору, допомагають дитині розвивати художнє та логічне мислення, уяву, пам'ять, творчі здібності. Мають народнопоетичне підґрунтя, яке виражається у віршованій формі твору, чіткій ритмізації, малому змісту твору, простій та зрозумілій мові, у відповідності віковим особливостям дітей та пізнавальному характері. Як і народні колискові, загадки та ігри так і твори сучасного письменника Анатолія Черниша вчать маленьких читачів спостерігати за природою, спонукають до порівняння та зіставлення речей і також вони є засобом виховання та розвитку дитини.

Література:

1. Дитяча література. Твори українських письменників її половини ХХ – початку ХХІ століття. Начальний посібник / Упорядник Н. І. Богданець –білоскаленко. – К.: Видавничий Дім «Слово», 2011. – 480 с.

2. Лановик М. Українська народна словесність: [посібник для студентів гуманітарних факультетів вищих навчальних закладів] /М. Лановик, З. Лановик. – Львів: Літопис, 2000. – 614 с.

3. Стрюк Л. Б. Пісенна етнологія України. – Навчальний посібник з народознавства / Стрюк Л. Б, Стрюк М. І., Яловий Ф. З., Київ, 1994.–332 с.

4. Щербак С, Лексико-стилістичні особливості українських лічилок / Щербак С., Каневська О. //Філологічні студії: науковий вісник КНУ: зб. наук. праць: Вип.7. – Кривий Ріг: ТОВ «Центр – Принт», 2012. – С.265–276.

Щербак С.В. Народнопоетичне основу творческого наследия Анатолия Черныша.

В статье проанализированы поэтические произведения Анатолия Черныша: колыбельные, считалки, загадки, игры (название сказки подсказки), у которых обнаружено и описано народнопоэтические элементы: простая как для чтения так и для понимания ребенком содержания произведений, тематически разнообразны (об отношениях, животный и растительный мир, окружающую среду), имеют познавательный характер, основываются на народном мировоззрении и лучших образцах украинского фольклора, помогают ребенку развивать художественное и логическое мышление, воображение, память, творческие способности. Имеют народнопоетичне подоплеку, которая выражается в стихотворной форме произведения, четкой ритмізації, малому содержанию произведения, простой и понятной речи, в соответствии возрастным особенностям детей и познавательном характере. Как и народные колыбельные, загадки, считалки так и произведения современного писателя Анатолия Черныша учат маленьких читателей наблюдать за природой, побуждают к сравнению и сопоставлению вещей и также они являются средством воспитания и развития ребенка.

Ключевые слова: детская литература, писатель, поэт, литературная (авторская)загадка, литературная скороговорка, фольклор, литература.

Н.М. Яблонська (аспірант, Тернопіль)

УДК 82-312.1

ББК 83. 3 (4 УКР)

«Капелюх Сікорського» В. Даниленка як роман ініціації

У статті аналізуються жанрові особливості роману «Капелюх Сікорського» В. Даниленка, зокрема увага акцентується на засобах і прийомах модифікації автором інваріанту історико-біографічного роману, як-от: ускладнення наративної структури, «хімерна» поетика, кіномонтаж, стильовий поліфонізм, поєднання хронотопів реальності і мрії та ін. Модерні способи моделювання художньо-історичного життяпису Ігоря Сікорського засвідчують появу белетризованого роману ініціації у творчості В. Даниленка.

Ключові слова: белетристика, жанр, історико-біографічний роман, роман ініціації, «хімерна» поетика.

Yablonska N. "Sikorsky's Hat" by Volodymyr Danylenko as a novel of initiations.

In this article the genre's features of the novel "Sikorsky's Hat" by Volodymyr Danylenko were analyzed. Special attention was paid to the means and methods of modifying invariant of historical and biographical novel. Such as: complications of narrative structure, "bizarre" poetics, film editing, stylistic polifonizm, chronotope's combination of reality and dreams, and others. Modern methods of modeling artistic and historical biography of Igor Sikorsky certify appearance of the fictionalized novel in the works of Danylenko.

Keywords: fiction, genre, historical and biographical novel, novel of initiation, "bizarre" poetics.

Постановка наукової проблеми та її значення. Аналіз дослідження цієї проблеми. Жанр художньої біографії в українській літературі перебуває в постійному

творчому пошуку, який засвідчують романи Ю. Андруховича Б. Бойчука, В. Врублевської, Р. Горака, Г. Гордасевича, Р. Іваничука, І. Корсака, І. Кошелівця, Ю. Мушкетика, С. Процюка, М. Слабошпицького, Ю. Хорунжого, Г. Штоня, Я. Яроша та ін. Інтенсивний розвиток «літератури факту» спричинив до неї жвавий дослідницький інтерес: жанрово-стильові особливості художньо-біографічної прози кінця ХХ століття (І. Акіншина), жанрова природа української художньої біографії першої половини ХХ століття (Г. Грегуль), взаємодія життєвої і художньої правди у структурі художньої біографії (І. Данильченко), жанрові трансформації сучасної художньої біографії (О. Дацюк), жанрові особливості художньої документалістики 1970-90-х років (Н. Ігнатів), жанрово-стильова специфіка біографічного роману-пошуку (І. Савенко), наративна структура і характер взаємодії автора і читача в художньо-біографічній літературі (Т. Черкашина), об'єктивне і суб'єктивне в жанрі літературної біографії (Л. Мороз), співвідношення особистісного й документального в українських творах-біографіях (О. Скаріна) та ін. Роман «Капелюх Сікорського» В. Даниленка органічно вписується в літературний дискурс сучасної історико-біографічної прози [Баран 2010].

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. В. Даниленко надрукував роман «Капелюх Сікорського» 2010 року в літературній агенції «Піраміда» (Львів). Він відразу привернув увагу критиків і літературознавців (Є. Баран, І. Бондар-Терещенко, С. Гусак, Т. Николук, Г. Цимбалюк) новими засобами моделювання історичної і художньої дійсності, всебічним розкриттям психологічної сутності особистості в контексті конкретних соціально-історичних умов ХХ століття, белетризацією біографічної прози. Письменник демонструє високий рівень синкретичного

мислення, творючи складну взаємодію стильових і жанрових елементів.

О.Галич, Т.Черкашина й ін. наголошують на домінуванні в сучасному українському літературному дискурсі асоціативно-психологічних біографій, до яких належить і роман «Капелюх Сікорського» В.Даниленка, оскільки в ньому розкривається духовний світ головного персонажа в хронологічній, причинно-часовій послідовності. Автор, осмислюючи розмаїтий фактичний матеріал, залучаючи вимисел і фантазію, достовірно розкриває складний процес становлення й еволюції світогляду та характеру Ігоря Сікорського. Вводячи документальні факти в романний сюжет, В.Даниленко пропонує читачеві історичну інформацію, інтригуючи його символічною образністю, динамічною нарацією, психологічною поліфонією. Авторське осмислення біографічних фактів життя українського конструктора, письменницька уява і домисел синтезують реальність і фантазію, тому вигадані сюжетні епізоди і колізії переконливо обґрунтовані психологічним баченням особистості.

Проблема самоідентифікації персонажа – не основна у романі, але й не губиться серед інших. Гімназист Сікорський докоряє батькові – професору університету Святого Володимира: «Ви боїтесь навіть заїкнутись, що за п'ять верств від Києва ніхто не говорить мовою, якою розмовляємо ми. І що дід Олексій ніколи не вважав себе росіянином. І що наша мама спілкується з сільськими жінками їхньою мовою. І що ми насправді не ті, за кого себе видаємо. А ви навіть боїтесь у цьому зізнатись» [Даниленко 2010: 31-32]. Моментом «пробудження» для Ігоря стала Кароліна Гулій. Її неабиякий вплив виявляється у напруженому процесі його самоусвідомлення як українця. Саме ця смілива жінка, яка була повією на Зозулиній Дачі, у тривожний для України історичний час демонструє чітку громадянську позицію і патріотичні почуття: вона знає

Конституцію Пилипа Орлика, для неї найсміливішою є «мадам Косач, що навіть на прийомі в генерал-губернатора говорить українською» [Даниленко 2010: 29], епатує киян шароварами «на знак протесту проти погрому чорносотенцями газети “Рада”» [Даниленко 2010: 96], мріє «ходити на вистави Марії Заньковецької і носити плаття від Поля Пуаре».

У творі В. Даниленка історичні події є лише тлом, на якому відбувається становлення юного Ігоря Сікорського, вихованого в консервативній професорській родині. Тому причиною роздумів над сенсом власного життя й остаточного вибору життєвого шляху для нього була Кароліна. Навіть батько Іван Сікорський не може переконати сина: «Запам’ятай, у цьому краї і через сто, і через двісті років кар’єру й багатство будуть здобувати ті, хто не любить цю землю. А ті, хто її любить, залишаться ізгоями, тому я не хочу її любити, щоб не бути ізгоем. Я, син бідного сільського священника, зробив блискучу наукову кар’єру тільки тому, що вірно служу Російській імперії. Тут якщо влада й опиниться в руках щирих патріотів, то довго в них не пробуде, бо вони перегризуться між собою, як собаки за кістку, а потім придуть справжні господарі й наведуть такі порядки, які захочуть...» [Даниленко 2010: 32-33]. Автор ненав’язливо обґрунтовує трагічну ситуацію української «приреченості» і зайвості талановитих українців у своїй країні. У фіналі твору він пропонує об’єктивну для початку ХХ століття, але й актуальну для початку ХХІ століття успішну схему самоідентифікації українця за кордоном: мета (реалізувати мрію) – еміграція (процес самореалізації) – успішність (ідентичність) (Н. Волковецька).

Таким чином, у романі «Капелюх Сікорського» авторська увага зосереджується на психологічному бутті майбутнього конструктора, його емоційних станах і душевній боротьбі. За допомогою внутрішніх монологів вмотивовується його життєвий вибір: «Там, у столиці

європейського повітроплавання, він дізнається, як роблять повітряні машини, і побудує гелікоптер. Про нього будуть писати газети, він заробить гроші і одружиться з Кароліною. Побудує будинок, посадить сад, але поки що про цю таємницю не знає навіть вона» [Даниленко 2010: 47]. В. Даниленко ускладнює часопросторову площину роману, вводячи в текст поряд з концептуальним часом перцептуальний, що деформує об'єктивну реальність. Прийом мозаїки в сюжетній структурі роману свідчить про застосування митцем фрескового способу моделювання дійсності. Пролепсиси й аналепсиси, сновидіння і візії, пов'язані колажним принципом, увиразнюють історичне тло, інтригують читача, сприяють відтворенню широкомасштабної картини українського буття початку ХХ століття. Важливо, що письменник постійно вписує українські реалії в хід світової історії, наголошуючи, що Україна – невіддільна частина європейського простору: «Тож у 1903 році відбулося три важливі події: уперше здійснили політ на літаку брати Райт, Костянтин Ціолковський опублікував «Дослідження світових просторів реактивними приладами», в якому розглядав питання про польоти в космос і колонізацію Сонячної системи, і після сварки з Кароліною Гулій київський гімназист Ігор Сікорський виїхав на навчання до Санкт-Петербурга в Морський кадетський корпус» [Даниленко 2010: 33]. Іронічна інтонація наратора розкриває «глобальність» змін в особистому житті Ігоря Сікорського, прямо натякаючи на те, що жінка займає в ньому чи не основне місце і здійснює на юнака визначальний вплив. Водночас ми спостерігаємо зміну співвідношення історичного і біографічного часів на користь останнього, коли документальні матеріали поступаються психологічному аналізу чи авторським коментарям про процеси самопізнання й самоутвердження головного персонажа. Тому, услід за Т. Черкашиною, вважаємо, що «автор твору звертається до класичної художньої

біографії, де відображено справжній життєпис видатної постаті минулого, що знаходиться на першому плані оповіді. З метою якнайповнішого осягнення всіх сфер життєдіяльності героя, автор вдається до незвичного конструювання текстової площини, а саме: поєднує в межах одного твору асоціативно-психологічний та сюжетно-подієвий принципи подачі біографічного матеріалу» [Черкашина 2007: 14]. В результаті дві сюжетні лінії роману – любовна і професійна, – органічно взаємодіючи в романній структурі, активно взаємодоповнюючись, утворюють своєрідну «біографічну мозаїку», яку зводить до купи реципієнт.

Роман «Капелюх Сікорського» – альтернативна біографія видатного авіаконструктора, де митець конструє складну модель образу персонажа, в якій домінують лише ті біографісти, які важливі для його «неканонічної» інтерпретації. «При цьому автор не повчає читача, а тільки пропонує на його розсуд результати власної розумової діяльності, не претендуючи на вичерпність потрактування образу головного героя. Тим самим він залишає поле для читачьких роздумів і гіпотез. Уже з перших сторінок твору створюється ілюзія ненав'язливої довірливої дружньої бесіди, в якій автор викладає свою концепцію бачення образу головного героя, аргументує власні висновки та очікує розуміння з боку читачів. Як правило, йде орієнтація на досвідченого національного читача, який має певну суму знань про героя та має змогу оцінити результати авторського дослідження. При цьому автор намагається абстрагуватися від загальноприйнятих норм і канонів й подає нетрадиційне, часом провокаційне, бачення образу головного героя» [Черкашина 2007: 11].

Письменник експериментує з жанром художньої біографії, залучаючи до нежанрової парадигми елементи роману-мозаїки, роману-пошуку, біографічного роману в епізодах, біографічного інтелектуального роману-бестселера та ін. Він впевнено розсуває жанрові межі біографічної прози, трансформуючи властиві їй ознаки:

«документалізм, наявність реального прототипу – видатної, славетної особистості, обмеженість використання художньої вигадки, своєрідність хронотопу» [Грегуль 2005: 3]; переключає увагу з розвитку подій на розгляд внутрішнього світу людини, осмислюючи історичну епоху через її психологію. Неповторна самотність талановитої особистості багатогранно розкривається в наративній структурі роману «Капелюх Сікорського», насамперед через акцент на процесі формування її характеру, що дозволяє говорити про реалізацію сучасного зразка роману ініціації.

Представники теорії роману виховання (М. Бахтін, В. Зарва, Д. Затонський, І. Володавська, О. Краснощоківа, О. Кругликова, С. Притолук, А. Садрієва, О. Сидоренко, О. Чик та ін.) стверджують, що мотив ініціації в цьому романному жанрі виконує жанротворчу функцію. Власне, це твердження стало підставою для виділення Т. Романко роману ініціації як жанрового різновиду роману виховання: «Простеживши генезу роману ініціації від літературних традицій жанру роману виховання, відзначаємо типологічну подібність цих романних форм. Зважаючи на виокремлені типологічні особливості роману виховання, вважаємо, що роман ініціації є продовженням традицій цього типу прози та його сучасним варіантом, який виник у 80-х роках ХХ століття» [Романко 2011: 7].

М. Бахтін у літературознавчій розвідці «Роман виховання і його значення в історії реалізму» на основі діяхронної моделі персонажа класифікував внутрішньожанрові види роману виховання: циклічний, у якому моделюється життєвий шлях головного героя з поетапною фіксацією змін у його світогляді і характері; класичний (життя як досвід і школа); біографічний (автобіографічний), у якому біографічний час замінює циклічність, а становлення персонажа відбувається у контексті буття соціуму; дидактико-педагогічний, який демонструє педагогічний процес виховання особистості;

реалістичний, у якому формування людини здійснюється в органічному зв'язку з історичним розвитком під впливом політичних, ідеологічних, соціальних, етичних зрушень [Бахтин 1979: 201-203]. За цією класифікацією М. Бахтіна, романна структура «Капелюха Сікорського» синтезує ознаки таких зазначених типів роману виховання, як біографічного і реалістичного, в межах яких осмислюються складні проблеми початку ХХ століття, моделюється образ нового персонажа, який «...відображає в собі становлення самого світу. Він уже не всередині епохи, а на межі двох епох, у точці переходу від однієї до другої. Цей перехід відбувається в ньому і через нього. Він змушений ставати новим, небаченим типом людини» [Бахтин 1979: 214].

І. Влодавська у монографії «Поетика англійського роману виховання початку ХХ століття : типологія жанра» (Київ, 1983) простежує генезу цього жанрового утворення, який, на її думку, «...був породжений історично зумовленим інтересом до того, як суспільство формує характер, який конфліктний механізм цього формування. Він склався як найбільш адекватний спосіб художнього «інобуття» цієї проблеми і в межах найменш канонічної, вільної форми роману має найбільш чіткі, видимі жанротвірні ознаки» [Влодавская 1983: 4]. Вона доводить, що роману виховання притаманні такі жанрові ознаки: циклічність, зумовлена основними етапами формування персонажа, біографічний час домінує над історичним, ліричне – над епічним, усталений просторово-часовий континуум, сюжет охоплює тривалий проміжок часу людського життя, як правило, період дитинства і юності, коли формуються ціннісні переконання і життєві орієнтири, окреслюється характер.

Виділення типологічних особливостей роману виховання сприяло обґрунтованому визначенню спільного та відмінного з романом ініціації, що спостерігаємо в дисертації Т. Романко «Роман ініціації в сучасній українській, польській та американській літературах (на

матеріалі творчості Л. Дереша, М. Нагача, Н. МакДонелла)» (Тернопіль, 2011). Дослідниця вбачає типологічні подібності в «сюжетній будові, що полягає у зображенні поворотних моментів, критичних ситуацій у житті головного героя. Основною ідеєю двох різновидів художніх текстів є становлення динамічної особистості персонажа, яка проявляється у бажанні самоактуалізуватися, здобувши нові знання і досвід. Особливою спільною рисою роману ініціації та роману виховання є біографізм чи автобіографізм, що проявляється в описах особистих переживань, пов'язаних із різними життєвими ситуаціями. Якщо типологія героя роману виховання визначається моделями героя-революціонера, праведника, правдошукача, реформатора, то персонажі сучасних романів ініціації – це молоді люди, які не знаходять свого місця у швидкоплинному житті соціуму, яких не розуміють інші, але які прагнуть до знань, розуміння сучасної соціокультурної ситуації, самопізнання та набуття власного досвіду» [Влодавская 1983: 16].

В. Даниленко трансформує традиційний жанр роману ініціації, створюючи його оригінальну форму. Зокрема, у персонажній системі «Капелюха Сікорського» важливу функцію виконує образ Кароліни Гулій як наставниці, зустріч з якою на Зозулиній Дачі, визначила подальшу долю юного гімназиста Сікорського. Т. Романко наголошує, що «в романі ініціації цієї дійової особи немає, проте герой намагається самостійно знайти відповіді на запитання, що його хвилюють» [Романко 2011: 16]. Крім того, письменник відмовляється від традиційних для роману ініціації схем хорору і трилера, натомість використовує елементи химерної поетики (сновидіння, магичні образи-символи, ірраціональні передчуття, магія кохання та ін.), що дозволяє белетризувати розповідь через її належність до літературного дискурсу масового письма.

Основний текст роману «Капелюх Сікорського» розпочинається «вщим» сном Ігоря Сікорського: «Він брів

хашами Зозулиної Дачі, коли налетів вітер, і тоді відчув поштовх, ніби хтось турнув у спину. Вітер шарудів у гіллі дерев і підштовхував його до Провалля. Опиратися вже не мав сил, тоді м'язи напружились, і він намацав під руками щільне повітря, яке відчуває молодий птах, коли вперше вистрибує з гнізда. Відштовхуючись від пружного ефіру, завис над Царським садом. Під білястою запоною неба гойдалися крони дерев і віддалялась земля, а він чіплявся за повітря і забирався все вище. На сонці виблискували бані соборів і плесо ріки, виднівся метушливий Поділ, кінські диліжанси, люди й автомобілі. Він боявся дивитися вниз, а коли глянув, від жаху закричав і почав падати. Ноги сковзнули об верхівку акації, він увесь стиснувся у передчутті удару, але хтось ухопив його за плечі...» [Даниленко 2010: 10]. Роль цього сну в композиції твору розкривається лише в ході розгортання подій, проте, будучи сном-проспекцією, який передбачає майбутній процес становлення особистості персонажа, організовує сюжет, визначає напрям внутрішнього вдосконалення головного героя. Кароліна Гулій ніколи офіційно не стала його дружиною, але саме вона надихнула його на реалізацію прототипу гелікоптера – одного з креслень «летючої машини» Леонардо да Вінчі. Це нещасливе кохання надихнуло юнака на створення літальних апаратів, що змінили світ повітроплавання. Отже, сон на початку першого розділу – це сон-концепція, сакральний знак, через який автор відкриває основну ідею роману: мрія стане реальністю, якщо постійно працювати над її здійсненням, переборюючи усі, навіть найскладніші, перешкоди.

Процес ініціації, який переживає Ігор Сікорський на Зозулиній Дачі, передбачає вихід із попереднього індивідуального стану (дитинство) в якісно інший – дорослий – період свого існування. Його символічне переродження здійснюється в кількох площинах: фізіологічній, моральній, інтелектуальній, громадянській.

Важливо, що з цим моментом корелює його життєва мрія, яка, власне, і рятує Ігоря після втрати коханої. «Химерна» поетика, любовна сюжетна лінія, романтичні почуття персонажів, внутрішні монологи-роздуми головного героя, онірична образність та ін. акумулюють ліричну тональність розповіді, яка доповнюється емоційно багатю лексикою, експресивною символікою, нюансами і напівтонами настроїв та переживань. А, в свою чергу, художня насиченість романного тексту ремінісценціями, образними аналогіями, стилізацією, прийомом замовчування, лейтмотивом внутрішнього бунту маркують поетику модернізму в романі «Капелюх Сікорського», в якому балансування між професійною та особистісною сферами життя персонажа реалізується через поєднання двох наративних планів: реального, наповненого географічними, часовими, побутовими деталями, й ірреального, пов'язаного з внутрішньою екзистенцією особистості (фантазмагоричні візії, сновидійні мрії, психологічні зсуви, душевні конфлікти та ін.), переплетення екстрадієгетичного та інтрадієгетичного наративів, взаємодоповнення хронотопу реальності і хронотопу мрії.

Висновки і перспективи подальшого дослідження. У романі «Капелюх Сікорського» В. Даниленко збагачує способи моделювання художньо-історичного життєпису, синтезуючи жанрові структури роману виховання, зокрема роману кар'єри, і біографічного роману. Автор експериментує з модерністською та постмодерністською поетиками, акумулюючи поліваріантні сюжетно-композиційні прийоми, складні асоціативні підтексти, різні наративні структури, раціональні й ірраціональні доміанти, реальність і фантастику, факт і вимисел, що демонструють ускладнену форму авторського мислення. «Альтернативна біографія» Ігоря Сікорського як белетризований варіант художньо-документальної літератури прочитується як роман ініціації, в якому

головний персонаж переживає екзистенційний процес Я-становлення під впливом вольової жінки, внаслідок чого віднаходить сенс власного існування і шлях самоідентифікації.

Література: Баран 2010: Баран Є. Бетховен в історії гелікоптерів [Електронний ресурс] / Євген Баран. – Режим доступу: <http://litakcent.com/2010/11/12/bethoven-v-istoriji-helikopteriv/>;
 Бахтин 1979: Бахтин М. Эстетика словесного творчества / М Бахтин. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.; Влодавская 1983: Влодавская И.А. Поэтика английского романа воспитания начала XX века : типология жанра / И. А. Влодавская. – Киев: Вища школа, 1983. – 180 с.; Даниленко 2010: Даниленко В. Капелюх Сікорського: [роман] / В. Даниленко. – Львів : ЛА «Піраміда», 2010. – 290 с.; Грегуль 2005: Грегуль Г. В. Українська біографічна проза першої половини ХХ ст. : жанровий аспект (за творами В. Петрова, С. Васильченка, О. Ільченка, Л. Смілянського) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Галина Василівна Грегуль. – К., 2005. – 18 с.; Романко 2011: Романко Т.О. Роман ініціації в сучасній українській, польській та американській літературах (на матеріалі творчості Л. Дереша, М. Нагача, Н. МакДонелла) [Текст] : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.05 / Романко Тетяна Олегівна ; Терноп. нац. пед. ун-т ім. В. Гнатюка. – Тернопіль, 2011. – 20 с.; Черкашина 2007: Черкашина Т.Ю. Наративні особливості художньо-біографічної прози: автор і читач [Текст] : автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.06 / Черкашина Тетяна Юріївна ; Тернопільський національний педагогічний ун-т ім. Володимира Гнатюка. – Тернопіль, 2007. – 20 с.

Яблонская Н.М. «Шляпа Сикорского» В. Даниленко как роман инициации.

В статье анализируются жанровые особенности романа «Шляпа Сикорского» В. Даниленко, в частности внимание акцентируется на средствах и приемах модификации автором инварианта историко-биографического романа, например: осложнение нарративной структуры, «причудливая» поэтика, киномонтаж, стилевой полифонизм, сочетание хронотопов реальности и мечты и др. Модерные способы моделирования художественно-исторического жизнеописания Игоря Сикорского

удостоверяют появление беллетристического романа инициации в творчестве В. Даниленко.

Ключевые слова: беллетристика, жанр, историко-биографический роман, роман инициации, «причудливая» поэтика.

Світова література та порівняльне літературознавство

УДК 82.02

ББК 83.3 (4УКР)

Н.В. Авраменко, доц., ТНЕУ,

І.О. Стешин, доцент, ТНЕУ

Особливості літературного життя Лондона на зламі XIX – XX століть та їх еволюція у перші десятиліття XX століття

Стаття присвячена розгляду особливостей розвитку літературних течій в англійській літературі пост-Вікторіанського періоду на рубежі XIX – XX століть та їх еволюції у перших десятиліттях XX століття з точки зору їх філософсько-естетичного наповнення.

Ключові слова: естетизм, декаданс, символізм, імпресіонізм, дендізм.

The article deals with the analysis of peculiarities in the literary trends development in the English literature at the edge of XIX – XX century and their evolution in the first decades of the XX century from the point of view of their philosophic- aesthetic interpretation.

Key words: aestheticism, decadence, symbolism, impressionism, dandyism

Розмірковуючи про 1890-і роки у літературі Західної Європи як про роки зародження і розквіту естетизму,

декадансу (з його неповторним fin-de siècle) та символізму, приходимо до висновку, що пізній Вікторіанський авангард був напрочуд потужним, багатим на колористику та щедрим на магнетизм. Що стосується Англії, то тут свій літературний та літературознавчий хист сповна зуміли розкрити і В.Б.Єйтс [Yeats 1961], і Е.Доусон [Dowson 1896], і Дж.Джонсон [Johnson 1917], і А.Саймонз [Symons 1960].

Поети авнгарду цікаві передовсім тим, що, відкидаючи традиції, притаманні Вікторіанській епосі, ввели в літературний обіг та освоїли нові методи, які згодом стали визначальними у творчості поетів-модерністів. Умисно нехтуючи усталені правила у літературі XIX століття, поети, натхненні естетизмом, відкидали не лише традиційні поетичні прийоми та форму, вони нехтували сам спосіб сприйняття дійсності, його дух, характер та ідеали.

Звичайно ж, щоб охарактеризувати риси Вікторіанської епохи в літературі Англії, недостатньо однієї статті, – тут, радше, знадобилася б якась фундаментальна праця типу монографії чи дисертаційного дослідження, – проте якщо спробувати сконцентруватись на основних філософсько-літературних догмах даного періоду, можемо простежити раціональний характер людського мислення та його здатність не лише дошукуватись правди, а й керувати своїми емоціями та поведінкою. Таке переконання щодо природи людського ества породжувало певний оптимізм, вселяло надію в прогресивний розвиток людства – моральний, інтелектуальний, соціальний.

Час від часу зав'язувались в літературних колах невеликі дискусії, позаяк деякі представники Вікторіанської епохи висловлювали протилежні погляди стосовно загальноприйнятої та усталеної традиції. Однак тональність таких дискусій була, швидше, мажорною: домінантними у них залишались віра та оптимізм.

Ці диспути лягли в основу ліберального ідеалу щодо відкритої, відповідальної дискусії, толерантності до

протилежних точок зору, яка послужила, як стверджував Дж.Мілл [Mill 2002: 60], подальшому розкриттю правди і права. Характерними рисами, поряд з цим, залишались етичний ідеалізм та цілеспрямованість, почуття обов'язку, які вцілили та продовжували жити навіть в часи, коли відбувались спроби похитнути віру в основи християнства, а то й позбутися її взагалі.

«Те, що має свій початок, безупинно прямує до свого кінця» - гласить східна мудрість. Будь-яка літературна епоха не є винятком із цього «правила». Літератори Вікторіанської епохи могли б перетворитись на самозакоханих, лицемірних, самовдоволених персонажів, заслуговуючи на те, щоб і їх, зрештою, підняли на кпини, іронізуючи над засадничими положеннями їхньої творчості. Проте висміювання ідеалів Вікторіанства так і не стало тим чинником, який призвів до краху консенсусу в літературних колах. Натомість мова йде про сукупний вплив того, що можна охарактеризувати як культурне розчарування та потреба новизни. Під кінець XIX століття спостерігається домінування песимістичних настроїв у сприйнятті дійсності: осягнення світу та трактування історії – трагіко-песимістичні; акцентується посилений вплив факторів підсвідомості на поведінку людини протиставно до контролю свідомого мислення в людській життєдіяльності; поширюються скептицизм та нігілізм; відбувається постійний пошук ірраціональних та надприродних способів пізнання світу та пошуку істини. Разом з цим, частина митців не бажала зрікатися ідеалів, маніфестованих ще у розквіті Вікторіанської доби, а навпаки прагнула їх захистити.

Під кінець XIX століття виникає тенденція до того, що ще з часів Бодлера було прийнято називати «дендизмом» – поведінка, ставлення, які драматизували аристократизм та підкреслювали зневажливе висміювання загальноприйнятих законів моралі. Таке «зневаження», несприйняття, було виражене радше позерно, а не

аргументовано, та вимагало присутності аудиторії, оскільки саме вона виступала в ролі дзеркала, в якому милувався своїм відображенням «нарцистичний» дендизм. Більшість же аудиторії письменників *fin-de-siecle* належала до активно читаючої частини суспільства, котра ще не встигла зректися естетичних положень Вікторіанської епохи та Вікторіанського стилю. Однак історія людства вирізняється тим, що ідеали, яким так щиро віддана найпрогресивніша частина його представників, рано чи пізно виявляють свою невідповідність, свої розходження із, а почасти і протиріччя до реальності.

Своїм походженням аванґард багато в чому завдячує загальній неґації літературної традиції тогочасної доби: це було не стільки пост-, як анти-Вікторіанство. Аванґард розвинув бунт Свінбурна, пре-рафаелітів і Морріса. Як Свінбурн, так і Пейтер, і Вайльд звертались до літератури Франції у пошуку моделей про що і як писати, а іноді – і як жити. Однак поети французького аванґарду були надзвичайно різнобічними, як в особистому плані, так і за соціальним статусом, як у культурно-мистецькому спрямуванні, так і в своїх думках і переконаннях. Єдиною основою, яка виявилась спільною для них усіх, було утвердження самодостатності та самоцінності мистецтва.

Письменники Вікторіанської доби, як видається нині, були впокорені благопристойністю та відповідальністю середнього класу, і принцип автономності та самодостатності мистецтва зводився, таким чином, принаймні в одній зі своїх інтерпретацій, до відмови визнавати своє захоплення середнім класом. Ця позиція частково об'єднувала реалістів та натуралістів (у прозі) та естетів з декадентами (в поезії). Позиція, яка обстоювалася цими групами, полягала в наступному: утвердження цілісності митця, його права і обов'язку йти услід своєму власному баченню правди та краси. Однак дехто з поетів «замахнувся» на ще більш радикальну та бунтівну доктрину:

мистецтво може бути мистецтвом у найчистішому та найвищому змислі (сенсі) лише тоді, коли воно вільне від будь-яких зобов'язань щодо якихось ідеалів чи то моралі добра, чи то релігійної віри, чи то правди життя чи природи, чи то соціального вдосконалення. «Поезія, – як зазначав Бодлер, – не має іншої мети, окрім себе самої.» «Я кажу, що якщо поет переслідував моральну мету, він применшував свою поетичну силу... Поезія не може, під страхом смерті чи занепаду, асимілюватися наукою чи етикою. Вона не має собі за мету істину, вона має лише себе саму.» Звідси постає логічне запитання: що ж являє собою в такому випадку поезія і мистецтво? Для поетів кінця ХІХ століття мистецтво передовсім виражалось через стиль і форму. Естети чи декаденти, символісти чи імпресіоністи, – всі вони значною мірою залишалися формалістами.

Подібна класифікація не мала чітких меж, до того ж часто траплялось так, що тлумачення цих понять було подібним чи майже однаковим в окремих своїх аспектах. Причина їх розмежування полягала не в тому, щоб зарахувати письменника до якоїсь школи, а швидше задля того, щоб вказати на відмінності через співпадіння окремих вихідних положень в межах самого авангарду.

Підсумовуючи в загальних рисах характерні особливості літературних напрямів того часу, можемо сказати, що письменник – прибічник естетизму дотримувався не тільки доктрини автономності мистецтва, але також його домінування над іншими людськими благами. Мистецтво чи краса могли перетворитися на об'єкт жертвовної відданості, оскільки перетворювались на найвищу мету людського існування. «Ця любов мистецтва заради мистецтва, – пояснював Уайльд, – це така точка, в котрій молода школа відійшла від вчення м-ра Раскіна ... Відданість митець може проявляти лише щодо принципу краси.»

Декаденти утверджували автономність мистецтва більш радикально, ніж інші їхні колеги по перу в силу того, що наповнювали розуміння сутності мистецтва своїм власним змістом, або, швидше, своїм ставленням до цієї сутності. Зосереджуючи свою увагу на кольорах мертвого тіла, вони вражали всіх своїми висновками, стверджуючи, що ці кольори такі ж прекрасні, як трава у лузі. Представники декадентизму розкривали глядачам відразливі, патологічні картини, які межували із неврастенією, деструкцією, пороком настільки близько, що іноді ця межа ставала майже невидимою. Декаденти вбачали в цьому всьому глибинну реальність і невідому до цього нову красу. Яскравим прикладом такого бачення став Шарль Бодлер, оприлюднивши своє сприйняття світу і краси у збірці «Квіти зла».

Символісти 90-х років XIX століття спирались у своїй ідеології на філософію неоплатоністів, захоплювалися ідеями Джордано Бруно, окультними знаннями, вченнями алхімії. Символісти сподівалися дізнатися, як саме за допомогою символів розум може сугестіювати, пробуджувати у свідомості нову реальність, що знаходиться за межею рутинності та життєвих турбот.

Символізм почасти слугував вираженню релігійних почуттів і віри, і хоч розмежування між символізмом і містицизмом було зрозумілим і очевидним, два цих способи квазі-релігійного знання могли бути представлені у творчості одного і того ж автора настільки часто, що аналіз дискурсу його творів нерідко виявляв, як «символічне» і «містичне» перетворювались на синонімічні означення.

Імпресіонізм, в свою чергу, взяв на озброєння філософські погляди скептиків і релятивістів, які стверджували, що ніщо не може бути інформативно пізнаваним в своїй суті, а людині передаються враження певного спостерігача, отримані від певних взаємовідносин з об'єктом. Усе в зовнішньому світі людини – плинне, а єдине,

що існує – це мить, така ж швидкоплинна та минуча. Людина здатна передавати тільки свої враження – навіть коротке споглядання чогось евокує певні почуття. У своєму «чистому» вигляді література імпресіонізму не йде далі вищевикладеного положення. Імпресіоністи не роблять спроби приписувати значення певному враженню, чи співвідносити його з чимось іншим, оскільки, зробивши так, означало б почати розбудовувати взаємопов'язаний світ, в який, як відомо, митець-імпресіоніст уже не вірить.

Ще одна мистецька догма знайшла широкий відгук та підтримку в літературних колах Лондона, а саме: «мистецтво заради мистецтва». Спершу кредо «мистецтво заради мистецтва» підтримали автори, чії літературні погляди йшли врозріз з ідеями та мораллю «споживацького» середовища, з його мисленням, способом життя, цінностями. Зрештою, учасники «літературних міжусобиць» розуміли, що нова ідеологія кидала виклик передовсім письменникам-реалістам та натуралістам, котрі вбачали мету мистецтва у достовірній та детальній репрезентації звичного тогочасного життя. Опоненти натуралістів та реалістів, наприклад, О. Уайльд зауважував, що мистецтво спорудило між собою та життям «нездоланий бар'єр вишуканого стилю, декоративного чи ідеального ставлення.» Прибічники «чистого мистецтва» відстоювали думку, що мистецтво не повинно торкатися суспільних реалій та проблем. Воно навіть не повинно наближатися до них. Відданість митця, його «служіння» належить лише мистецтву і більш нічому. Мета мистецтва – це краса, а краса – це стиль. Суть стилю постає як надважке завдання, виконання якого досягається знаннями, обрахунками та сумлінною наполегливою працею у «шліфуванні» мови. Саме тому так впевнено звучить нота гордості за своє «ремесло» у творах П.Готьє та Е.Паунда, А.Вігні та А.Пейтера. Згідно з їхнім переконанням, митець літератури – це ювелір мови, її скульптор, а іноді і пастор на

священній службі у Слова. Якою б метафорою не послуговувались, суть полягає в тому, що лише товариш по ремеслу може сповна оцінити цю працю, а людство на загал до уваги просто не береться.

Підсумовуючи вищевикладене, приходимо до висновку, що літературні традиції Вікторіанської епохи стали для наступного покоління митців тим базовим знанням, заперечення якого призвело до появи англійського авангарду, до якого входили і дендизм, і декаданс, і символізм з імпресіонізмом. Кожна з цих течій зуміла створити свою «надбудову» на ґрунті заперечення, у якій чітко простежувались і відповідне естетичне наповнення, і стиль, і образність. Таке різноманіття літературних течій усе ж мало і спільну рису – утвердження автономності та самоцінності мистецтва.

Література

1. *Yeats 1961*: Yeats W.B. Essays and introductions. – London: Macmillan publishing company, 1961.- 246 p.

2. *Dowson 1896*: Dowson E. Verses. – London, 1896. //

<http://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/book/lookupname?key=Dowson%2C%20Ernest%20Christopher%2C%201867-1900>.

3. *Johnson 1917*: Johnson J. Fifty Years and Other Poems, Cornhill, 1917, AMS Press, 1975.

4. *Symons 1960*: Symons A. The symbolist movement in literature. – London, 1960.

5. *Mill 2002*: Mill J.S. On liberty. Dover Publications Inc., 2002, - p.25-65.

Статья посвящена рассмотрению особенностей развития литературных течений в английской литературе пост-Викторианского периода на рубеже XIX – XX веков и их эволюции в первых десятилетиях XX века с точки зрения их философско-эстетического наполнения.

Ключевые слова: эстетизм, декаданс, символизм, импрессионизм, дендизм.

УДК 821.162.1.
09:821.133.1.09

О.О. Бистрова, проф. (Дрогобич)

Наратив як інтенція сповідальності у творах А. Міцкевича і Ш. Бодлера

У статті проаналізовано у компаративному вимірі особливості наративу в творчості А. Міцкевича та Ш. Бодлера. Досліджено окремі складові поетики цих двох письменників у зясуванні гомогенних та гетерогенних аспектів.

Ключові слова: компаративістика, поетика, наратив, сповідальність.

Bystrova Olena. Narrative as a intention of confessional in the A. Mickiewicz's and Ch. Baudelaire's literary works. The author of article analyzed the features of the narrative in the works of Adam Mickiewicz and Charles Baudelaire. There was studied poetics of the individual components of these two writers zyasyuvanni homogeneous and heterogeneous aspects.

Keywords: comparative, poetic, narrative, confessional.

Постановка наукової проблеми та її значення.

Наратив як засіб організації оповіді тяжіє до компетенції стилю, коли смисл розуміємо як ситуативно пов'язану мову. Таратор може бути одночасно і суб'єктом оповіді, і об'єктом зображення [Рябова 2008: 30]. Наратор може максимально наблизитись до автора або його ліричного героя, якщо емфаза, тональність вислову, експресивність, його принципова значущість для розуміння авторського слова вимагають цього.

Літературна енциклопедія подає декілька дефініцій різновидів наратології: наратабельний (розповідний), коли нарататор – особа, якій адресується оповідь нарататора (або прихована аудиторія автора). Мова йде і про сукупність оповідних процедур задля досягнення мети, наративну

типологію, наративне твердження, повідомлення, наративний код й ін. [Ковалів 2007: 88-96].

Аналіз джерел і публікацій, в яких започатковано розв'язання проблеми. Відомий сучасний теоретик літератури, компаративіст Дмитро Наливайко вважає, що Шарль Бодлер є зачинателем символізму. З цим твердженням не можна не погодитись [Наливайко 2008: 30]. Твори Адама Міцкевича, особливо його лірика, безперечно, несуть на собі відчутні ознаки символістичної манери. Це поетика прихованих натяків, закодованого підтексту, раптова багатозначність метафорики, окремого тропу, поява багатозначності сенсорики, хвилююча загадковість.

Існує багато визначень природи символу. Для компаративістського дослідження текстів, які розглядаються в даній роботі, символом можна вважати мотив, а саме мотив оповіді. Автори польського словника літературознавчих термінів трактують символ як мотив або комплекс мотивів: «Symbol... motyw lub zespół motywów występujący w dziele, który jest znakiem treści głęboko ukrytych i niejasnych, mający za zadanie kierować ku nim myśl czytelnika» [Głowinski 1976: 433].

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Символістичність поетики Бодлера і романтичні тенденції Міцкевича зближали цих поетів, що різними мовами і різними на перший погляд формами наравістично й екстатично утверджували власне «я».

«Альбатрос» Бодлера і «Плавець» А. Міцкевича – два значущих символи (а символи завжди багатозначні) й водночас дві метафори між глибинами закодованих смислів.

З усієї наратологічної парадигми найближче для зіставлення цих двох текстів відповідає наратив від першої особи з метафоричною проекцією прихованої єдності сповіді з оповіддю. «Плавець» був записаний в альбом Йоанни Жажеської, дружини польського поміщика, який жив в

Україні. Присутність адресанта накладає певне нашарування підвищеної відповідальності й щирості за кожний душевний порух у зафіксованому альбомному тексті:

Коли уздриш, як човен буйно
Стихія кидає морська,
Хай не озветься серце чуйно
На страх і розпач моряка!

Той корабель пішов, якого
Так прагув досягти плавець.
Так нащо сльози і тривога,
Коли всьому настав кінець?

Адже гідніше воювати
З маленством тінявих валів,
Аніж лічить гіркі утрати,
Діставшись тихих берегів!

«Плавець»[*Міцкевич 1955: 77*]

(«Żeglarz»). Переклад М. Зісман

Дія «Плавця» і дія «Альбатроса» відбуваються у сфері моря, але це не лише троп, це розлогий символ моря житейського, сфери екзистансу, і разом із тим море – незмінний атрибут романтичного сприйняття світу. Ш. Бодлер у власних «теоретичних роздумах» («Естетичні рідкості» і «Романтичне мистецтво») формулює розуміння романтизму як «мистецтва сучасності, як особливу манеру відчувати, як прагнення до нескінченного.

Романтизм Міцкевича надихала народна поезія і доля його вітчизни, посилення візіонерських тенденцій у польському романтизмі. Обох поетів з'єднав Париж і тут вони обоє завершили свій земний шлях.

«Альбатрос» Бодлера тяжіє до його ж поезії «Плавання», вони й видавались разом ніби своєрідний маленький цикл. На українську Бодлера перекладали П. Грабовський, В. Щурат, у наші часи – Д. Павличко,

М. Москаленко, І. Драч. «Альбатроса» («L'Albatros») переклали Д. Павличко й І. Драч.

Зіставлення перекладів із оригіналом свідчить, що і Павличко, і Драч тонко відчули трагізм і бентежність об'єкта нарації. Гордий і незалежний поет – це той самий Альбатрос – символ незламної величі, володар безкрайніх просторів, якого нікчемні зловмисники і заздрісні бездарі намагаються принизити.

У Д. Павличка:

Поет, як альбатрос – володар гроз і грому,
Глузує з блискавиць, жадає висоти,
Та, вигнаний з небес, на подолі земному
Крилатий велетень не має змоги йти.

У І. Драча:

Поете! Князю хмар твоя подібна сила,
Між блискавок ти свій у грозовій імлі;
Але під шал образ перешкоджають крила
Тобі, вигнанцеві, ступати по землі.

Оригінал:

Le Poète est semblable an prince des nuees
Qui haute la tempêtt et se rit de l'archer;
Exsilé sur le sol au milieu des huées?
Ses ailes de géant l'empêchtnt de marcher.

(Поет подібний до принца хмар і блискавок,
Які з'являються у бурю і влучають як стрілець

із лука.

Самітник серед простору земного осміяний,
Твої крила велетенські перешкоджають рухові).

Труднощі при перекладі з польської та французької в тому, що в цих мовах фіксований наголос. Доводиться допускати деяких змін не в лексикосистемі, а в зрушеннях позицій доміант, які урухомлюють логіку ліричного сюжету. У Бодлера нема безпосереднього звернення до поета, закликів та імперативу. Наратор повідомляє про те, що міг спостерігати під час мандрів.

Ліричний герой і в Бодлера, і в Міцкевича максимально наближений до авторів, які існували у світі – макрокосмосі як актанти – страждаючі, як поети (плавець, альбатрос), яких світ адекватно не сприймає. Вони як наратори, адресанти існують в ситуації наративної траєкторії. Тобто – наративної траєкторії, коли відправник виявляє свою компетенцію з різних точок існування. Це може бути перевтілення (альбатрос, плавець, співець, бард, «дамський угодник». Звичайний спостерігач екзистансу – тут – буття, у da`sein`і).

І в Бодлера, і в Міцкевича це страждаюча особистість, яка постійно знаходиться в стані *concordia discors* (*discordia concors*) – узгодження неузгоджувального або неузгоджувальність узагальнення, це постійне відкриття власної значущості і біль за несприйняття цієї значущості оточенням.

Так однаково сприймали світ і власне «я» в ньому два поетичних генії різних країн, різних літературних напрямків, різних доль.

Література:

1.Ковалів, 2007: Літературознавча енциклопедія. – К.: Академія», 2007. – Т. 2. – С. 88-96.

2.Міцкевич А., 1955: Міцкевич А. Вибрані твори: у двох томах / за ред. Максима Рильського. – К.: Wydawnictwo państwowe literatury pięknej, 1955. – С. 77.

3.Наливайко Д., 2008: Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика. – К.: Києво-Могилянська академія, 2008. – С. 30.

4.Рябова І., 2008: Рябова І. Нарація як проблема стилю // *Conversatoria Literaria*. – Siedlce, 2008. – С. 30.

5.Głowinsky M., 1976: Głowinsky M. Słownik terminów literackich. – Warszawa, 1976. – С. 433.

В статтє проанализированы в компаративном измерении особенности нарратива в творчестве А. Мицкевича и Ш. Бодлера. Исследованы отдельные составляющие поэтики этих двух писателей в выяснении гомогенных и гетерогенных аспектов.

Ключевые слова: компаративистика, поэтика, нарратив, исповедальность.

УДК 821.133.1-31.09"20"М.Леві:7.049

ББК Ш5(4Фра)62-44-34

Л. В. Мацевко-Бекерська,
д. філол. наук, (Львів)

Пригода як наративний центр у творах Марка Леві

Проза Марка Леві дає можливість дослідити літературний твір як пригоду (в просторі відшукування смислів), літературний текст як пригоду (в лабіринті словесних конструкцій, що оприявнюють наратив), пізнати літературознавство як гіперпригоду (понад усіма апробованими методологічними підходами) і метапригоду (всюди – понад, попер, поза, всередині, поміж – в палітрі осмислювання, пізнання, реконструювання тощо). Окремі твори, у яких репрезентована нарація пригоди, увиразнюють три основних, незаперечних за статусом та естетичністю як “спільним знаменником” аспекти канону літератури від початку XXI століття, а також дають можливість структурувати новочасний науково-дослідницький пошук.

Ключові слова: *пригода, фабульна траєкторія, наративна стратегія, смисловий центр, конфігурація пригоди.*

The prose by Mark Levy provides an opportunity to explore the literary work as an adventure (in the space of searching for meanings), the literary text as an adventure (in the labyrinth of verbal constructions revealing the narrative), to understand literary criticism as a hyper-adventure (above all proven methodological approaches) and a meta-adventure (everywhere – above, under, outside, within, between – in the palette of comprehension, cognition, reconstruction, etc.). Certain works, representing the adventure narration, highlight three fundamental, indisputable in terms of status and aesthetics as the “common denominator” aspects of the canon of literature from the beginning of the 21st century onwards, and render it possible to structure the latest scientific and research inquiry.

Keywords: *adventure, fable trajectory, narrative strategy, semantic center, configuration of the adventure.*

Постановка наукової проблеми та її значення.

Літературний твір як пригода (в просторі відшукування смислів), літературний текст як пригода (в лабіринті словесних конструкцій, що оприявнюють наратив), літературознавство як гіперпригода (понад усіма апробованими методологічними підходами) і метапригода (всюди – понад, попід, поза, всередині, поміж – в палітрі осмислювання, пізнання, реконструювання тощо) – три основних, незаперечних за статусом та естетичністю як “спільним знаменником” аспекти канону літератури від початку ХХІ століття упевнено та успішно структурують новочасний науково-дослідницький пошук. Отож, спрямування аналітичного фокусу в оригінальний авторський стиль, в лабіринти художнього світу відкриває значні горизонти у пізнанні як цілісного поетологічного дискурсу, так і його значущих складових.

Одна із методологічних площин, в координатах якої розгортаються активні дослідження, – наратологія – засвідчує цілковиту слушність міркування Ігоря Папуші щодо її нинішнього наукового статусу: “Третя фаза розвитку наратології, що триває від 90-их років до нашого часу, відзначається так званим “наратологічним поворотом”, тобто широкою експансією наратології в інші дисципліни <...>” [Папуша 2003: 44]. Попередні дві фази [Папуша 2003: 44] репрезентовані ґрунтовними дослідженнями, монографічними виданнями, проведеними конференціями та семінарами. У наукових концепціях (К.Фрідеман, О.Вальзер, Ф.Штанцель, Ж.Женетт, В.Шмід, Ц.Тодоров, Ф.Джаннідіс, Я.К.Мейстер, Дж.Пір, А.Корнілс, В.Шернус; в Україні – прихильники наратологічних досліджень гуртуються довкола теоретико-літературних кафедр провідних університетів – Львівського, Київського,

Тернопільського) відпрацьовані основні аналітично-дискурсивні підходи й принципи аналізу художнього тексту з позицій наратології. Своєрідно увійшовши в добу синергетичного домінування, наратологія вияскравила свій межовий статус між “нормальною наукою” (Т.Кун) та очікуванням / здійсненням наукової революції. Аналогічно до міркування Жюльєн Дельоза стосовно того, що “приходить час, коли писати філософські книги так, як це робилося віддавна, буде неможливо. Пошук нових засобів філософського вислову був початий Ніцше і має бути сьогодні продовжений” (переклад наш. – Л.М.-Б.) [Дельоз 1998: 12] варто зауважити і про наратологію. Об’єктивно належна до доби активізації синергетичного підходу постнекласичної науки, що враховує певну “втрату пам’яті” (зокрема, методологічної) у поєднанні з імовірнісним характером наукових досліджень, наратологія продуктивно свідчить про слушність одного із ключових принципів моделювання новітньої науки – “допустиме все” (П. К. Фейєрабенд “Проти методологічного примусу”, 1975; “Наука у вільному суспільстві”, 1978), однак з урахуванням та коректним застосуванням відпрацьованих аналітично-дослідницьких методик.

Сучасна література збагачується новими іменами, розростається новими оригінальними творами, котрі синхронізують час із його особистісним пізнанням / розумінням / осмисленням / переживанням / інтерпретацією тощо. Власне час на позначення епохи та її репрезентативних ознак надзвичайно показово, драматично напружено, переконливо емоційно втілює проза Марка Леві. Натепер вже досить численна бібліографія творів сучасного французького автора: “Між небом і землею” (2000; перше видання під назвою “А якщо це правда?”), “Де ти?” (2001), “Сім днів творіння” (2003), “Наступного разу” (2004), “Зустрітися знову” (2005), “Кожен хоче любити...” (2006), “Діти свободи” (2007), “Усе, що не було сказано” (2008),

“Перший день” (2009), “Перша ніч” (2009), “Викрадач тіней” (2010), “Дивна подорож містера Дардлі” (2011); оригінальний погляд на світ і людей поміж собою та у світі зацікавив авторів екранізацій (за романами “Між небом і землею”, 2005 р. та “Кожен хоче любити...”, 2008 р.). Отож, приспів час і для наукового зацікавлення, для спроб осмислити новітній естетико-літературний процес в проекції винятково глибокого за психологічним контекстом, оригінального за стилем письма автора. Зокрема, вважаємо актуальним для дослідження нарративний зріз окремих творів М.Леві, передусім у контексті репрезентованої пригоди.

Центрування наративу довкола пригоди відбувається у всіх творах письменника, для уважного прочитання й аналізу застановимося на кількох: “Між небом і землею”, “Зустрітися знову”, “Сім днів творіння”, “Усе, що не було сказано”. Погоджуємося із думкою Жерара Женетта: “Сучасна людина відчуває своє часове тривання як “тривогу”, свій внутрішній світ як нав’язливу турботу чи нудоту; віддана владі “абсурду” і терзань, вона заспокоюється, проектує свою думку на речі, конструюючи плани та фігури, черпаючи таким чином хоч трохи стійкості й стабільності з простору геометричного” [Женетт 1998: 127]. Тривога і турбота, “занурені” у діалогізований контекст пригоди, цілком заслуговують на статус спільного знаменника у смислотворчому полі названих вище творів. А максимально конкретна фабульна траєкторія (використовуємо це поняття, адже в хронотопі кожного твору домінує просторова складова) відкриває горизонт конкретизації основних елементів пригоди як базового поетологічного чинника.

“Подвійна пригода” характеризує композиційний дискурс діалогії “Між небом і землею” та “Зустрітися знову”. Пригода, в основі якої інтрига життєвої драми молодого лікаря, Лорен, котра після автомобільної катастрофи

перебуває у комі, звідки дивом виходить завдяки мимовільно-свідомому втручання архітектора Артура. Важливим елементом сюжетотвірної ситуації є те, що спілкування двох людей відбувається одночасно на реальному та фантастичному рівнях: поряд із реальним Артуром перебуває душа Лорен. Друга книга майже дзеркально наратизує вже колись пережиту обома персонажами драматичну історію. Тепер Лорен виводить із коми Артура, котрий зазнав травм після нещасного випадку під час автомобільної аварії. Пригода забезпечила досконале кодування сенсу: якщо у першій частині інтенційно максимально розширився рецептивний горизонт, що у фіналі здобувся на небажану (для читача) психологічну розв'язку (після тривалого перебування в комі Лорен не впізнає Артура, наче вперше знайомиться з ним), то друга частина створила для читача більш комфортне “емоційне середовище” (одужуючи, Артур знає все про Лорен, котра натомість певний час губиться у власних відчуттях, адже не розуміє, звідки може знати незнайомого пацієнта). Подвійна природа інтриги, що надалі спрямовує наративну стратегію, позначається, передусім, на трансформації пригоди події у пригоду переживання. Норми та правила спілкування транспонуються у пригодницький сюжет, особисті життєві траєкторії набувають цікавих конфігурацій, складні етико-моральні конфлікти і суперечності набувають оригінальних вирішень. За концептуальним підходом Г. Бейтсона, упродовж розгортання наративного дискурсу відбулася текстова трансформація компліментарних відношень у симетричні.

Пригода як смисловий центр роману “Усе, що не було сказано” драматизує нараційну інтригу, фінал твору є відкритим. Життя Джулії увійшло в карколомний поворот після того, як у її помешканні з'явилася копія-модель померлого батька, Ентоні Волша. Інтерпретація, цілком узалежнена від феноменологічного калейдоскопу,

зумовлюється неабиякою інтригою і зароджується у момент споглядання Джулією вмістища “величезного ящика видовженої форми, поставленого вертикально” [Леві 2008: 46], який стояв посеред вітальні: “Усередині ящика стояла, дивлячись на неї, статуя в людський зріст, досконала копія Ентоні Волша. Ілюзія була дивовижна: здавалося, варто цій статуї розплющити очі, й вона оживе <...> Відтворення її батька в натуральну величину було напрочуд точним, колір і вигляд його шкіри були приголомшливо автентичні. Черевики, костюм антрацитового кольору, біла бавовняна сорочка цілком відповідали тому одягу, який зазвичай носив Ентоні Волш” [Леві 2008: 48]. Пригода, почавшись із панічної розгубленості, започатковує важливий етап у житті Джулії: повільно та болісно осмисливши неймовірний факт (це – таки точна копія батька), жінка поринає у новий/невідомий для неї простір спілкування з батьком. Вона все-таки “затримала подих, стискаючи в руці пульт дистанційного управління <...> натиснула пальцем на кнопку, щось тихо клацнуло, й повіки статуї, яка вже перестала бути лише статуєю, піднялися, на обличчі з’явилася легка усмішка й батьків голос запитав: – Ти вже трохи знудьгувалася за мною?” [Леві 2008: 51]. Пригода Джулії Волш відбувається у спеціально створеній не нею, але для неї реальності. Так між реальною та ілюзорною дійсністю стирається межа, а поміж достатньо травматичним минулим, непростим теперішнім і непевним майбутнім опинилася постать батька (як повірила Джулія, його кіберкопія), за котрою традиційно закріплена роль авторитетного всезнання та остаточного рішення.

Батько у властивий для нього спосіб попросив пробачення за раптове втручання у життя дорослої доньки; Джулія у момент підготовки до весілля здобула нагоду подумати/передумати/змінити рішення, що мало визначити її майбутню долю. Незавершеність пригоди, що спричинилася до відкритого фіналу, постулює рецептивну самостійність, адже саме на читача цілковито перекладена

відповідальністю за рішення щодо розв'язки конфлікту. Хто був поряд із Джулією упродовж кількох днів: точна копія батька чи сам батько, який за усталеною звичкою все вирішувати і всім керувати зіграв роль своєї копії? Симетричність спілкування супроводжує весь наративний процес, далі проектується на рецепцію твору та його інтерпретацію. Перед тим, як, написавши прощального листа, вийти назавжди з дому дочки, Ентоні Волш “підійшов до канапи, узяв білий пульт, засунув його до верхньої кишені свого піджака й нахилився до Джулії, щоб легенько поцілувати її в чоло” [Леві 2008: 355]. Далі поворот сюжету остаточно утверджує подвійність пригодницької природи нарації та інтригує перспективу як сприймання, так і інтерпретації: “Автомобіль звернув на Грінвіч-стріт. На наступному повороті шибка вікна опустилася, й білий телепульт полетів у придорожній рівчак” [Леві 2008: 360]. Поряд із подвійним змістовим кодом сюжетної пригоди визначені координати простору подвійного розуміння. Водночас така відкритість / невизначеність / суперечливість на рівні особистісного переживання та осягнення сенсу не додає читачеві ані емоційного спустошення, ані психологічного розчарування. Пригода забезпечує вектор рецепції, що цілком покладається на тональність читання, а не писання: тут надважливого значення набуває домінанта сприймання, а не авторської настанови.

Разом із тим, пригода як сюжетно-фабульна основа, дає можливість пізнати важливий аспект поетики роману “Усе, що не було сказано”. Драматична глибина проблематики діалогу поколінь в призмі “рідні – чужі” в особливий спосіб репрезентує синтез приватного особистісного досвіду та складних загальнолюдських цінностей і канонів. Джулія виросла у психологічно непростій сім'ї: рано захворіла, втративши орієнтири в реальності, і померла її мати, постійно зайнятий батько

через довірив виховання та навчання доньки помічникам. Дитинство та юність, марковані глибокою самотністю, примножили її винятково власний, самостійно створений життєвий досвід, у якому помилки та уроки формували свідомість Джулії, змодельовали її власний світ потреб, орієнтирів, цінностей, окреслили коло друзів. Єдиний друг, Стенлі, був поряд, коли, готуючись до весілля, жінка отримала повідомлення з офісу батька: “Ну як? – нетерпляче запитав він. – Він прийде? – Джулія похитала головою. – Який цього разу привід він вигадав, щоб пояснити свою відсутність? Джулія глибоко зітхнула й подивилася на Стенлі. – Він помер!” [Леві 2008: 14]. Чекаючи в аеропорту Джона Фітцджералда Кеннеді, “поки четверо чоловіків метушилися коло труни” [Леві 2008: 18], жінка згадувала яскраві моменти свого дитинства, неповторні подарунки, що їх привозив батько з нескінченних подорожей: “лялька з Мексики, пензель із Китаю, статуетка з угорських лісів, браслет з Гватемали були для неї справжніми скарбами” [Леві 2008: 19]. Далі у пам’яті Джулії болісно ожили трагічні роки прощання з матір’ю, котра поступово втрачала й, зрештою, цілком втратила будь-який зв’язок з реальністю. Отож, пригода, котру пережила Джулія, почалася здавна, адже у свідомості виразно окреслилися контури життєвого простору: “У жалобі минула її рання юність з тими нескінченними вечорами, коли їй доводилося повторювати свої уроки з особистим секретарем її батька, тоді як цей останній і далі пропадав у мандрах, які ставали дедалі частішими й тривали дедалі довше. Коледж, університет, закінчення університету, коли вона змогла нарешті віддатися своїй єдиній пристрасті, винаходити персонажів, наділяти їх формою за допомогою кольорового чорнила, наділяти їх життям на екрані комп’ютера” [Леві 2008: 20]. Складна реальність зробила її собою, вона навчилася занурюватися у вигаданий світ, опинятися серед істот, котрі “всміхалися їй після одного накладеного олівцем штриха і

чий сльози вона втирала одним порухом гумки на графічній палітрі” [Леві 2008: 20]. Таким чином, пригода втілювалася невпинно у двох паралельних реальностях і поступово стала її життям, водночас обертаючи свідомість Джулії докола розуміння того, що “людина народжується сама-одна й помирає сама-одна” [Леві 2008: 23].

Конфігурація пригоди здійснена у майстерній інтризі-містифікації (батько перетворився у власну копію) задля виконання важливої місії: встановилися цілком гармонійні стосунки між рідними людьми. Завдяки пережитому впродовж кількох днів Джулія стала посправжньому дорослою, батько перегорнув сторінку в житті доньки, на свій розсуд сплативши борг власного життя. Однак у такий же спосіб ускладнюється інтерпретація, позаяк відкритий фінал дає чимало прав читачеві. Наратор не замкнув поля історії пригоди, водночас “пішовши” з доміантної позиції. Реципієнт залишається наодинці зі світом тексту, історією персонажа і власними етичними настановами й очікуваннями. Невипадковим, влучним і надто викличним у продовженні спілкування з пізнаним художнім світом видається епіграф роману – вислів А.Ейнштейна: “Життя можна бачити у два способи: перший – ніби чудес у ньому взагалі немає, другий – ніби все в ньому чудо” [Леві 2008: 7]. Пригода не лише “оживила” текст, але й максимально активізувала індивідуально-емоційну активність читача.

З позицій втілення поетики пригоди своєрідна літературна притча “Сім днів творіння” відкриває надзвичайно широкий горизонт розуміння та інтерпретації: дві особи – Лукас і Софія – проводять тиждень у Сан-Франциско, займаються кожен своєю справою, у певний момент їхні шляхи перетинаються і починаються наче романтичні стосунки. Симетричність діалогу, зумовлена оригінальною пригодою, посилюється особливою місією кожного персонажа – впродовж семи днів довести перевагу

добра над злом або навпаки. Інтрига правічної боротьби тут знаходить цілком доречний варіант свого вирішення. З діалогу Лукаса та Софії: “Ми з вами такі різні, навіть занадто різні. – Ми доповнюємо один одного, – заявив він, сповнений надії. – В цьому я з вами погоджуюсь. – Ні, ми просто різні... Між нашими світами нема нічого спільного, ми по-різному віримо, сподіваємось на різне, наші культури настільки далекі одна від одної...” [Леви 2009: 182]. За поведінкою двох посланців двох різних світів спостерігають з “істинного даху світу, священної гори, де поважають один одного всі вірування” – гори Сінай. Власне спостерігачі найбільше здивовані й замилювані поведінкою своїх “підопічних”: “Стало тихо. Лукас і Софія дивилися в небо. Величезний місяць лив на них сріблясте світло. Їхні руки сплелися, Лукас поцілував Софійн зап'ясток і, вдихаючи аромат її шкіри, прошепотів: – Одна мить тебе вартує вічності. – Софія притиснулася до нього. Під блаженним покровом ночі Лукас любив її з невтомною ніжністю” [Леви 2009: 243]. Для розуміння подвійного кодування сенсу нарація пригоди увиразнюється присутністю двох епізодичних персонажів – Джуелса і Рен Шерідан, котрі так само колись змагалися у двобої добра або зла на землі і нарешті зустрілися через десять років розлуки, щоб назавжди відійти, тримаючись за руки. Пригодницька інтерпретація одвічної боротьби темряви зі світлом набуває подвійності на всіх рівнях художнього втілення: наратив притчі розгортається у двох синхронізованих площинах спільного реального часопростору, рецептивна сфера гармонізує парадокс погодження вічних антагоністів, інтерпретація явно окреслює переконливі контури тексту-насолоди. Компліментарні відношення такими ж залишаються упродовж всього сюжету, однак розуміння подвійності дискурсі пригоди додає глибини філософського узагальнення – особиста драма кожного персонажа

готується до своєї нової якості, оформлення якої видається закономірним та виправданим фіналом.

Для сучасного наратологічного дискурсу характерна двійка орієнтація на об'єкт дослідження, тому синхронно розвиваються два напрями аналітичного вивчення літературного твору: "фабульний" та "комунікативний". Для першого важливим є текст як виклад послідовного розгортання подій, як поступове відтворення деякої історії; другий застановляється безпосередньо на художньому тексті як посередникові для здійснення комунікації між автором та читачем. Ж. Женетт наполягає на тому, що основою будь-яких теоретичних міркувань з приводу функціонування художнього тексту в культурному просторі є опозиція "об'єктивної розповіді та суб'єктивного дискурсу" [Женетт 1998: 294]. Творчість Марка Леві надивовижу оригінально та переконливо для читача презентує взаємоперехід чи взаємотрансформацію обох наратологічних векторів, позаяк із кожним наступним поворотом фабульного ланцюжка певним чином транспонується його комунікативна проекція, що, своєю чергою, зумовлює подальше розгортання нарації. Поетика пригоди в художньому світі прози сучасного письменника спонукає до термінологічного новоутворення та пропозиції на кшталт опозиціонування "об'єктивно-суб'єктивної розповіді та суб'єктивно-об'єктивного дискурсу".

Зауважуємо, що завдяки розповіді про пригоду (чи пригоді як передумови розповіді про себе) текст стає самодостатнім учасником спілкування, розгортання розповіді визначає рух твору в площині специфічних координат, адже зображено-пережитий світ із уявної довільності автора проектується в особистісне сприймання читачем. Проза М.Леві мало комфортна у психологічному сенсі, адже набуття нового досвіду завдяки розповіді про напружені та посилено драматичні пригоди все-таки не здобувається на асиміляцію читача з початково чужою для

нього системою спостереження за новою предметною реальністю і, тим більше, за формуванням характеру іншого. Психологічно-подієва реальність Іншого завдяки пригодницькій першооснові зменшує перешкоди для встановлення своєрідного мовчазного діалогу. Занурення у художній світ (рецепція) синхронно із розгортанням розповіді (нарація) значною мірою компенсує втрачене “своє”, на місце якого мимоволі заступає досвід іншого. Тому саме завдяки пригоді від початку читання розповідного тексту виникає досить глибокий і навзаєм зацікавлений діалог двох Інших – твору, адресованого комусь, і читача, готового сприйняти когось (інтенцію тексту). Не викликає сумніву, що “читання відображає структуру розширення досвіду настільки, що ми повинні тимчасово відмовитися від ідей та настанов, які оформлюють нашу індивідуальність перед тим, як ми приступаємо до набуття досвіду ще непізнаного нами світу через літературний текст. Але саме у тому процесі з нами “щось” відбувається. Те “щось” потрібно детальніше розглянути, особливо тоді, коли включення “невідомого” до сфери нашого досвіду затемнюється досить простою ідеєю у літературній дискусії, а саме процес абсорбування непізнаного світу розцінюється як ідентифікація читача з тим, що він читає” [Інгарден 2001: 363].

Поза сумнівом, “основою будь-якого розповідного тексту є подія. Тому подієвість – головна ознака розповідного тексту” [7, 30]. Проза Марка Леві дає можливість здійснювати канонічно-зразковий наратологічний аналіз. Вихідна позиція для подальшого розгортання наративу в кожному із вищеназваних творів – а нею ми вважаємо пригоду – якнайповніше реалізовується через нанизування описово-розповідних рівнів, через конкретизацію психологічно-емоційної реальності (рухомої між твірними свідомостями), а також у драматично-інтригуючому відкритому фіналі (композиція кожного

твору відповідно до власної смислової структури не вичерпує конфлікту). Водночас пригода як основа сюжетної конфігурації, як конструкт фабульного руху, як орієнтир у композиції названих творів відкриває перспективу наратологічного дослідження подієвості, зокрема, її основних умов-ознак [визначених В.Шмідом: див. Schmid 2003: 17-33; Папуша 2003: 30]. Подієва основа пригоди у творах М.Леві є актуальною (реальною), адже у межах фікційного час простору події відбулися, персонажі про них не мріяли, їх не уявляли, про них не згадували – всі репрезентовані події були реальними: Лорен вийшла з коми завдяки правдивій пригоді, котру здійснив заради неї Артур, навзаєм сама вона посприяла одужанню дивно-знайомого пацієнта, Джулія справді провела кілька днів з батьком, Лукас і Софія фізично опанували простір мегаполісу задля досягнення кожен своєї мети. Зумовлена актуальністю вимога результативності (подія повинна відбутися ще до закінчення нарації) також витримана, позаяк кожна описана пригода вичерпно досягла свого завершального етапу: безнадійно хворі пацієнти одужують, між різними людьми подолана прірва відчуженості, одвічна боротьба добра та зла трансформується у гармонію міжособистісних стосунків.

Важлива ознака подієвості – градація, що засвідчує певний обсяг власне події. Науковці диференціюють п'ять основних критеріїв градації розповідної подієвості: релевантність, непередбачуваність, консекутивність, незворотність, неповторюваність [див.: Папуша 2003: 30]. Різною мірою у творах Марка Леві актуалізовані усі критерії детермінації обсягу репрезентованої пригоди як події. Скажімо, релевантність змін у кожному творі максимально зреалізована, підвищення подієвості досягається її присутністю у кожному фікційному світі. Позаяк, справді, “тривіальні зміни події не творять” [Папуша 2003: 30], можемо стверджувати, що пригода-втеча від поліції із захованим, викраденим з лікарні пацієнтом у комі (“Між

небом і землею”), кількаденна пригода-подорож Європою із копією померлого батька (“Усе, що не було сказано”), діалог вічних антагоністів у дружньому тоні на Синаї (“Сім днів творіння”) об’єднані іронічно-притчовою ідеєю непересічності, винятковості, почасти парадоксальності. Непередбачуваність прозового нарративу Марка Леві втілена віртуозно та досконало, найвищий ступінь подієвості тексту досягнений, адже всі зміни відбулися несподівано, всупереч очікуванням. Консекутивність нарації також не може бути поставлена під сумнів, позаяк зміни (вихідного стану, вихідної позиції) не лише справили істотний вплив на світосприймання, мислення, свідомість персонажів, але й значно вплинули на їхні подальші дії, на окреслення життєвої траєкторії. Завдяки незворотності як чинникові формування подієвості також цілком зреалізувався фабульний задум, адже кожна сюжетна лінія доведена до логічного моменту, за яким розв’язка не передбачається, понад те – саме така авторська стратегія драматизує рецепцію, виводить твір у категоріальний статус “насолоди”. Новий стан вихідної розповідної ситуації “не може бути анульований” (І.Папуша), нова якість самоідентифікації кожного персонажа утверджена. Неповторюваність трансформацій описаних подій додатково переконливо засвідчує, що “повторювані зміни події не народжують” [Папуша 2003: 30]. Адже навіть дзеркально відтворена ніби аналогічна ситуація (Лорен – пацієнт / Артур – рятівник і Артур – постраждалий / Лорен – рятівниця) набувають упродовж розгортання викладу абсолютно різних контурів як у структурному плані, так і на рецептивно-інтерпретаційному рівні.

Обґрунтування отриманих результатів дослідження. Цілком слушно відзначено, що в найширшому розумінні “наратологія прагне до відкриття загальних структур найрізноманітніших “наративів”, тобто оповідних творів будь-якого жанру і будь-якої функціональності” [Шмід 2003:

9]. Таким чином, через нарративне структурування тексту стає можливим диференціювати приватне всезнання автора та прагнення читача знайти максимально можливу кількість аналогій до свого життєвого досвіду. Проза Марка Леві наразі перебуває на етапі радше критичного, аніж аналітичного осмислення. Адже найперша ж проблема пов'язана із інтенсифікацією авторського стилю у новочасному літературному просторі. Манера письма – переконливо міметична, посилено драматична, максимально сентиментальна та інтелектуально-іронічна – цілком очевидно чекає свого категоріального визначення, свого залучення до певної літературної тенденції чи певної концептуально-стильової школи. Однак поза сумнівом залишається смислотворча значущість прози французького автора – у просторі створеного ним художнього світу для сучасного читача згладжений інтерпретаційний конфлікт між писанням і читанням, кожен процес виявляється якнайповніше, заявляє про себе і має перспективу для сподівання на активний діалог. Адже “мета автора – це не тільки передати досвід, але й, насамперед, передбачити ставлення до того досвіду. Отже, “ідентифікація” не є кінцем у собі, а тільки стратегія, завдяки якій автор збуджує уяву читача, що, звичайно, не заперечує того, що з'являється форма участі у тексті через читання: дехто втягується у текст настільки, що виникає відчуття, ніби не існує відстані між ним та описуваними подіями” [Інгарден 2001: 363].

Наративна площина аналізованих творів (“Між небом і землею”, “Зустрітися знову”, “Сім днів творіння”, “Усе, що не було сказано”) репрезентувала цілковиту ідентифікацію змісту. З одного боку, для передання досвіду автор дистанціював зображений світ від себе особисто (від власної біографічності), з другого – пригода виконала структурну та смислову роль, позаяк для читача істотним психологічним чинником є розуміння свого домінування над смислом.

Література

1. *Дельоз 1998*: Делез Ж. Различие и повторение. – СПб., 1998.
2. *Женетт 1998*: Женетт Ж. Границы повествовательности / Жерар Женетт // *Фигуры* : [в 2-х томах]. – М. : Изд-во Сабашниковых, 1998. – Т. 1. – С. 283–299.
3. *Женетт 1998*: Женетт Ж. Пространство и язык / Жерар Женетт // *Фигуры* : [в 2-х томах]. – М. : Изд-во Сабашниковых, 1998. – Т. 1. – С. 126–132.
4. *Ингарден 2001*: Ингарден Р. Про пізнавання літературного твору / Роман Ингарден // *Слово. Знак. Дискурс* : [антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 2001. – С. 176–208.
5. *Леви 2009*: Леви М. Семь дней творения : Роман / Пер. с фр. А.Кабалкин. / Марк Леви. – М.: Махаон, 2009. – 256 с.
6. *Леви 2008*: Леви М. Усе, що не було сказано / Марк Леві. – К. : Махаон-Україна, 2008. – 366 с.
7. *Папуша 2005*: Папуша І. Що таке наратологія? (огляд концепцій) / Ігор Папуша // *Наративні виміри літератури: матеріали Міжнародної конференції з наратології, (Тернопіль, 23 – 24 жовтня 2003 р.)* / [упор. І. Папуша] // *Studia methodologica*. Вип. 16. – Тернопіль : Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2005. – С. 29–46.
8. *Шмід 2003*: Шмід В. Нарратология / Вольф Шмід. – М. : Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
9. *Schmid 2003*: Schmid W. Narrativity and Eventfulness // *What is Narratology : Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*. Edited by Tom Kindt and Hans-Harald Muller. – Berlin : Walter de Gruyter, 2003.

Проза Марка Леви дає можливість дослідити літературне произведение як приключення (в пространстве искания смыслов), літературний текст як приключення (в лабиринте словесных конструкций, которые реализуют нарратив), познати літературознавство як гіперприключення (над апробированными методологическими подходами) и метаприключення (везде – над, под, за, внутри, среди – в палитре осмысливания, познания, реконструирования и под.). Отдельные произведения, в которых репрезентирована наррация приключения, подчеркивают три основных, несомненных по статусу и

эстетичности как “общим знаменателем” аспекты каноны литературы от начала XXI столетия, а также дают возможность структурировать новейший научно-исследовательский поиск.

Ключевые слова: приключение, фабульная траектория, нарративная стратегия, смысловой центр, конфигурация приключения.

УДК 821.161.2-1.09 І. Франко:159.964.26
ББК Ш 5 (4 Укр)я 73+Ш5(5Кит)я73+Ш107

Ван Сяоюй, аспірант (м. Хунань – Львів)

«Перехресні стежки» Івана Франка – «Павук» Сюй Ді-шаня (《綴網勞蛛》許地山): антропологія любові й ненависті

Статтю присвячено психоаналітичній типізації творів «Перехресні стежки» І. Франка і «Павук» Сюй Ді-шаня крізь призму антропології любові й ненависті. У дослідженні порушуються проблеми символізації архетипів, а також міфологічні образи діалектичного мислення у вимірі антитези добра і зла. Авторка розглядає значення й сенс образів-символів «Перехресних стежок» І. Франка у зв'язку із філософськими концепціями конфуціанства та даосизму, а оповідання «Павук» Сюй Ді-шаня – із християнським світоглядом, аргументуючи цей «парадоксальний» культурологічний феномен тим, що «колективне неусвідомлене» за К.-Г. Юнгом ідентичне у всіх людей і народів.

***Ключові слова:** колективне неусвідомлене, архетипи, об'єкти і форми любові, невротичний тип характеру, образи-символи, сюжет, герой, текст.*

Wang Xiaoyu «Cross-Paths» by Ivan Franko – «Spider» by Xu Dishan (《綴網勞蛛》許地山): Love and Hate Anthropology

The paper performs the psychoanalytic categorization of Ivan Franko's «Cross-Paths» and Xu Dishan's «Spider» through the lens of love and hate anthropology. The research study shares the opinion about archetypal symbols and considers images of dialectical theological thinking by the contraposition of good and evil. The author looks into the sense and meaning of symbols and images in Franko's «Cross Paths» as related to the philosophical concepts of Confucianism and Taoism making comparisons with Xu Dishan's «Spider» analyzed according to the Christian worldview. She argues that this «bizarre» cultural phenomenon can be explained if looking at Carl Jung's «collective unconscious» as identical for all people and nations.

Key words: *collective unconscious, archetypes, love objects and forms, neurotic type, symbols and images, plot, protagonist, text.*

Постановка наукової проблеми та її значення.

Типологічна характеристика творів літератури народів Заходу і Сходу передбачає момент відбору, який ґрунтується передусім на спільних і відмінних особливостях способу відображення художньої дійсності. До вашої уваги – прозові шедеври українського і китайського письменників: «Перехресні стежки» І. Франка і «Павук» Сюй Ді-шаня (《綴網勞蛛》許地山).

Подібний компаративістичний метод в сучасному науковому дискурсі викликає чимало проблем і запитань, що є наслідком «наріжного каменю» літературної антропології як дослідження діалектичної єдності різнорідних культурних, тілесних і психологічних вимірів «художнього буття» героя. Чимало істориків літератури задаються питанням: «А навіщо взагалі порівнювати, коли спосіб моделювання і спийняття «художньої дісності настільки різні між собою?!»

З цього приводу слушні міркування І. Шайтанова: «Що ж стосується питання «навіщо порівнювати?», то намагання відповісти несе негативний характер: відповіді бути не може, оскільки «в теорії літератури порівняльний метод присутній апріорі...» [Шайтанов 2011: 16]. Зрештою,

проблема закоріненена не в ефективності чи неефективності того чи іншого методу, а в рівні наукового мислення дослідника. Якщо він доцільно застосовуватиме генологічний чи порівняльно-історичний методи, але оперуватиме лише «голими» фактами, то ми не пізнаємо наукової суті речей.

Наприклад, чи дають якісь літературознавчі девіденди ті факти, коли дізнаємося, що «Перехресні стежки» І. Франка написано в 1900 році українським письменником і за жанром є повістю чи романом, а «Павук» Сюй Ді-шаня – оповіданням, створеним китайським письменником у 1922 році. Чи завжди епоха, ментальність, національна поетика, культура, в яких створювалися художні твори є вирішальними чинниками при відборі типологічної характеристики текстів?!

Відповідь на запитання, наукову проблему та її значення спробуємо дати у викладі основного матеріалу нашого дослідження. Адже психоаналітична типізація творів «Перехресні стежки» І. Франка і «Павук» Сюй Ді-шаня крізь призму антропології любові й ненависті дозволяє побачити художню прозу українського і китайського письменників в умовах більш загальних і важливих закономірностях літературознавства.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування структурних результатів дослідження. Вся увага антропології любові й ненависті в творах «Перехресні стежки» І. Франка і «Павук» Сюй Ді-шаня зосереджувалася на змалюванні незвичного «факту», в якому *реальне й уявне* нерозривно переплітаються між собою.

На думку американського психоаналітика Е. Фромма, є два основні шляхи пізнати таємниці власного «Я»: конструктивний, що проявляється в *любві* і деструктивний – в *ненависті*. Літературний твір як результат метаморфоз цих феноменів людини – єдиний в своєму роді, що дає

емоційне та інтелектуальне враження їх художнього синтезу й аналізу.

Щоправда типізація та індивідуалізація зображуваних характерів у творах «Перехресні стежки» І. Франка і «Павук» Сьюї Ді-шаня передбачає момент відбору, що об'єктивно пов'язаний із світоглядно-релігійною проблемою схожості та відмінності між народами Сходу і Заходу – їхнього дуалістичного й моністичного розуміння добра і зла.

Е. Фромм витлумачував у термінах фундаментальну відмінність цих релігійних установок так: «За часів Арістотеля західний світ слідує логічному принципу його філософії. Ця логіка ґрунтується на законі тотожності, який стверджує, що А дорівнює А; законі протиріччя (А не є не-А) і законі виключеного третього (можливе тільки А і не-А, третього не дано – лат. *tertium non datur*)... Арістотелівській логіці протилежна так звана парадоксальна логіка; у ній вважається, що А і не-А не виключають один одного як предикати даного Х. Парадоксальна логіка домінувала в китайському й індійському мисленні, у філософії Геракліта, а згодом, під прибраним іменем діалектики, стала філософією Гегеля і Маркса. Основний принцип парадоксальної логіки чітко висловлений у Лао-цзи: «Велика пряма здається непрямою» [Фромм 1992: 148].

Парадоксальна логіка, в основі якої лежить принцип полярності, стверджує, що людина може одночасно любити і ненавидіти, тому «любов» і «ненависть» є різними аспектами однієї і тієї ж системи [див: 季广茂 : 2013], а звична – запевняє, що «любов» і «ненависть» є діаметрально протилежними, абсолютно різними і непримиреними станами душі, тому вони не мають нічого спільного між собою.

З цього приводу видатний ірландський прозаїк-сатирик Дж. Свіфт влучно сказав: «Ми достатньо релігійні, щоб ненавидіти один одного, але недостатньо релігійні, щоб любити один одного».

Показово, наприклад, те, що метаморфози любові й ненависті в психоаналітичному просторі художніх текстів І. Франка і Лао Ше здійснюються за двома логіками мислення, незалежно від приналежності митців до Східної чи Західної культур і релігій.

Таким чином, можна з більшою чи меншою мірою доказовості говорити про те, що близькість психіки та світогляду між героями творів українського та китайського авторів нерозривно пов'язані з вузлами «колективного неусвідомленого». За К.-Г. Юнгом ця універсальна психічна інстанція розвивається не індивідуально, а передається за спадковістю. Вона складається із одвічних образів, архетипів, які характерні для кожного народу в усі часи та у будь-яку епоху, так би мовити стосується людства в цілому. «Іншими словами, – як запевняє К.-Г. Юнг, – колективне неусвідомлене ідентичне у всіх людей і тому створює загальну основу душевного життя кожного, будучи за природою надособистісним» [Юнг 2001: 265].

І справді, взяти хоча б для типологічної характеристики твори «Перехресні стежки» І. Франка і «Павук» Сюй Ді-шаня, у яких метафори «роздоріжжя» і «павутини» як різних доль героїв є реалізацією архетипу Самості – Вселенського Ткача, що з'єднує людину з її Творцем. Його міфічний образ присутній у багатьох давніх релігіях.

Так у даоському світогляді стародавніх китайців зміни енергій «Інь» і «Ян» уподібнюються рухові космічного ткацького верстата, який в'яже долі усіх людей. В Україні згідно з народними повір'ями шанобливо ставляться до павуків. Адже існує легенда, що саме ця істота допомогла врятуватися Діві Марії й маленькому Ісусові, коли ті, переслідувані воїнами царя Ірода, сховалися в печері. Павук скрізь навкруги швидко розкидав своє павутиння і відвернув пильну увагу противників.

У романі «Перехресні стежки» І.Франка архетип «життєвого шляху», що біжить в різні боки, І.Денисюк інтерпретує як «символ вибору правильної дороги людиною, яка опинилася на розпутьті» [Денисюк 2005: 161]. Далі літературознавець проводить фольклорні паралелі: «У народній творчості перехрестя доріг («крижові дороги») оповиті серпанком таємничості як непевного місця. Саме тут, за повір'ями, можна записати душу чортові, і як обереги від нечистої сили ставилися там, де сходяться й розходяться дороги, хрести. У Біблії на таких розпутьтях заманювали подорожників блудниці. Розстайні стежки-дороги навівали на людину філософські роздуми» [Денисюк 2005: 160 – 161].

Певні міркування наштовхують на думку, що Франковий архетип «життєвого роздоріжжя» людини є близьким до розуміння Дао (道, букв. – шлях). Розкриваючи семантику цього ієрогліфа, варто зазначити, що в ньому міститься не сама думка, а її віддзеркалення, в якому присутні три складові частини: 眼 око (бачити); 頭 голова (розуміти); 路 дорога (іти). Це дозволяє усвідомити Дао (道) як духовне прозріння, вічне знання і розумну дію [див.: 张浩 2010].

У «Перехресних стежках» І. Франка з цього приводу є цікавий епізод, коли адвокат і суспільний діяч за справедливість громадської правди Євген Рафалович зустрів випадково на своєму шляху заблукалого чоловіка із сусіднього села у нього виникли дивні асоціації: *«...Чи ж се не символ усього нашого народу? Змучений важкою долею, він блукає, не можучи втрапити на свій шлях, і стоїть, мов отсей заблуканий селянин, серед шляху між минулим і будущим, між широким, свобідним розвоєм і нещасним нидінням, і не знає куди йому йти, не має сили ані надії до цілі. “Хто то вкаже тобі дорогу, хто підведе тебе, мій бідний народе?” – зітхнув Євгеній»* [Франко 1979: 322].

Відповідь на запитання героя І.Франко залишає відкритим, що червоною ниткою крові і поту проходить

крізь усю його творчість. З погляду глибинної психології це не суспільний обов'язок індивіда перед своїм народом, не психічна інстанція караючого Над-Я, а значно більше... Це те, що знаходиться у безпосередній близькості із внутрішнім сумлінням і любов'ю людини, сенсом її життя. Такий «апофеоз індивідуальності» (К.-Г. Юнг) героя в аналітичній психології прийнято називати Самістю.

Узагалі-то автор «Перехресних стежок», задумуючись над історичним шляхом і майбутньою долею рідного народу, у кінцевому результаті волів не соціологізувати людину, а одухотворити. Відповідні думки і пошуки Франкових героїв мають художні паралелі і в оповіданні «Павук» Сюй Ді-шаня. Там у розмові із панею Ші молода і розумна жінка Шан-цзе дає їй філософську відповідь стосовно свого байдужого ставлення до майбутнього: *«Ви, мабуть, забули стародавній вислів: “Не турбуйся про завтрашній день, адже не відаєш, що буде з тобою сьогодні”. Ми прийшли із праху невідомості, живем у прасі невідомості і підемо в прах невідомості... Наш шлях затягнений хмарами, оповитий туманом, кому страшно, нехай стоїть на місці. Але хто ризикнув податися в довгу подорож, повинен здолати труднощі та відчай і сміло йти вперед. Іди, не думаючи про майбутнє!»* [Сюй Ди-шань 1974: 1].

Так «павутини долі» й «перехресні стежки» життя героїв українського і китайського письменників сходилися на духовному небосхилі Дао (道) – шляху Самості. *«Хто то вкаже тобі дорогу...?»*, – запитує себе Євген Рафалович. *«Іди, не думаючи про майбутнє!»*, – говорить Шан-цзе.

Взагалі не думати про віддалене минуле і не забігати в далеке майбутнє, а сконцентрувати увагу на те, що відбувається «зараз» у цьому місці і в цей час радить китайська героїня. Такий стан свідомості індивіда нагадує психоаналітичну ситуацію «тут-і-тепер», що є однією з основних принципів гештальттерапії (Ф. Перлз) і загалом роботи на тренінгу, який допомагає людям із болісними,

хворобливими спогадами і надмірною мрійливістю повернутися у реальний світ і подолати власні душевні проблеми.

Промовисті штрихи до розуміння психологічного портрета головного персонажа «Перехресних стежок» містяться в літературознавчих студіях М. Мочульського, який зауважував: «Герой цієї повісті має подвійне обличчя – Франкове і Франкового приятеля, пок. д-ра Євгена Олесницького, прегарного промовця, визначного адвоката й відомого громадського діяча. Коли малює громадську діяльність героя, – виступає на сцену д-р Рафалович Олесницький, коли ж малює переживання героя, бачимо на сцені автора «Зів'ялого листя» [Мочульський 2004: 41–42].

Отже, із психобіографічного аналізу твору Франка видно як зображення архетипу «життєвого роздоріжжя» людини є виявом і динамікою її інтимних почуттів, що ламає усе на своєму соціальному шляху просвітництва та справедливості. Саме «любов» і «ненависть» героїв стають вирішальними рушійними силами образів-архетипів «перехресних стежок» і «павутини долі».

Що природніше – «любити» чи «ненавидіти»?!. Що дорожче – «любов» чи «ненависть»?!. Що важче – «любити» чи «ненавидіти»?!. Які наслідки від «любові», а які – від «ненависті»?!

Такі екзистенційні питання постають в психоаналітичному просторі творів «Перехресні стежки» І. Франка і «Павук» Сюй Ді-шаня, де головну роль відіграє передусім образ жінки.

Українську і китайську героїнь об'єднує спільна проблема, яку можна сформулювати гострим сарказмом Оскара Уальда: «Щастя одружених залежить від тих партнерів, із якими вони не одружилися». Як Регіна («Перехресні стежки» І. Франка) так і Шан-цзе («Павук» Сюй Ді-шаня) вийшли заміж за нелюба – проти своєї волі. Обидві

жінки з дитинства не зазнали материнської та батьківської любові. Їхня доля – терпляче зносити усі знущання чоловіка.

«Відверто говорячи, я ніколи не могла відрізнити справжню любов від фальшивої, тому що сама жодного разу не любила. Шлюб річ пуста і з любов'ю не має нічого спільного. Любов знаходиться у сфері духовній» [Сюй Дишань 1974: 2], – зізнавалася Шан-цзе господині Ші. Також була обділена в житті теплом і ласкою Регіна, звертаючись до коханого Рафаловича: *«Я так відвикла від подарунків життя, що рука не простягається приймати їх. (...) А моя душа, облита кровавими слізьми, мов Магдалина, припала до твоїх ніг, і цілувала їх, і кричала нечутно: «Не вір устам! Не вір лицю! Не німій, не стій так недвижно! Зупини мене силою! Рятуй мене передо мною самою...»* [Франко 1979: 407]. Утім, коли Рафалович запропонував Регіні розірвати нестерпні садо-мазохістські пута із її чоловіком Стальським, то почув несподівану відмову. Адже, на думку «фатальної жінки», це була б подвійна крадіж: її – від чоловіка, його – від благочинних громадських справ, яких так потребує знедолений простий люд.

Ці міркування дають змогу збагнути проблему ілюзії «великої любові» Регіни, в якій ще з дитинства в підсвідомості глибоко закорінилась заборона, «табу» на все те, що може зробити її щасливою.

«Не вір устам! Рятуй мене передо мною самою...», – криком кричить інфантильний жіночий розпач. Так невротична пожадлива потреба в партнерській любові і водночас сильне почуття провини перед Імаго породжують у героїні страх «відторгнення» – тим, що її сердечні почуття можуть бути відкинутими. Регіна міцно тримається за цей райдужний самообман, оскільки він виконує важливу функцію оправдання її власних претензій на любов у вимірних стосунках. Чому в «Перехресних стежках» І. Франка героїні так важко по-справжньому любити?! Чому вона не здатна бути щасливою?!

Відповіді на поставленні запитання можна дати, збагнувши певні психоаналітичні міркування неофройдистки К. Горні, котра слушно зауважила: «Загалом невротик до цього (*до любові*. – В. С.) неспроможний через тривогу і явно скриту ворожість, що виникає в нього у дитинстві як наслідок поганого ставлення до нього самого. У процесі розвитку ця ворожість значно прогресує. Однак через страх перед нею він знову і знову її витісняє. У кінцевому результаті, або через страх, або через ворожість, він стає нездатним відмовитися від себе, тобто підпорядкуватися» [Хорни 2002: 163].

Отже, як бачимо, саме «ворожість» і «страх» витісняють «любов» на несвідомі маргінеси невротичного розвитку людини. Інколи вони можуть переростати в «ненависть», як це сталося з Регіною, яка не витримавши знущання чоловіка, знестями вбиває його п'яного і сплячого.

Відтак на відміну від Регіни («Перехресні стежки» І. Франка) Шан-цзе («Павук» Сюй Ді-шаня) спромоглася простити свого чоловіка, виявити до кривдника смиренність. Вона навіть плекала почуття сердечної прихильності до невідомого злодія, коли той, перелізаючи огорожу в її саду, невдало приземлився, зломав собі ногу і сильно розбив голову.

Жінка, подолавши страх, змилювала над нещасним. Вона звеліла привести його в будинок і надати допомогу. На обурення слуг Шан-цзи відповіла: *«Злодій більш, ніж хто-небудь, потребує жалості. (...) Невже можна не допомогти раненому? Недаром говорять: "Врятуй нужденного, помози страдаючому"». Ці слова ми згадуємо в найтяжчі хвилини життя. Може, саме ця людина і є нужденною та страдаючою. Як її не пожаліти!»* [Сюй Ді-шань 1974: 2]

Е. Фромм, розглядаючи різні об'єкти і форми любові людини («братську», «материнську», «еротичну», «любов до себе (*self-love*)», «любов до Бога» та ін.), слушно зауважив: «І

лише в любові до тих, хто не служить жодній взаємовигідній меті, любов починає розкриватися. Неспроста головний об'єкт людської любові у Старому Заповіті – бідняк, чужинець, вдова і сирота, а відтак, національний ворог – єгиптянин і едоміт. Співчуваючи немічному, людина розвиває в собі любов до брата; і в любові до самої себе вона теж любить того, хто потребує допомоги, любить беззахисну, крихітну істоту» [Фромм 1992: 135].

Так вчинила і героїня із оповідання «Павук» Сюй Ді-шаня. Щоправда ревнивий чоловік Ке-ван, побачивши її у себе вдома із стороннім мужчиною, навіть не хотів ні в чому розбиратися, а звинуватив жінку у подружній зраді. У розпалі гніву Ке-ван поранив дружину ножом у груди і зі страху усвідомлення страшної провини втік. Згодом, коли з'ясувалося, що із Шан-цзе усе гаразд, він посприяв у відлученні її від церковної спільноти як перелюбницю. Дружина, нічого не кажучи, їде від нього геть і продовжує далі жити благочестивим християнським життям.

Згодом через три роки усе налагодилось. Чоловіка повернув на істинний шлях пастер. Ке-ван пише до Шан-цзе в листі, що любов до неї наштовхнула його на негідні вчинки, і тепер він воліє *«вигнати із свого серця зло і ненависть»* [Сюй Ди-шань 1974: 4], тому повинен усамітнитися на острові Пенанг і вести благочестиве життя. Ке-ван переписує в нотаріуса усі свої маєтки на Шан-цзе і сподівається, що вона і їхня маленька донька Пей-хе дочекаються його – уже як іншу людину.

Образ злодія в оповіданні «Павук» Сюй Ді-шаня – це своєрідний іспит любові, випробовування людини Богом. І якщо вона пройде його, то її чекає неймовірна благодать Любові.

Твір закінчується словами малої дівчинки Пей-хе, яка, побачивши в саду розірвану павутину на рожевому кущі, задумано сказала: *«Я, наче павук, який плете свою долю-павутину. Павук ковтає комах отруйних і нешкідливих.*

(...) Але вмить вранці він бачить, що павутина розірвана, і павук ховається, а потім знову появляється і починає латати павутину. Але навіть розірвана павутина знову виблискує на сонці, а росинки-перли надають їй особливої привабливості. Так і людина. Вона старанно плете свою долю-павутину, не відаючи, в яку мить вона знову виявиться розірваною» [Сюй Ди-шань 1974: 4].

Не зважаючи на різномірність Західної і Східної культур і релігій, треба також визнати, що І.Франко в своєму творі іде за конфуціанським етичним принципом розуміння добра і зла, а Сюй Ді-шань – за християнським. «Адже коли Конфуція спитали – Чи правду говорять, що на зло потрібно відповідати – добром? Він відповів – Якщо ти на зло відповіси добром, то чим ти будеш відповідати на добро? Ні, за добро платять добром, а за зло по-справедливості (善有善报, 恶有恶报)» [Конфуцианское «Четверокнижие» 2004: 213].

По-справедливості вчинив із винуватою у злочині Регіною й автор «Перехресних стежок» – її зіштовхнув із моста відлюдькуватий сторож, божевільний епілептик Баран, що в минулому утопив свою дружину і був засуджений до смерті, але через хворобу попав під амністію. Його скоєний злочин щодо Регіни так і залишився не розкритим, зрештою у нього є алібі – божевілля, а хуртовина «майже моментально замітала його сліди» [Франко 1979: 439].

Образ Барана у творі уособлює дух зла, який проникає в душі людей, в їхнє особисте і суспільне життя, кримінальне і цивільне судочинство. Його антипод – Рафалович, який заради загального добра жертвує особистим. Такі перегуки засвідчують парадоксальну логіку принципу полярності світосприйняття, де «добро» і «зло», «любов» і «ненависть» є різними сторонами одного і того ж самого вищого закону буття.

Це є свідченням того, що індивідуальні можливості людини обмежені, тому слушно зауважив А. Печарський, що «екзистенційний смисл Ното Amogens не завжди вдавалося відтворити в християнському аспекті» [Печарський 2011: 254].

Узагалі-то обидва твори “Перехресні стежки” І. Франка і «Павук» Сюй Ді-шаня подібні за єдністю психоаналітичного смислового ефекту, утверджуючи думку про те, що сенс нашого життя полягає в любові. Утім на відміну від Сюй Ді-шаньового героя Франковий – перебував не в духовних (релігійних), а в соціальних лабіринтах залізної логіки життя, бажаючи допомогти усім знедоленим і бідним людям. *«Хочу доложити всіх сил, щоб довести сей народ хоч троха до усвідомлення, привчити його користуватися його правами, боротися з його кривдниками, – з запалом мовив Євгеній.*

– Ось куди тягне ваше серце! – з жалем мовила Регіна, а по хвилі додала: – Що ж, робіть! Як я жалую, що я не мужчина, що не можу допомогти вам своєю працею, своїм знанням...» [Франко 1979: 413–414].

Згодом Регіна дає Євгенові саквояжик із усіма своїми коштовностями для основного фонду народного віче. Узагалі-то образ-символ «матеріального скарбу» на благо простого народу простежується у багатьох прозових творах Каменяра, що, на його думку, є своєрідним «компасом» праведного шляху інтелігента. Власне на таких Франкових «перехресних стежках» особистого і громадського вторує ідеал любові як нерозривна єдність суспільного та індивідуального первнів.

З цього приводу – слушні слова однієї героїні із драматичного образка українського письменника «Послідній крейцар»: *«Ти гадаєш, що любов – то так, як гроші: той лишень повинен брати їх, хто заслужив? Ні-ні, любов – то сонце, що сідає на заслужених і незаслужених!»* [Франко 1979: 67].

Стосовно художньої об'єктивізації творів «Перехресні стежки» І. Франка і «Павук» Сюй Ді-шаня у пізнанні певного феномена вагомим аргументом є міркування Ф. Б. Сімона про те, що “психоаналіз знаходиться не деінде, як у просторі інтимних комунікацій” [Кьонінг 2006: 8]. Коли здається, що любов і ненависть – «сіамські близнюки», це говорить не про єдність абсолютно різних і непримиренних станів душі, а про те, що людині легко заплутатись у тенетах своїх пристрастей.

Висновки і перспективи подальшого дослідження. Поетичний світ «Перехресних стежок» І. Франка і «Павука» Сюй Ді-шаня стали в нашій літературознавчій рецепції художнім відкриттям психоаналітичної моделі мислення з погляду екзистенційної проблематики добра і зла. У дослідженні ми дійшли висновку, що незважаючи на різноманітність Західної і Східної культур, зокрема української і китайської, І. Франко в своєму творі іде за конфуціанським етичним принципом розуміння добра і зла, а Сюй Ді-шань – за християнським. Хоча з погляду пріоритетів ментальності повинно бути з точністю до навпаки.

Такий парадокс логіки пов'язаний передусім із «колективним неусвідомленим», що, за К.- Г. Юнгом, не має ні простору, ні часу й ідентичне у всіх людей, народів і релігіях. У цих концептуальних міркуваннях психоаналітика ми мали змогу переконатися на сюжетотворчих Франкових та Сюй Ді-шанівських прикладах міфічних образів, архетипів «життєвого шляху», що біжить в різні боки, та «павутини долі» людей, яких снує і розкидує Вселенський Ткач.

Так полярність смислових універсумів любові як «буття-для-себе» і «буття-для-іншого» в творах українського і китайського митців репрезентує перспективу подальших компаративістичних досліджень найрізноманітніших художніх текстів народів Заходу і Сходу в аспекті психоаналізу.

Література:

1. Денисюк І. «Усе мистецьке є символом» (Розшифровані й нерозшифровані символи у «Перехресних стежках» І. Франка) / Денисюк Іван. Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 т., 4 кн. – Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2005. – Т. 2: Франкознавчі дослідження. – С. 151–162.
2. Конфуцианское «Четверокнижие» («С шу»). Пер. с кит. – М.: Вост. лит., 2004. – 431 с.
3. Кьонінг К. Між кушеткою і однобічним дзеркалом. Системна терапія для психоаналітиків – психоаналіз для системних терапевтів. Діалог / К. Кьонінг, Ф. Б. Сімон. – пер. з нім. – Ів.-Франківськ: «Місто НВ», 2006. – 144 с.
4. Мочульський М. Іван Франко: Студії та спогади. – Львів: Вид. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2004. – 139 с. – (Серія: «Франкознавчі студії». – Вип. 3).
5. Печарський А. Психоаналітичний аспект української белетристики першої третини ХХ сторіччя: монографія. – Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2011. – 466 с.
6. Сюй Ди-шань Паук / «Дождь». Рассказы китайских писателей 20–30-х годов ХХ ст. – Москва: Художественная литература, 1974. – 528 с. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://litmir.club/br/?b=116437>.
7. Франко І. Послідній крейцар / Іван Франко. Зібрання творів: У 50 т. – Київ: Наук. думка, 1979. – Т. 23. – С. 49–76.
8. Франко І. Перехресні стежки / Іван Франко. Зібрання творів: У 50 т. – Київ: Наук. думка, 1979. – Т. 20. – С. 173–459.
9. Фромм Э. Душа человека. – М.: Республика, 1992. – 430 с. – (Серія: Мыслители ХХ века).
10. Хорни К. Самоанализ. Психология женщины. Новые пути в психоанализе. – СПб.: Питер, 2002. – 480 с. – (Серія: «Мастера психологии»).
11. Шайтанов И. Зачем сравнивать? Компаративистика и / или поэтика // Проблемы современной компаративистики / Сост. Е. Луценко, И. Шайтанов. – М.: Изд-во ж. Вопросы литературы, 2011. – С. 11–29.
12. Юнг К. Г. Аналитическая психология и психотерапия: Хрестоматия / Сост. В. Лейбин. – СПб.: Питер, 2001. – 512 с.
13. 季广茂. 灵魂的秘密: 精神分析的社会史和文化史. – 金城: 金城出版社, 2013年. – 577页。

14. 张浩。书写与重塑:20世纪中国女性文学的精神分析阐释。- 北京:北京语言文化出版社, 2010年版。- 228页。

Статья посвящена психоаналитической типизации произведений «Перекрестные тропинки» И. Франко и «Паук» Сюй Ди-шаня сквозь призму антропологии любви и ненависти. Основательно исследованы проблемы символизации архетипов, а также мифологические образы диалектического мышления в измерении антитезы добра и зла. Автор рассматривает значение и смысл образов-символов «Перекрестных тропинок» И. Франко в связи с философскими концепциями конфуцианства и даосизма, а рассказ «Паук» Сюй Ди-шаня – с христианским мировоззрением, аргументируя этот «парадоксальный» культурологический феномен тем, что «коллективное бессознательное» за К. Г. Юнгом идентичное у всех людей и народов.

Ключевые слова: коллективное бессознательное, архетипы, объекты и формы любви, невротический тип характера, образы-символы, сюжет, герой, текст.

УДК 821.111-3

ББК 80/84

М.М. Калініченко (к.філол. наук., Рівне)

Творчість Джорджа Ліппарда в дискурсі північноамериканської літератури ХІХ сторіччя

У статті здійснено першу в історії українського літературознавства спробу аналітичної інтерпретації творчої біографії найвідомішого популярного автора Сполучених Штатів першої половини дев'ятнадцятого сторіччя — сенсаційного літератора Джорджа Ліппарда. Акцентовано на потребі ретельного студювання всієї повноти і складності митецьких зв'язків письменника із дискурсивними практиками демократичної культури його батьківщини. Розглянуті деякі особливості естетичного та ідейного впливу Ліппарда на творчість головних репрезентантів літератури доби Американського Ренесансу.

Ключові слова: Джордж Лінпарт, дискурс, Американський Ренесанс, сенсаційна література.

Kalinichenko M. Creative work of George Lippard in the discourse of North-American literature of the XIX century

The article attempts to present, for the first time in the history of modern Ukrainian literary studies, an analytical scientific interpretation of the creative biography and the essential characteristics of the style of the most distinguished popular author of the United States of the first half of the nineteenth century — the greatest master of the national sensational fiction George Lippard. It is stressed that there is a vital need for a careful scholarly examination of the entire complex of his numerous artistic associations with the discursive practices of the national culture of his democratic country. Some features of aesthetic and ideological influence of Lippard on the creative work of the main representatives of the national literature of American Renaissance are also reviewed. It is accentuated that the author of the Quaker City and other sensational bestsellers which surpassed all other American works before the publication of Uncle Tom's Cabin by Harriet Beecher-Stowe, deserves to be reintegrated into the canonical history of North American Romanticism. Lippard's innovative stylistic and thematic discoveries in the realm of popular sensational fiction opened new ways of development for the new generation of highbrow American classics, including Hawthorne, Melville and Whitman.

Key words: George Lippard, discourse, American Renaissance, sensational fiction.

Постановка наукової проблеми та її значення.

Сполучені Штати першої половини XIX сторіччя — молода країна політиків, підприємців, фінансистів, проповідників, переважна більшість з яких університетського диплому не бачила в очі, країна робітників, фермерів, піонерів фронтиру, освіченість яких не перевищувала базових навичок читання, — ця країна любила і бажала читати. Втім, аж ніяк не високу літературу, сприйняття якої вимагало вільного часу і немалою інтелектуального вишколу. Праглося читання цікавого і швидкого, спроможного

здивувати, полонити уяву, емоційно вразити. Французький аристократ Алексіс де Токвіль, що прибув сюди 1831 року, констатував дивне, на його погляд, ставлення нового демократичного суспільства до літератури: «Американці бажають відчувати пекучі емоції, зробити несподівані відкриття, дізнатися про вражаючі істини та жахливі помилки інших, спроможні схвилювати, змусити співчувати тому, що діється на сторінках вигаданих історій» [*Tocqueville A. 2006: 89*]. Не лише сторонні спостерігачі помічали тяжіння читацького загалу до сенсаційності. Вільям Еллері Ченніг, провідник унітаріанської церкви, яка радикально змінювала духове життя країни, стверджував: «Бути стимульованим, бути приємно схвилюваним – ось загальне хотіння більшості наших людей». На його думку, сучасники воліли отримувати від читання результати, подібні до тих, на які спроможні «збуджуючі препарати» [*Reynolds D. 2011: 248*].

Сенсаційна література наполегливо акцентувала на конфлікті між удаваними стовпами і батьками суспільства (політиками, що нехтують ідеалами демократії, корумпованими представниками державного апарату, зажерливими правниками, банкірами й фабрикантами) і демократичною більшістю населення, визначальними настроями котрої ставали розчарування, обурення, ненависть і жага помсти. Сенсаційна література була осереддям національної самокритики, випустивши на волю енергію незадоволення і протесту. Вона посилювала загальну атмосферу невизначеності сьогодення й майбутнього, панування нестримних емоцій, катастрофічних настроїв. Така змістовність сенсаційних текстів підсилювалася і формальними ознаками: постійними порушеннями наративної послідовності, ірраціональними змінами часу і простору – загалом демонстративним нехтуванням митецькими засобами з чужинського (переважно ненависного британського) класичного літературного арсеналу. Сенсаційні автори

пов'язували власну творчість із тим, що вони сприймали за процес утвердження національної культуральної ідентичності, специфічного американізму — органічного зв'язку з проявами усього нестримного, фантастичного, принципово неможливого у будь-кому іншому соціальному і культуральному середовищі. Таку зухвалість, поєднану з ірраціональністю, А. Де Токвіль вважав за найважливішу ознаку всієї північноамериканської літератури: «Загалом, демократична література ніколи не буде втілювати порядок, послідовність й митецьку майстерність, притаманну аристократичній літературі; вона буде нехтувати й навіть зневажати формальними якостями. Демократичний літературний стиль часто може бути дивним, неправильним, переобтяженим й занадто вільним, й майже завжди він сильний і відвертий» [Tocqueville A. 2006: 215].

Блискучими зразками сукупних ознак північноамериканського сенсаційного твору були романи Джорджа Ліппарда (1822–1854). Один з сучасників розмірковував над особливостями його творів: «...щоби відтворити стиль Ліппарда, письменнику потрібно народитися з недугою, котра зветься танок Святого Віта, пройти довготривале лікування від важкої лихоманки, кожну ніч бачити у снах суцільні кошмари й до смерті перелякатися, раптово потрапивши до ями з отруйними зміями, - коротше кажучи, для цього потрібно писати під впливом всіх цих різноманітних факторів, які тільки у своїй сукупності зможуть породити таке натхнення, яким може похвалитися цей славетний письменник» []. Проте, якими б незвичними не здавалися романи Ліппарда, вони й сьогодні залишаються цілковито й беззаперечно американськими у визначенні А. де Токвіля — нестримно фантастичними, вражаюче відвертими, такими, що нехтують усіма правилами і обмеженнями, сповненими надзвичайної сили лінгвістичного шаленства, агресивно атакуючими читацьку свідомість.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Творча біографія Ліппарда до сьогодні залишається практично невідомою українському академічному загалу. Лише в останні роки його літературно-критична спадщина привернула увагу частини американських дослідників. За своє нетривале життя, більшість частину якого письменник провів у рідному місті Філадельфія, цей добре забутий в наш час майстер популярної сенсаційної літератури встиг здобути загальнонаціональне визнання як талановитий літератор, безкомпромісний соціальний критик та полум'яний громадський активіст.

Найвідоміший твір Ліппарда — викривальний соціально-політичний роман «The Quaker City», витримав понад 20 перевидань лише в Сполучених Штатах. До появи у 1852-му році бестселеру Гарріет Бічер-Стоу «Uncle Tom's Cabin», він залишався найпопулярнішою американською книгою дев'ятнадцятого сторіччя, котру прославляли як «геніальний твір» (за словами Едгара По і Марка Твена) і, водночас, презирливо іменували «найаморальнішою книгою доби». Роман «The Quaker City» (Місто квакерів), назва якого була вигадана Ліппардом з метою висміяти удавану добродесність сучасних мешканців Філадельфії — одного з найстаріших релігійних осередків країни, впродовж багатьох років викликав захоплення провідників північноамериканського романтизму, серед яких його найбільшими шанувальниками були Натаніель Готорн, Волт Вітмен і Герман Мелвілл.

Мета статті зумовлена необхідністю переосмислення сталої історії розвитку американського красного письменства доби романтизму у його дискурсивних асоціаціях з національною популярною культурою, найяскравішим представником якої у першій половині дев'ятнадцятого сторіччя став автор роману «The Quaker City». **Завдання статті** передбачає аналіз маловідомих митецьких та ідейних компонентів творчості Ліппарда, які

суттєво позначилися на формуванні його питомо національної літературної практики, нерозривно пов'язаної із популярною демократичною культурою Сполучених Штатів.

Виклад основного матеріалу дослідження. Для Ліппарда не існувало іншої світоглядної, політичної системи, ніж радикальний демократизм, котрий він пов'язував із заповітами засновників і оборонців американської державності. В цьому він був, вірогідно, ледь не найяскравішою постаттю серед патріотично налаштованих літераторів доби, що передувала громадянській війні. Його повага до американських батьків-засновників межувала з релігійним служінням, що засвідчують його історичні «легенди» — оповідання, у котрих письменник натхненно зображував міфологізованих героїв революційної минувшини. З іншого боку, усвідомлення нездоланного, невіршувального протиріччя між демократичними ідеалами і загрозами, що чатували на Америку, змушувало його писати похмурі й жахливі викривальні твори, у котрих корупція та аморальність вищого класу зображувалися у стилі, котрий, імовірно, взагалі не знав собі рівних за ірраціоналізмом та руйнівною енергетикою.

Ліппард був ладен розпочати довготривалу священну війну проти всіх ворогів американської демократії. Його напади на корумпованих політиків і багатіїв, виступи на захист бідняків та інших представників демократичного соціуму, які зазнавали утисків, були абсолютно безкомпромісними. Він наполягав на мирних засобах суспільних перетворень, однак попереджував, що, у разі невиконання вимог простих робітників, вони мають «вступити у рішучу боротьбу проти своїх ворогів, й якщо доведеться, вони будуть битися усіма можливими способами, навіть із рушницею, шаблею або ножом у руках». Відсутні будь-які свідчення того, що Ліппард був хоча б

побіжно знайомий з ідеями свого сучасника Карла Маркса. Однак у його найвідомішому романі «The Quaker City» знаходимо таку тираду: «Називайте ці нації, як вам заманеться – звіть їх французами, англійцями, німцями, ірландцями, угорцями або румунами – це нічого не змінює, адже усі вони належать до єдиної великої нації пригноблених!» [Lippard G. 1995: 26]. Вона дивним чином нагадує відомі слова з комуністичного маніфесту. Цілком вірогідно, що такий радикально-демократичний інтернаціоналізм згодом вплинув на творчість Г. Мелвілла, який зробив китобійний корабель «Пеквод» символом об'єднання представників усіх націй світу, а також відгукнувся у поезіях В. Вітмена. Однак обидва митці не сягнули рівня войовничості, нестримності риторики і рішучих пропагандистських стратегій, притаманних творам Ліппарда. Зокрема, у романі «Paul Ardenheim» (1848) читаємо слова, що напрочуд подібні до рядків гімну «Інтернаціонал» (1871): «Вставайте, голодні й невільники! Вставайте, ви, що несете на собі прокляття!» [Gutjahr P. 2001: 497]. Ліппард був настільки відданий справі захисту пригноблених, що заснував загальнонаціональну робітничу організацію під назвою «The Brotherhood of the Union», метою якої був спротив капіталістичній системі засобами створення мережі профспілкових організацій, які мали співпрацювати на демократичних засадах.

Зауважимо, що Ліппарду все ж було не до снаги завжди залишатися лишень політично заангажованим митцем. Він повсякчас почувався ще й майстром сенсаційності, відмовлятися від котрої не мав жодного наміру. З цієї причини дуже легко, просто натхненно переходив від пропагандистської антикапіталістичної риторики до сенсаційного модусу письма, котрий у своїх найбільш загострених проявах надто віддалявся від соціально-політичної проблематики, провокував і

використовував типово сенсаційні страхітливі, брутальні почуття.

Яким чином пояснити таке поєднання соціальної проблематики і стовідсоткової сенсаційності? Ліппард виступав не лише на захист американських демократичних мас, але й робив це із позиції демократичних мас — він користувався риторикою американської робітничої культури. Як ідеолог, який пропагував радикальні соціальні перетворення, він послуговувався жорстокими образами, які дозволяли сказати про справжню сутність ворожої соціальної еліти. Як митець, якого створило демократичне суспільство, яке він так наполегливо захищав, Ліппард добре розумів, що суспільний прошарок бідняків і робітників отримує величезне задоволення від зображень відвертого насильства, які втілювало їхні сповнені виняткової агресії мрії про зміни власного життя. У роки економічної кризи, після фінансової паніки 1837 року, американські робітники намагалися вивільнити цю агресію, об'єднуючись у різноманітні бійцівські клуби і банди, які з'ясовували стосунки під час нескінченних запеклих вуличних бійок. Отже, радикальний демократ Ліппард користувався сенсаційною риторикою водночас для того, щоби викривати злочини багатіїв і задовольняти протестні настрої, бунтівні мрії демократичної маси. Він звертався до слова як до зброї, так подібно тому, як члени вуличних банд Філадельфії або Нью-Йорка користувалися палицею і ножом. Один з сучасників стверджував: «справою всього його життя була боротьба із суспільними вадами, він бажав схопити тиранію за горло й задушити до смерті».

Саме намаганнями перетворити слово на разючу зброю, вірогідно, пояснювало те, що Ліппард був схильний до надмірного використання сенсаційної риторики: сенсаційності, так би мовити, заради самої сенсаційності. У романі «The Quaker City» зустрічаємо гіпертрофовану сенсаційність та відвертий еротизм, котрі подекуди

затмарюють і навіть взагалі знищують будь-які виразно сформульовані політичні ідеї. Цей роман нагадує дивовижний лабіринт, з прихованими секретними переходами у інші виміри і небезпечними, смертоносними пастками, які несподівано відкриваються під ногами розгублених читачів. Як стверджує один з персонажів цього твору, тут «усе мінливе й немає нічого сталого, усе змінюється й трансформується, немає нічого постійного. Усі страхи й сподівання, впевненість й розчарування, радощі й горе звалені на плечі людини, як ціла купа непотрібного краму мандрівного торгівця» [Lippard G. 1995: 210].

Читацька увага зосереджується на зображенні картин на кшталт калюж крові й шматків мозку біля тіла вбитої старої жінки, описів розчленованих людських тіл у трупарні міського шпиталю, численних сцен повішання і отруєння - кошмарних видінь, які заповнюють ледь не кожен сторінку роману. Сам Ліппард не вбачав у цьому нічого дивного або загрозливого для власного мистецтва. Був переконаний у неможливості писати в інший спосіб. Він постійно скаржився, що американська література «не намагається передати усю екстравагантність сучасного життя, або ж створювати картини, які виходять за вузькі межі буденної дійсності - зовсім навпаки, вони екстравагантні хіба що у своїй дивовижно пасивній поступливості усталеним літературним умовностям, й дозволяють собі крайнощі лише у математичних розрахунках прибутків від праці найманих робітників» [Reynolds D. 2011: 382]. У власних романах Ліппард кидав виклик усім правилам і заборонам «благородної літератури», яку він асоціював із духовно розпеченою американською аристократією, котра все ще трималася за чужоземні літературні традиції. Ліппард сміливо порушував наративну лінійність та хронологічну послідовність подій, часто змінював перспективи і тон оповідання заради створення гіпнотичного ефекту впливу на читача. Він навіть

вихвалявся, що сюжет роману «Paul Ardenheim» був «цілковито неймовірним» та «наскрізь неправдоподібним»; «автор пишається тим, що він написав найнеймовірнішу книгу на світі». Подібним чином він стверджував, що його інший відомий роман, «The Nazarene» був «дивною книгою», яка «зневажала правила, вигадані літературними критиками».

Американська читацька публіка захоплювалася ірраціональним сенсаційним стилем Ліппарда. Лише у перший рік після оприлюднення роман «The Quaker City» було продано накладом у 60 000 тисяч примірників; у наступне п'ятиріччя книжковий ринок щороку поглинав 30 000 примірників роману. Ліппард став настільки відомим, що навіть поважне «благородне» видання «Godey's Lady's Book» ("Книга для дам видавця Годі"), яке сам письменник свого часу жорстко критикував, у 1848-му році визнало його «поза сумнівом найпопулярнішим письменник наших днів, романи котрого продаються тисячами, їх постійно перевидають, тоді як твори інших авторів лише збирають пилюку на полицях книгарень».

Висновки і перспективи подальшого дослідження.

Американська сенсаційна література, найяскравішими зразками якої стали викривальні бестселери Ліппарда, впродовж 1840-х років трансформувалася у гетерогенне вмістище ідейних і художніх протиріч, притаманних бурхливій демократичній культурі молоді американської республіки. Лише за десятиріччя Готорну і Мелвіллу вдалося створити великі прозові тексти, котрі перевершили романи Ліппарда за інтенсивністю проникнення в глибини невіршувального співіснування добра і зла у світлі людській душі. Але перш ніж ці твори з'явилися в літературному просторі доби Американського Ренесансу, їм проклали шлях популярні сенсаційні твори Ліппарда. Роман «The Quaker City» постає у цьому культуральному контексті справжньою квінтесенцією естетичних та ідейних засад

красного письменства Америки дев'ятнадцятого сторіччя, адже у цьому творі, у нескінченному суперечливому діалозі співіснують найважливіші сюжети й образи, що сформували неповторну національну ідентичність літератури Сполучених Штатів. Звісно, Ліппарду не вдалося органічно поєднати ці конфліктні елементи і створити насправді великі і багатозначні образи-символи. Проте він спромігся здійснити сміливий прорив у напрямку до появи у дискурсивному просторі літератури доби романтизму діалогічної арени, на якій сходилися у протиборстві та взаємодії «голоси» популярних трендів демократичної культури Америки. Наступний крок до увиразнення невіршувальностей буття людини у великому американському місті зробили послідовники і, водночас, антагоністи Ліппарда — класики «високої» американської літератури 1850-х років.

Література:

1. *Gutjahr P. 2001: Gutjahr P. Popular American Literature of the 19th century.* — New York : Oxford University Press, 2001, — 1220 p.
2. *Lippard G. 1995: Lippard G. The Quaker City, Or, the Monks of Monk Hall.* — Boston : University of Massachusetts Press, — 632 p.
3. *Reynolds D. 2001: Reynolds D. Beneath the American Renaissance.* — New York : Oxford University Press, 2011, — 625 p.
4. *Tocqueville A. 2006: Tocqueville Alexis. Democracy in America.* — New York: Penguin Classics, 2006, – 992 p.

Калиниченко М.М. Творчество Джорджа Липпарда в дискурсе североамериканской литературы XIX века

В статье представлена первая в истории украинского литературоведения аналитическая интерпретация творческой биографии самого известного популярного автора Соединенных Штатов первой половины девятнадцатого века — сенсационного литератора Джорджа Липпарда. Акцентирована необходимость тщательного изучения всей полноты и сложности художественных связей писателя с дискурсивными практиками демократической культуры его родины. Рассмотрены некоторые особенности идейного и эстетического влияния Липпарда на

творчество главных представителей литературы эпохи Американского Ренессанса.

Ключевые слова: Джордж Липпард, дискурс, Американский Ренессанс, сенсационная литература

УДК 821.111-31.09(73)

"20" Дж.С.Фoер:159.937

ББК Ш5(7Спо)6-4Фoер Дж.54

Р.А.Кохан, аспірант, м. Львів

**«Радісна» модель трагічного світосприймання у романі
Дж. С. Фoера «Страшенно голосно та неймовірно
близько»**

Пропонована стаття присвячена аналізу «поетики трагедії» як ключового сюжетотвірного елемента роману сучасного американського письменника Дж. С. Фoера «Страшенно голосно і неймовірно близько». Літературний твір розглянуто у контексті метамодерністичної свідомості автора у процесі моделювання художнього світу та читача у процесі його рецептивного «розкодування», зважаючи на естетичну своєрідність твору про дитину для дорослих читачів. Складність, багатосаровість та неоднорідність проблематики (йдеться про «особливого» хлопчика-підлітка у пост-травматичний період після подій 11 вересня), композиція та інтенційні кореляції з позатекстовою дійсністю утворюють неоднозначні дихотомії художнього та загальнолюдського значення, причому читач стає імпліцитно зумовленим автором ядром єдності «твір-життя».

Актуальність, суперечливість та множинність інтерпретаційних можливостей «дитячої» проблематики у «дорослих» творах надають обраній тематиці перспективності у подальших дослідженнях.

Ключові слова: трагедія, рецепція, підліток, моделювання, інтерпретація, інтенція.

The article deals with the analysis of “the poetics of a tragedy” as a key plot-building element of the novel by a modern American writer J.S. Foer “Extremely Loud and Incredibly Close”. The literary work is studied in the context of the author’s metamodernist consciousness in the process of modeling a fictional world and a reader in the process of his/her receptive “de-coding” with regard to the aesthetic peculiarity of a literary work about a child for adult readers. The complexity, multilayering and heterogeneity of the problematics (the novel is about a “special” teenager boy in a post-traumatic period after the September 11 events), composition and intentional correlations with the beyond-the-text reality create ambiguous dichotomies of the artistic and universal importance where the reader becomes a core of the unity “literary work – life” implicitly induced by the author.

The topicality, contradiction and multiplicity of interpretational possibilities of the “children” problematic in “adult” literary works make the chosen theme prospective for further studies.

Key words: tragedy, reception, teenager, modeling, interpretation, intention.

Літературознавчий дискурс, зосереджений у горизонтах сучасної літератури, тривалий час центрує дослідницьку увагу навколо складносинтезованої проблематики новітнього періоду гуманітаристики. Постмодерністична література як філософсько-мистецький феномен внесла своєрідний дисонанс у традиційні наукові практики, та водночас уможливила максимальне розширення нових аналітичних обріїв, деталізувала перспективи розвитку та запропонувала нове бачення сутності мистецтва. Дискусії щодо наукового обґрунтування постмодернізму як головної характеристики сьогоденного часу (Д. Затонський, М. Кайку, Б. Левіс, Л. Хатчеон, У. Еко, Ж. Бодріяр, Ж. Ф. Ліотар, В. В. Лейч, Д. Ла Капрія, Е. Саїд, Дж. Уайнсток. Б. Маршал та ін.), проблеми переходу постмодернізму у метамодернізм (Т. Вермюлен, Р. ван ден Аккер, Д. Биков, О. Митрошенков, М. Епштейн, Т. Власова, Ф. Джеймсон, Л. Тернер, А. Кірбі та ін.), специфіки жанру та жанрових тенденцій (Т. Бовсунівська, Т. А. ван

Дейк, з пробахтінських позицій Ц. Тодоров, К. Емерсон, Г. Морсон, за типологічним / з гегельянським підґрунтям / підходом М. Адамс, Х. Дуброу, з точки зору неоарістотелівських / формалістичних за суттю / тенденцій Е. Олсон, представники Чиказької школи, Ж. Женетт, за психологічними домінантами П. ван Тігем, П. Хернаді, за структуралістськими принципами Дж. Келлер, Р. Уеллек, О. Уоррен, а також Ж. Дерріда), зумовлених зсувом світоглядних векторів методологічних трансформацій (О. Галич, І. Козлик, Л. Мацевко-Бекерська, А. Ткаченко, В. Пахаренко, М. Моклиця, Т. Денисова, Н. Висоцька та ін.), потенційності та доцільності приналежності сучасних письменників до літературного «канону» (Г. Блум, Ф. Кермоуд, В. Агеева та ін.), зрештою, етичного та компетентнісного права розмежування літератури на масову та елітарну (І. Драч, А. Кривопишина, Л. Просандеева, В. Гусев, І. Нікітова, Ю. Шевельов, Г. Костюк, Ю. Луцький та ін.) щільно заповнюють літературознавчий дослідницький простір.

Постановка наукової проблеми та її значення

Неясність та розмитість термінологічних контурів літературознавчих розвідок, присвячених творам сучасної літератури, зумовлюють зростаючий інтерес до поетологічного аналізу цих творів та визначення їх формальної приналежності до одного із літературних напрямів. Так, для дослідження обрано роман американського письменника Джонатана Сафрана Фоера «Страшенно голосно та неймовірно близько» (Jonathan Safran Foer "Extremely Loud and Incredibly Close", 2005), який пропонує широку перспективу поетологічного дослідження, а, з огляду на невелику кількість літературно-критичних праць, присвячених твору, та особистості автора, становить особливу цінність як матеріал для наукового вивчення.

Зважаючи на тематику, проблематику та світоглядні орієнтири, закладені у «Страшенно голосно та неймовірно

близько», вважаємо за доцільне розглядати роман із метамодерністичної перспективи. Написаний 2005 року, твір акцентує на цінності життя людини після кінця всього. Своєрідним «кінцем» американської історії (звісно, йдеться про важливий етап історії) філософи, історики, літератори та, зрештою, всі громадяни країни вважають події 11 вересня 2001 року. І справді – для багатьох сімей ніколи вже не настане безтурботного завтра, тисячі людей ніколи не знайдуть відповіді на запитання, чому така біда спіткала саме їх. Одна із таких сімей постає у центрі уваги читача роману Дж. С. Фоера. Автор ніби відповідає на пропозицію дослідниці, критика та літературознавця Л. Хатчеон: «Просто скажімо це: все закінчено» [L. Hutcheon 1989: 165–6]. Видається, що 24-річний (на момент трагедії) письменник упевнено прийняв цей виклик: назва першого роману Фоера, що приніс автору світове визнання – «Все освітлено» («Everything is Illuminated», 2002) – може вважатися реакцією на своєрідний вирок, даний його сучасницею.

Другий роман 39-річного автора присвячений короткому відтинку з життя дев'ятирічного Оскара, чий батько загинув під час терористичного акту 11 вересня 2001 року в Нью-Йорку. Оскар Шелл, за його власним означенням, *«винахідник, дизайнер прикрас, виробник ювелірних виробів, ентомолог-початківець, франкофіл, веган, орІгаміст, пацифіст, перкусіоніст, астроном-початківець, комп'ютерний консультант, археолог-початківець, колекціонер рідкісних монет, метеликів, що померли своєю смертю, мініатюрних кактусів, усього, що пов'язане з «Бітлз», напівкоштовних каменів та інших речей»* [Фоер 2015: 110] – постає перед читачем у дуже складний період свого життя: неймовірно прив'язаний до батька хлопчик не може погодитися із тим, що мама проводить безтурботно час у товаристві нового друга Рона, замість того, щоб робити *«свій внесок до Резервуару сліз»* [Фоер 2015: 71]. Мама

безпідставно злиться на сина через те, що він роздав дублікати ключів від квартири представникам усіх служб, а ще, здається, взагалі не любить його, хоча «*робити маму щасливою*» – один з його «*raisons d'être*» [Фоер 2015: 15]. Окрім того, бабуся, сенс життя якої завжди полягав у піклуванні про внука, приховує якусь, очевидно моторошну, таємницю. Теперішні складні стосунки в сім'ї без батька, неуспішність в школі та позашкільних гуртках «замикають» «*емоційнотливого*» [Фоер 2015: 224] Оскара в дуже обмеженій реальності – реальності фантазій, мрій, спогадів та здогадок.

Стосунки з батьком сам хлопчик вважає особливими – їх, радше, можна назвати «дружбою-грою»: постійні розмови, що супроводжувалися загадками та цікавими правдивими історіями, закарбувалися в пам'яті Оскара, а їх брак став зараз дуже відчутним. Усвідомлення власної самотності хлопчиком-підлітком, якому саме час розважатися у товаристві однолітків, набувати друзів та радісно відвідувати школу, видається трагедією не лише сім'ї Шеллів, а багатьох зруйнованих життів, певним символом цілого покоління – «покоління після 11 вересня».

Проте, запропонована читачеві на перших сторінках роману похмуро-драматична історія дитини знаходить своє продовження у «радісний» спосіб: одного дня, сподіваючись, що тато залишив йому хоча б ще одну складну загадку, Оскар випадково розбив вазу та знайшов у ній ключ в маленькому конверті із написом «Блек». З цього моменту життя хлопчика та всього світу навколо кардинально змінюється, ніби оживає: разом із новим знайомим, самотнім сусідом Блеком, Оскар вирушає у пригоду всього свого життя із «*гуголлплексом*» [Фоер 2015: 48] замків (саме цим словом хлопчик-винахідник «*рятівної жилетки з пташиного корму*» [див.: Фоер 2015: 7] позначає невимовну велику кількість чогось, у цьому разі йдеться про 162 мільйони).

Очевидно, що подальше сприйняття Оскаром світу та світом хлопчика відбувається крізь призму радості: тато, справді, не забув про нього, а тепер хлопчик має шанс ще ближче «підступитися» до завжди загадково усміхненого батька, стати ще більше схожим на нього, якщо розгадає сенс послання. Довгі розмови із сусідом, багато знайомств із найрізноманітнішими мешканцями Нью-Йорка, об'єднаних прізвищем Блек, переживання та клопоти бабусі, яка не завжди розуміє вчинки внука, а також постійна брехня мамі – таким стає життя Оскара на період майже семимісячного пошуку без початку та кінця, бо ж батько не залишив жодної підказки чи натяку.

Багато відкриттів, спостережень, висновків, розчарувань та перемог чекатиме на юного поціновувача творчості «бітлзів» та майбутнього «протеже» Стівена Гокінга [див.: Фоер 2015: 19], проте чи не найважливішим стане знайомство із «Квартирантом» бабусі, який виявиться не уявним другом. Багато історій постане перед очима та уявою Оскара: красивої та сумної Аббі Блек, однієї із найбагатших людей Ади Блек, любителя американських гірок Авраама Блека, сусіда Блека, який *«прожив геть усі дні двадцятого століття»* [Фоер 2015: 168], переляканої Алісі Блек, розчарованого життям Аллена Блека, екскурсовода Рут Блек та багатьох інших. Виглядає, що власне життя Оскара (станом на час оповіді) та ті людські життя, з якими він перетнувся, становлять насичену трагічну мозаїку, яка, водночас, залишає місце для радості, бо Оскар все ж розгадає таємницю ключа, а таким чином зрозуміє батька і наблизиться до нього.

Слід зазначити, що конфігурація парадигми радості як феномену передбачає як один із важливих аспектів трактування її світоглядну природу та специфіку. Власне таке інтенційно-смісловне наповнення та рецептивне втілення радості читач знаходить у романі Дж. С. Фоера. Важливим елементом єдності процесу «моделювання-

рецепції» видається ще одна історія. Синхронна на рівні розгортання нарації та рецепції, поетологічно спроектована на життєвий простір Оскара та онтологічно «вписана» у рецептивний горизонт читача, в романі репрезентована історія кохання бабусі Оскара і його дідуся Томаса. Чоловік, який дуже швидко «розгубив» усі слова, і спілкувався за допомогою категоричних «ТАК» і «НІ» на долонях, втратив (чи, радше, розтратив) майже все своє життя на мовчання, відмовившись від шансу мати сім'ю та стати щасливим. Дванадцятим вересня 2003 року датований лист бабусі, адресований Оскару. Вочевидь, єдиний порятунок для внука – «інакшої» дитини, загубленої в-поза-посеред суспільства – бабуся вбачала у розповіді про його дідуся – надзвичайно талановитого чоловіка, який все потенційно щасливе життя «розмалював» темними фарбами, «поховав все у собі» [Фоер 2015: 240], власноруч позбавивши свого сина можливості мати тата. Трагедія сім'ї Шеллів поглиблюється, але, водночас, яскравішає світло, що поступово просвітлює голови та осяває душі учасників цих історій. Томас Шелл-старший (так само бабуся назвала і їхнього сина, батька Оскара) використовував у своєму «тихому» житті небагато написаних на папері фраз. Однією з них було «Я не розмовляю. Мені шкода» [Фоер 2015: 289]. Оскар, читаючи ці слова та знаючи майбутнє цієї історії, поставить собі цілком слушне запитання: чи справді йому *шкода* – чи шкода йому, що тато Оскара помер, так ніколи і не побачивши свого тата, чи шкода йому бабусі, яка «мовчки» переживає трагедію тривалістю в життя, та, зрештою, чи шкоді йому Оскара, який, виявляється, не просто так не має з ким, не може і не хоче порозумітися. Так, концептуалізуючи радість як осердя дитячого (чи, радше – дитинного) світогляду, автор моделює проблемну рецептивну ситуацію: чи віднаходження того, що шукаєш, було остаточною метою, чи шлях – пошук – очікування знахідки становили справжню мету та сенс існування?

Назви трьох розділів роману, ймовірно, символічно, повторюють те саме запитання – «Чому я не там, де ти?», проте із зазначенням різних дат: спершу «21.05.63» [Фоер 2015: 25], потім «12.04.78» [Фоер 2015: 120], та, врешті, «11.09.03» [Фоер 2015: 289]. Уважне прочитання тексту роману дає підстави твердити, що ці конкретні дні зовсім не випадково вибрані бабусею: вони маркують ключові / доленосні етапи її життя – зустріч із Томасом, бомбардування Дрездена, коли Томас звертається у листі до свого сина, та річниця того дня, коли двоє люблячих людей назавжди втратили те спільне, чим ніколи не мали змоги насолодитися – свого єдиного сина.

Сповідь батька у листі до свого «ненародженого сина» – своєрідна самоінтерпретація: намагання виправдати себе, відшукати причини та наслідки своєї власної трагедії, спроба хоча б спогадами щось виправити чи бодай зрозуміти, де він припустився першої страшної помилки: *«Моєму ненародженому синові: я не завжди був німим. Колись я говорив, говорив і говорив, я просто не міг мовчати, тиша перемогла мене, наче рак, під час моєї першої поїздки до Штатів. Я обідав у кафе і саме намагався сказати офіціантці: «Те, як ви подали мені ножа, нагадує мені про...», проте так і не зміг завершити речення, її ім'я просто не вимовилось уголос, тоді я спробував ще раз, і знову марно, вона опинилася замкненою в мені, так дивно, так тривожно, так жалюгідно, так сумно, подумав я»* [Фоер 2015: 25]. Все ж мовчазне спокутування протягом багатьох років, можливо, засвідчило чоловікові прощення – через тривалий час він поряд з тією, яку образив, хоч і дуже любив, а ще – нарешті зустрівся, нехай не зі своїм сином, а з його малою, дивною копією.

Подібна трагічна «тиша» сповнила життя ще одного чоловіка, з яким доля перетнула шлях Оскара – сусід Блек із квартири 6А в Оскаровому будинку. Налаштований Стеном на зустріч із привидам («Я ніколи не бачив, щоб туди хтось

приходив, чи хтось звідти виходив. Лише купа доставок і купа сміття <...> Моторошно, наче там живе привид» [Фоер 2015: 166]), Оскар зустрів зовні цікавого і, водночас, дивного чоловіка: «на голові червоний берет, що робило його схожим на француза, а на оці – пов'язка, як у пірата» [Фоер 2015: 167]. Хлопчик поступово знайомиться з історією ще однієї нещасної людини – колишнього воєнного кореспондента, який під час обстрілу втратив око, а через свою постійну зайнятість на роботі втратив дружину, бо занадто пізно зрозумів, що відведений їм час втікає поміж пальці, як пісок. Теперішнє життя чоловіка виглядає моторошно: 24 роки він не виходить з дому, все необхідне замовляє телефоном, при потребі читає по губах, бо вимкнув слуховий апарат задля економії, а єдиним товариством залишилася бібліографічна скринька з іменами всіх людей, яких він коли-небудь знав чи чув про них. Напевно, «наречений сестри Фітцджеральда» [Фоер 2015: 168] не сподівався, що його існування може набути хоча б якихось барв, поки не познайомився з дивакуватим хлопчиком-сусідом із квартири знизу, який дуже любляв пити каву: «Кава вповільнює ріст, і це добре, бо я боюся смерті» [Фоер 2015: 171]. Багатомісячні прогулянки-експедиції та розмови з Оскаром, запропонована ним можливість знову «почути» світ – подарували самотньому дідусеві чи не найщасливіші дні його життя.

Зрештою, трагедії не можна забути, та можна пережити. Трагедію однієї родини переживають разом усі причетні до нарації та її рецепції: автор з інтенцією реальності, де впали вежі-близнючки, дивно-пересічні мешканці фікційного Нью-Йорка, що не оговтається від бажання/неможливості «відмотати» кадри кіно- чи фотоплівки, а також читач(-і), у чийй свідомості дійсна трагедія ототожнена з фатальністю дитячого самоусвідомлення та приреченої самотності. Бо ж найсильніший біль пов'язаний не із таємницею ключа

Томаса, а з таємницею Оскара – що було б, якби він не з'явився і «того дня» підняв слухавку, коли батько 11 разів спитав «*Ти там?*» [Фоер 2015: 339]. Все ж Оскарові вдалося за неповний рік надзвичайно подорослішати та, ймовірно, врешті, ступити на стежку щасливого (наскільки це можливо) життя.

Обґрунтування отриманих результатів дослідження. Таким чином, уведення складного та багатозначного, феноменологічного за суттю та онтологічного за розумінням поняття – радість – у поетологічний контекст одного зі знакових літературних творів сучасності дає підстави для моделювання цілісної репрезентативної парадигми. Обираючи за вихідний принцип дослідження феноменологічно-герменевтичний підхід, ситуативно трансформуючи його дослідницькі можливості, вважаємо радість тим системоутворювальним чинником, що форматує художній світ, конкретизує його хронотопну організацію, зумовлює розгортання емоційно-світоглядного тла сприймання та визначає інтерпретаційні координати.

Висновки і перспективи подальшого дослідження.

Запропонована Фоером проекція травмованого дорослого світу, що зазнав «тектонічного» зсуву, на постать хлопчика-підлітка із особливою психікою та «підвищеною емоційністю» створює якісно іншу модель людського буття: буття невпевненості, фрагментарної свідомості, загостреного відчуття браку любові, спокою та захищеності.

«Вписування» постаті Джонатана Сафрана Фоера у сучасну літературознавчу парадигму, на нашу думку, дає підстави погодитися з Г. Блумом щодо завдання «канону»: «Канон існує не для того, щоби звільняти читачів від тривоги й турбот. Навпаки, Канон – це і є високий неспокій, як і кожен сильний літературний твір – високий неспокій його автора. Літературний канон не подібний на таке собі хрещення культуру. Він не звільняє від культурних

страхів, навпаки, їх тільки підтверджує, але при цьому – надає їм форми й узгодженості» [Блум 2007: 600 601]. Очевидно, здатність письменника до «метаконцептуального» ставлення до світу, його, як стверджує Д. Затонський, «непояснена осяжність» [див.: Затонський 2000: 109] для читацької аудиторії вводить його в особливий, «інакший», «канонічний» ряд. Наукова інтерпретація творів американського письменника видається перспективною у контексті літературознавчих, зокрема методологічних, досліджень.

Література:

1. Блум Г. 2007 : Західний канон: книги на тлі епох / Гаролд Блум / Пер. з англ. під загальною редакцією Р. Семківа. – К. : Факт, 2007. – 720 с.
2. Затонский Д. 2000 : Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств / Худож.-оформитель А. С. Юхтман. – Харьков : Фолио, 2000. – 256 с.
3. Фоер Дж. С. 2015 : Страшенно голосно і неймовірно близько : роман / Джонатан Сафран Фоер ; [переклад з англійської Оксани Поостранської]. – Харків : Клуб сімейного дозвілля, 2015. – 384 с.
4. Hutcheon, L. 1989 : The Politics of Postmodernism / L. Hutcheon. – L. : Routledge, 1989. – 425 p.

Предлагаемая статья посвящена анализу «поэтики трагедии» как ключевого сюжетобразующего элемента романа современного американского писателя Дж. С. Фозера «Жутко громко и невероятно близко». Литературное произведение рассмотрено в контексте метамодернистического сознания автора в процессе моделирования художественного мира и читателя в процессе его рецептивного «раскодирования», принимая во внимание эстетическое своеобразие произведения о ребенке для взрослых читателей. Сложность, многослойность и неоднородность проблематики (речь идет об «особенном» мальчишке-подростке в пост-травматический период после событий 11 сентября), композиция и интенционные корреляции с внетекстовой действительностью формируют неоднозначные дихотомии художественного и общечеловеческого значения, при этом читатель становится имплицитно обусловленным автором ядром единства «произведение-жизнь».

Актуальность, дискуссионность и множественность интерпретационных возможностей «детской» проблематики во «взрослых» произведениях придают избранной тематике перспективности в дальнейших исследованиях.

Ключевые слова: трагедия, рецепция, подросток, моделирование, интерпретация, интенция.

УДК 821.161.2

І.М. Цуркан

Архетип дерева в поетичній традиції Олександра Олеся та європейських символістів

У статті досліджується архетип дерева, що став невід'ємною складовою творчості Олександра Олеся, російських, французьких та польських символістів кінця XIX – початку XX століття на тлі загальноєвропейських тенденцій.

На численних прикладах автор статті доводить, що у свідомості митців кінця XIX – початку XX століття асоціативна ускладненість символіки дерев найвизрадіше ілюструвала пантеїстичне бачення краси природи як земного вияву абсолютного ідеалу, недосяжного для профанної свідомості, душевну рівновагу у творчому самовираженні та гармонію інтимного почуття.

***Ключові слова:** поетична уява, символ, рефлексія, візія, символізм.*

Igor Tsurkan. The archetype of the tree in the poetic tradition of Oleksandr Oles and the European symbolists.

The article examines the archetype of the tree that has become an integral part of the works of Oleksandr Oles, Russian, French and Polish symbolists in the late nineteenth and early twentieth century against a background of the European tendencies.

In numerous examples the author of the article proves that in the masters' minds of the late nineteenth and early twentieth century associative complexity of tree symbolism most impressively illustrated the

pantheistic vision of nature as earthly absolute ideal, inaccessible for ordinary consciousness, soul balance in creative expression and harmony of intimate feelings.

Key words: *poetic imagination, symbol, reflection, vision, symbolism.*

Постановка наукової проблеми та її значення.

Питання взаємодії поетичного слова з навколишнім середовищем, способи творення художніх образів на основі матеріалу природи викликали особливий інтерес серед українських літературознавців (О. Білецький, Г. Вервес, Г. Грабович, І. Денисюк, М. Жулинський, Ю. Кузнецов, О. Рисак, Е. Соловей та ін.). М. Рудницький справедливо вважав, що «справжній матеріаліст не шукає в явищах природи пояснення духовних переживань своїх героїв. Він не перебільшує значення природи в житті людини і не відокремлює людської психології від неї тому, що в деякі моменти природа може мати деякий вплив на людину» [13, с. 90].

Важливе місце в осмисленні світосприймання символістів займає увага до символіки дерев. Архетип дерева, що здавна уособлював глибоке символічно-сміслові значення, віддзеркалював національну специфіку тієї чи іншої літератури та репрезентував найістотніші особливості етносу. Тому інтерес до символіки дерев створював унікальний образ в поетичній уяві митців, що був результатом взаємодії людини з природою – джерелом творчого натхнення, спокою та гармонії. Древа, які стали об'єктом поклоніння та оберегами в родинно-побутових та календарних обрядах, засвідчили глибоку одвічну мудрість та філософію кожного народу в усій його складній та суперечливій єдності, що обумовило актуальність нашого дослідження.

Мета і завдання статті. При встановленні експлікації та функціональності архетипу дерева як кореляту психологічного стану та настроїв митців, які дотепер не були інтерпретовані у зазначеному плані, враховані стильові, часові, національні та індивідуально-авторські фактори. Дослідження має на меті з'ясувати як архетип дерева функціонує у контексті поетичного твору. Зазначена мета у площині аналізу конкретних поетичних творів вимагає вирішення наступних завдань – виявити, за яких умов образи природи можуть виступати формантами загальних психологічних станів епохи і охарактеризувати особисті переживання та настрої поетів.

Мета і завдання дослідження зумовили використання таких методів: культурно-історичного, біографічного, рецептивної естетики, герменевтичного, інтерпретаційно-текстового аналізу.

Виклад основного матеріалу. Індивідуальні переживання Олександра Олеся, французьких, польських та російських символістів втілюються в символах дерев, що дали поштовх до народження ряду нових, наповнених іншим змістом образних модифікацій. Йдеться передусім про органічну єдність світлого ефірного начала (сонця), душ дерев та митця як уособлення творчого розквіту від віталістичного буяння сил природи. Під знаком гармонійної співтворчості виокремлюється символ дерева, що має архетипну основу: це символ всього суцього, його зародження і розквіту від поєднання з «дужим», «творчим», «чистим» світлом, який передає неземну красу луків, гаїв, садів, лісів, полів від пробудженого духу поетів.

Пізнання світу здійснювалося через *символіку дерев*, в якій поети вбачали центр світобудови та вияв божественного буття. На відміну від французьких символістів, у художньому доробку Олександра Олеся, польських та російських митців приділялося значно більше

уваги образам дерев, що мали певний міфічний чи сакральний зміст.

У ментальності народів носієм надприродного начала вважався образ *світового дерева*, в основі якого лежав хрест, що уособлював життя, безсмертя та плодюче начало. Згідно з прадавнім уявленням, по вертикалі світове дерево членувалося на три частини: нижню, коріння (підземний світ), середню, стовбур (земний світ) та верхню, крону (небесний світ) [14, с. 73]. Усе це свідчило про тісний взаємозв'язок у просторовому континуумі між землею та духовною сферою. Подібна міфологічна концепція зустрічається в поезії з циклу «Nokturny» Л. Стаффа: *Pod srebnym snem błękitów, / Pod gwiazd zakłęciem, / Drzewa smukleją szczytów / Swych wniebowzięciem* [16, с. 271].

Варто звернути увагу на класичний вірш «Високі дерева» (*Wysokie drzewa*) Л. Стаффа, у якому відображено красу природи. Його зачарування не стосується екзотичних краєвидів, а має своє джерело в звичайних явищах: захоплення деревами, які виглядають чарівливо в блиску сонця. Метафора «у бронзі заходу ковані» підкреслює відчуття спокою ліричного героя:

*Zapach wody, zielony w cieniu, złoty w słońcu,
W bezwietrzu sennym ledwo miesza się, kołysze,
Gdy z łąk koniki polne w sierpniowym gorącu
Tysiącem srebrnych nożyc szybko strzygą ciszę* [16, с. 371].

Шум дерев у творчій візії Л. Стаффа пробуджує поетичні переживання, виступаючи джерелом натхнення його емоційного стану душі («*Miłość*»):

*Jak kocham drzew rozkołysanych szumi,
Płynące z mrocznej gęstwy głuchej puszczy leśnej,
Bo niosą wieści, co się rodzą w ciszy,
Wieści nikomu nie opowiadane* [16, с. 214].

Світове дерево як символ життя Космосу у художньому світі К. Бальмонта («*Мировое древо*») та В. Іванова («*Друиды*») передавало вітальний порив

(«Открой уста души и – пей, как в смутном сне, / Наитье сумрачной отрады» (В. Иванов)) [8, с. 56] та зрима втілення всіх творчих сил митця («В дуплистом небе круговом / Поем судьбе свой стих» (К. Бальмонт)) [2, с. 89]. В уяві К. Бальмонта гімн «Славянському дереву» впливав з прадавніх міфологічних згадок про світове дерево – велетенського ясеня (Ігдразиля). У скандинавській міфології воно мало три корені у трьох сферах, що означали земне життя людей («И знает веселье / И знает печаль») [2, с. 90], духовний світ богів («Вершиной восходит высоко-высоко, теряясь светло в вышине») [2, с. 90] та підземний, потойбічний світ («Корнями гнездится глубоко в земле и в бессмертном подземном огне») [2, с. 95]. Крона вічнозеленого дерева Ігдразиля символізувала невичерпну силу, що відтворювала все живе, вічне, оновлене («Зеленые ветви уводит широко в безмерную синюю даль») [2, с. 95]. У поетичному творі російського символіста спостерігаємо умовно-символічну картину різновидів рослинності, притаманної слов'янській ментальності, народам, що з сивої давнини обожнювали стихійні явища й сили природи («Все запутай, перепутай, / Наш славянский цвет воспой, / Будь певучею минутой, / Будь веснянкой голубой» (К. Бальмонт)) [2, с. 96]. Символічне поле художнього мислення К. Бальмонта, в якому людська душа резонувала із кожною билінкою («И все растет зеленый звон, / И сон в душе поет») [2, с. 99], відзначалося тонкою спостережливістю, вишуканістю образних означень у зображенні пантеїстичного настрою злиття людини з природою. У час умиротворення і радісного споглядання за квітучою рослинністю («пышные орхидеи», «водяные лилии», «красивая калина», «горькая рябина», «люб-трава», «папороть-цветок», «перелет-трава», «синий василек», «подорожник», «дрема», «ландыш», «первоцвет», «ромашек нежный цвет», «сладких кашек расцвет», «плакун-трава», «пленительник долин – светящий, нежный жасмин»)

спостерігається медитативна заглибленість ліричного героя К. Бальмонта, що відтворює інтонаційну експресію: Не забудь, что возле Древа / Есть кусты и есть цветки, / В зыбь свирельного напева / Все запутай огоньки [2, с. 156].

Як бачимо, російський символіст передав надзвичайно багату та різнорідну картину дерев зі своєрідними властивостями («взнесетя упорно дуб вековой», «растянется лапчатой зеленью ели», «осиною тонкой, как дух, затрепещет», «как тополь, как факел пахучий, восстанет», «как липа июльская, ум затуманит», «шепнет звездоцветно в ночах, как сирень», «и яблонью цвет свой рассыплет по саду», що доповнювали один одного, розширюючи емоційну-настрійову гаму психологічного самовираження ліричного героя, адже дерево було втіленням самої природи («Но лишь не забудем, что круглый нам год / От ивы к березе, от вишень к ели / Зеленое Древо цветет») [2, с. 157].

Образ світового дерева посідав у свідомості слов'ян досить важливе місце, виконуючи функцію єдності душевного світу людини з метонімічним образом небес, уособленням яких стає Бог, («Tylko drzewa, choć zachód od dołu je skraca, / Ognistymi szczytami mocno wierzą w Boga» (Л. Стафф) [16, с. 146], «Но Древо есть терем, и этим хоромам / Нет гибели, вечен их час» (К. Бальмонт)) [2, с. 185] на основі актуалізації традиції народного мислення:

Девически вспыхнет красивой калиной,
На кладбище горькой зажжется рябиной
Березой засветит, березой заблещет,
Серебряной ивой заплачет листвою [2, с. 156].

У В. Іванова та К. Бальмонта в образах світового дерева розкрилася діонісійська стихія – «первісність буття», що виявила себе в повному злитті з космогонічним началом. Саме символічною мовою шелесту В. Іванов віддзеркалив у метафоричному значенні діалог митця з Дріадами – покровительками священних дерев, які дали початок

народженню життя на землі («Прислушайся, один, в смарагдній тишині / К пустынним шелестам Дриади!») [8, с. 102]. Проникнення в закони світобудови, що недоступні раціональному пізнанню, свідчило про вічну віддаленість, а разом із тим, – і близькість людини та дерева життя – символу висі, що з'єднувало різні світи:

Так Древо тайное растет душой одной
Из влажной вечности глубокой,
Одетое миров всечувственной весной,
Вселенской листвою звездноокой:
Древо Жизни так цветет душой одной [8, с. 125].

Серед різних видів дерев, які органічно впліталися в поетичну традицію давніх слов'ян, образу дуба як дерева життя надавали первинне значення. У Олександра Олеся дуб виступав сакральним знаком Сонця, яке уособлювало красу та потяг душі ліричного героя до відкритого, незамкненого простору – естетико-центричної надреальності: Коли б був я дубом пишним, / Простягав би я галуззя / до проміння золотого / І тягнувся б вгору, вгору [10, с. 147].

Оскільки дуб поставав символом життєвої моці («Дуби, зіпнувшись догори, / Красують мовчазні» (М. Вороний)) [6, с. 57], то в колиханнях його кронн іноді чулося притишене ридання, що створювало навколо відчуття небезпеки на шляху до омріяної волі («Дуб передчуттям грози зашумів») [6, с. 58]. Темряві, що панує в навколишній буденності, О.Олень протиставив могутність столітніх велетнів-дубів: Столітні велетні-дуби, / Бувало, в бурю і негоду / Шумлять, дивуючи природу, / І ждуть з піснями боротьби [10, с. 157].

Найпоширенішою у композиційній структурі його поетичних творів є образна паралель між «похиленими дубами» і народом із його трагічною долею («Дуби хилилися, ламалися без змагання...» Олександр Олень). Усеохопна ідея довговічності дуба створила картину вічно оновленої природи, духовна енергія котрої спрямована на

втілення божественного творчого духу («І тільки дуб, міцний і пишний, / Не скине лист пожовклий свій, / Поки весна не дасть другий – / Зелений, свіжий і розкішний») [10, с. 246] та настроєву еволюцію внутрішнього стану ліричного героя: Так інший шлях собі наміте / І ним до тих пір буде йти, / Аж поки кращої мети / Життя в туманах не засвіте [10, с. 168].

У поезії Олеся зловісні пейзажні обриси негоди («шаліла буря», «чорні хмари шпурляли в землю блискавки», «лунав могутній регіт грому») експліцитно корелюють з суспільними реаліями доби. А образ велетенського дубу уособлює ідею непереможності у боротьбі з долею, темними силами («А він стояв, як скеля в морі, / Чоло високо й гордо звів»). Градація поетичної думки увиразнюється обрамленням з образними варіаціями: І тільки дуб один не спав / І думав він: «Чому на світі Нема ні одного плеча, / Щоб, впавши виплавав я сльози, / Як безпорадне дитинча?!» [10, с. 171]

У І. Анненського та Олександра Олеся образ дуба уособлює також вічність життя у поєднанні з сонцем – вищою космогонічною силою, що протистоїть «тяжким метелям», «кошмарам ночі», «ветру, который рыщет, рвет и также свищет» («Солнечный сонет»): Таких порывов не терпели / Наш дуб и тополь месяца, / Но солнце брызнуло с постели / Снопом огня и багреца, / И в миг у моря просветлели / Морщины древнего лица... [1, с. 248]

У В. Іванова та Л. Стаффа дуб ототожнюється з панівною всевладністю природи, оповитої загадковістю («И пусть дубов рыжеет сушь / Вот, вот младенец-лист» (В. Іванов)) [8, с. 89] та таємничістю («Вещий, зашепчет древний дуб» (В. Іванов) [8, с. 96], «Gdy dąb wojenny z sosną kapłańską szeleści / O ciemnych żądz odwiecznej, świętej tajemnicy...» (Л. Стафф)) [16, с. 234], що наближає до гармонії вищих сфер буття з метою індивідуально-неповторного вияву «у первісному бутті» («Взропщет она и вздохнет над

вами: / Жив ли мой Бог? Кто жив – живит!» (В. Иванов)) [8, с. 169]. Водночас момент внутрішньої стривоженості, передчуття смерті охоплює ество ліричного героя В. Іванова та й зумовлює руйнацію внутрішньої життєвої сили: («Монастырь в Субиако»):

И крест, и дверь – в конце тропы нагорной,

Где каменных дубов сомкнутый стан

Над кручей скал листвою поникнул черной [8, с. 356].

У поезіях Олександра Олеся та російських символістів образ *берізки* в системі індивідуально-психологічного бачення світу виступає в узагальненому значенні оновлення життя («В саду, подальше, – там березки, / Такие светлые стоят, / От веток их порой полоски / По телу моему скользят» (Ф. Сологуб)) [15, с. 98] та конкретизується особистісно-психологічними мотивами («Как живые изваянья, в искрах лунного сиянья / Чуть трепещут очертанья сосен, елей и берез» (К. Бальмонт)) [2, с. 156], маркованими персоніфікацією жалю, страждання, екзистенційної тривоги («душа сполохана тремтить листком берези» (О. Олесь) [10, с. 78], «на бледной зелени березы» (Д. Мережковський) [11, с. 111], «в жемчугах горят березки, / черно-голые вечера», «поле, ряд берез, / много смутных грез / мчимся, мчимся, мчимся» (В. Брюсов) [4, с. 255].

У поетичному світі Олександра Олеся, К. Тетмаєра, на відміну від російських символістів, поруч з берізкою з'являється образ *смерек*, що маркирують меланхолійний стан душі, мовчазні струни чистого й прекрасного («В імлу, в прорізану смугу дерев ішла дорога, а смереки та ялини гнулися рівно й випростувались під вітром, як збіжжя... А навкруги морок, дощеві хмари та безкрайні втікаючі кудись імлі, а в мороку – безодні та прірви татрянські» (К. Тетмаєр) [17, с. 354], смуток за Батьківщиною на чужині («Шуміть, шуміть мені смереки / Про сни, про образи далекі, / Про мрію сонячну мою, / Що кинув я в своїм краю» (О. Олесь))

[10, с. 354]. Образ «плакучої берізки» у світоглядній системі Д.Мережковського означав втрачений зв'язок з рідною домівкою та дитинством («...Созерцаая минувшие грезы, / Близ лесного ручья, / Великан отдыхал у березы, / Над печальной страной, / Протянулись ненастные тучи, / Бесприютной главой, / Он прижался к березе плакучей») [11, с. 126].

Літературно-романтична образна паралель «жіноча доля – кохання» синтезується у творах Олександра Олеся з фольклорними мотивами та символами («Ой скажіть, берези, де мій легінь любий? / Та мовчать берези, опускають віти. / Ой скажіть, смереки, де хоч його тіло? / І смереки сумно вітами хитають») [10, с. 567]. Символ зеленої смереки на тлі революційних подій набуває у творчості українського митця конотативної семантики віталістичної енергії визвольних змагань, що розгортають градацію елегійних асоціацій, пов'язаних з тривожним відчуттям скінченності людського життя заради омріяної волі («Віщувала мені долю зелена смерека, / Все гіллям мені махала, кликала здалека. / І послухала, прийшла я, на травичку сіла, / І смерека нахилилась, стиха зашуміла: // «Я скажу тобі всю правду, бачу твою долю» / Серед поля ти загинеш за народ, за волю...») [10, с. 457].

У О.Блока та І.Анненського берізка, що майстерно передає часо-просторову динаміку людського життя, уособлює тугу за далекою молодістю («Улыбається осень сквозь слезы, / В небеса улетает мольба, / И за кружевом тонкой березы / Золотая запела труба» (О.Блок)) [3, с. 138] та постає в образі пізньої осені, яка віддала всі свої щедрі дари («А к рассвету в молочном тумане повис / На березе искривленно-жуткий / И мучительно-черный стручок» (І.Анненський)) [1, с. 405].

У широкому спектрі фольклорних символів природи, наявних у поезії Олександра Олеся, французьких, польських та російських символістів, – також емблематичні образи

тополі, верби, сосни, платана, акації та осики. Поети тонко відчували можливість багатоасоціативного розгортання образів-символів дерев, що були атрибутами їхнього національного міфосвіту. Так, неповторні краєвиди коханої вітчизни, в яких відчувалося омріяне нове життя, поставали у вигляді *ніжних акацій* («Цвітуть акації, залиті білим цвітом, / Хвилюється зелене море їх, / А білий цвіт, як білий шум на хвилях, / Шумить-шумує, як вино, // Подібно я до келиха припав устами, / І п'ю нектар, мов усміх сонця того» (О. Олесь)) [10, с. 189]. Прикметно, що акація в поезії В. Брюсова, Ф. Сологуба та А. Белого символізує ніжність почуттів, що посилювалися функцією місяця, за допомогою якого відтворився настроєвий малюнок чарівної природи («Выходит месяц, / Нежит ветки акаций, / Нежит робость струй» (В. Брюсов)) [4, с. 136], («Сплетают тени на песочке, / И в тених много красоты, / Акаций узкие листочки» (Ф. Сологуб)) [15, с. 35] та гармонії почуттів («На лошади взмыленно нежной, красавец наездник промчался / Он, ветку акации нежной сорвав на скаку, улыбался» (О. Блок)) [3, с. 124].

Туга за безповоротно втраченими дитячими літами уособлювалася в образі верби («Не зашумлять столітні верби, / Не вернем ми літа дитячі / Повік, повік...» (О. Олесь)) [10, с. 158]. Образ верби слугував естетизації печалі поета-вигнанця, вирваного із рідного ґрунту («... Може, й ти вдариш в вербу недобиту, / В ту, що жила, не радіючи світу?!» (О. Олесь)) [10, с. 169], передавав елегійний смуток за радісним пробудженням природи, весною («Вербы – это весенняя таль, / Чего-то нам светлого жаль» (О. Блок) [3, с. 147], «Dreszcz wiosny. Wierzba puszcza już kosmate baize / Woń ostra i upojna tchnie z brunatnej skiby, / Pachnąc niby pot pracy i wilgotne grzyby. / Ciepłe, deszczowe niebo śpi na krajobrazie...//... Mięka i czuła tkliwość, podobnie zarazie, / Wnika z powietrza w ludzkie serca i sadyby» (Л. Стафф)) [16, с. 678], «И на голой, зябкой вербе / Шелестит увядший лист»

(Д. Мережковський)) [9, с. 136]. Символіка *тополі* пов'язувалася зі стрункістю дівчини («Струнка, як тополя, весела, як день, / Прийшла і спинилась під цвітом вишень» (О. Олесь)) [10, с. 156], з Україною, її трагічною історією («Ой чого ти, тополенько, не цвітеш, / Чом пожовклу головоньку хилиш-гнеш?») [10, с. 544], доблесними вояками-козаками («Як вояки, стоять тополі / Із гордо піднятим чолом» (О. Олесь)) [10, с. 605]. В. Брюсов та В. Іванов через тремтіння листя тополі виразно осмислювали ідею двоїстості самого життя, сповненого, з одного боку, відчуттям душевної розради, краси мрій, спомину, туги за ідеальним («Листвой своей поблеклой / Шушукнут тополя, / Луна алмазит стекла, / Прохладный свет лия, // Припоминает младость / Над нотами: «Любовь, мечта, весна и сладость» / Не возвратятся вновь» (В. Брюсов)) [4, с. 203], а з другого – усвідомленням про незворотності руху часу («Словно в гробу, остывая, Земля / Пышною скорбию солнц убирается, / Стройно дрожат тополя» (В. Іванов)) [8, с. 605]. У поезіях «L'heure du berger» П. Верлена та «La mémoire» А. Рембо відчуття безмежної свободи та мрія про високий Ідеал метафорично означені через образ високих тополь.

У творчості Олександра Олеся, французьких, польських та російських символістів хвойні дерева, на відміну від листяних, передавали спокій, оповитий сном, що сприяло абстрагуванню ліричного героя від конкретного буття та злиттю з макрокосмосом вічного Духа («Призрак ели с призраком луны / Тихо ткнут меж небом и землею сны» (І. Анненський)) [1, с. 434], проймаючи тугу за батьківщиною як глухою, закинутою рідною домівкою («Вот она долинка, / Глуше нет угла, / Ель моя, елинка! / Долго ж ты жила... / Долго ж ты тянулась к своему оконцу, / Чтоб поближе к солнцу» (І. Анненський)) [1, с. 435] та «І сосни не несить на зелені луги, / Бо вона засумує в долині / І засохне в воді від палкої жаги / І нудьги по далекій вершині» (О. Олесь)) [10, с. 756], глибоку задуму («Сосны, сонно

онемелые, / В бледном небе встали четко, / И над ними тени белые / Молча гаснут, тают кротко» (В. Брюсов)) [4, с. 48], таємниче мовчання («И между сосен тонкоствольных / На фоне тайны голубой» (В. Брюсов)) [4, с. 67]. У поетичному творі «Сосни» З. Гіппіус та «Ялина» К. Тетмаєра актуалізується психологічний паралелізм вічної мертовності зелені («Качаемся, беспечные, / Нет лета, нет зимы... / Мы мертвые, мы вечные» (З. Гіппіус)) [7, с. 345] і байдужості, холоду душі, позбавленої мирських радостей та тривог («Оперта на галуззя одной ялины, звисала верхів'ям з височини до землі друга, хуртовинами й завірюхами зламана колись у своєму корінні. Вона жила ще, але зав'ядала, й з усієї тієї стіни дерев, немов живих і колихаючих, вона одна похилилася головою, подібна до дівчини, що чекає смерті в обіймах своєї подруги...» (К. Тетмаєр) [17, с. 805], «Твоя душа, в мятежности свершений не дала, / Твоя душа без нежности, а сердце – как игла» (З. Гіппіус)) [7, с. 246]. Візуальні ефекти від «світлотекучої смоли», що виникли під час сну ліричного героя Д. Мережковського, відтворили психологічний стан хиткості та туманності («И снилось мне: заря туманная, / В полях густеющая мгла») [9, с. 108]. У Олександра Олеся самотність ліричного героя уособлювала *сосна*, що кожного дня потерпала від зневаги вітрів в образі юрби, що «гоготали» та «насміхались над нею згори» («В проваллі темнім, десь на дні, / Сосна чорніє на граніті... / Ніхто з живих не зна її, / Не зна й вона нікого в світі...» (О. Олесь)) [10, с. 467]. Глибока тиша («le silence profond») сосен (les pins), що відтворювала найтонші переживання ліричного героя П. Верлена та Л. Стаффа серед хвиль млості – «parmi les vague langueurs», являла собою заглиблення в свої таємниці душі («Aleją białą ośnieżoną bieży / Jodeł, zielenią młodych, rząd podwójny: / Każdej gałęzi wachlarz wonny, świeży / Obarczon w śniegów osiadłych puch bujny: / Czekają

jędy dziewicze i młode, / Miłości mojej dzierząc kwiaty białe...») [16, с. 208].

Висновки. У свідомості митців кінця XIX – початку XX століття асоціативна ускладненість символіки дерев найвиразніше ілюструвала пантеїстичне бачення краси природи як земного вияву абсолютного ідеалу, недосяжного для профанної свідомості, душевну рівновагу у творчому самовираженні та гармонію інтимного почуття, що зумовило подальше дослідження творчого доробку поетів за різними підходами, враховуючи особливості світогляду кожного з авторів.

Література:

1. Анненский И. Избранные произведения / Иннокентий Анненский. – Л. : Худож. лит., 1988. – 736 с.
2. Бальмонт К. Избранное: Стихотворения. Переводы. Статьи / Константин Бальмонт; сост., вступ. ст., ком. Д. Г. Макогоненко. – М. : Правда, 1990. – 606 с.
3. Блок А. Собр. соч. : в 8-ми т. / Под общ. ред. В. Н. Орлова. – М.-Л. : Худож. лит., 1962. – Т. 3 : Стихотворения и поэмы (1907-1916) / Подг. Текста и прим. В. Орлова. – 544 с.
4. Брюсов В. Собр. соч. : в 7-х т. / Валерий Брюсов. – М. : Худ. лит. – 1973. – Т. 1 : Стихотворения (1892-1909). – 1977. – 651 с.
5. Верлен П. Лірика / Поль Верлен; [пер. з франц. М. Рильський, М. Лукаш, Г. Кочур]; вступ. ст., Г. Кочур. – К. : Дніпро, 1968. – 174с.
6. Вороний М. К. Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика / Микола Кіндратович Вороний; упоряд. і приміт. Т. І. Гундорова; автор вступ. ст. і ред. т. Г. Д. Вервес. – К. : Наук. думка, 1996. – 698, [6] с.
7. Гиппиус З. Живые лица : в 2-х т. / Зинаида Гиппиус ; сост., пред., ком. Е. Я. Курганева / под общ. ред. Е. П. Енишерова. – Тбилиси : Мерани, 1991.– Т. 1 : Стихи. Дневники. – 1991. – 398 с.
8. Иванов В. Собр. соч. : в 4-х т. / Вячеслав Иванов ; ред. и ком. Д. Иванова, О. Дешарт. – Брюссель : Foyer oriental chretien, 1974. – Т.3 : Стихотворения. – 1979. – 851 с.
9. Мережковский Д. С. ПСС: в 24-х т. / сост. О. Я. Ларин. – М. : Изд-во И. Д. Сытина, 1914. – Т. 22: Стихотворения. Поэмы и легенды. Эскизы и лирика. – 206 с.

10. Олесь О. Твори : в 2 т. / Олександр Олесь ; [упоряд., авт. передм. та приміт. Р. П. Радишевський]. – К.: Дніпро, 1990.– Т.1 : Поетичні твори. Лірика. Поза збірками. З неопублікованого. Сатира. – 1990. – 958, [2] с.
11. Передзвони польської лютні: Поетична антологія ; [пер. В. Гуцаленка] ; ред.-упоряд. проф. Р. Радишевський; авт. вступ. слова Р. Радишевський. – Київ: Основи, 2001. – 592 с.
12. Рембо А. Поэтические произведения в стихах и прозе / Артю Рембо; [сб. на франц. яз. с парал. рус. текстом / предисл. Л. Г. Андреев]. – М.: Радуга, 1988. – 544 с.
13. Рудницький М. Пейзаж у художній прозі Івана Франка / Михайло Рудницький // Українське літературознавство: Іван Франко. Статті і матеріали. – Львів: вид-во ЛДУ, 1968. – С. 85-93.
14. Словник символів культури України / [за заг. ред. В. П. Коцура, О. І. Потапенка, М. К. Дмитренка]. – К.: Міленіум, 2002. – 260 с.
15. Сологуб Ф. Стихотворения / Федор Сологуб ; сост., подг. текста, примеч. М. И. Дикман. – [2-е изд., доп.]. – Л.: Советский писатель, 1978. – 679 с.
16. Staff L. Poezje zebrane : w 2 t. / Leopold Staff. – Warszawa :Państwowy Instytut Wydawniczy, 1967. – Т. 2. – 1033 s.
17. Tetmajer K. Poezje / Kazimierz Przerwa-Tetmajer. – Warszawa : Czytelnik, 1980. – 1105 s.

Игорь Цуркан. Архетип дерева в поэтической традиции Александра Олеса и европейских символистов

В статье исследуется архетип дерева, что стал неотъемлемой составляющей творчества Александра Олеса, русских, французских и польских символистов конца XIX – начала XX века на фоне общеевропейских тенденций.

На многочисленных примерах автор статьи доказывает, что в сознании мастеров XIX – начала XX века ассоциативная усложненность символики деревьев наиболее выразительно иллюстрировала пантеистическое видение природы как земного проявления абсолютного идеала, недостижимого для профанного сознания, душевного равновесия в творческом самовыражении и гармонии интимных чувств.

Ключевые слова: *поэтическое воображение, символ, рефлексия, визия, символизм*

ББК.83.3 (4 УК).
УДК 821. 161 2-31

В.А. Якимович (Кременець),

Образ іншого у прозі Бориса Харчука і Діни Рубіної

У статті аналізуються образи «інших», «чужих» у творах Бориса Харчука та Діни Рубіної. Акцентується на вирішенні письменниками моральних проблем, пов'язаних із почуттями людини. Повісті «Панкрац і Юдка» Бориса Харчука та «Камера наезжаєт!..» Діни Рубіної об'єднує єврейська тема. Підкреслюється, що Діна Рубіна не протиставляє євреїв представникам інших національностей.

Ключові слова: «інший», «чужий», образ, Борис Харчук, повість «Панкрац і Юдка», Діна Рубіна, повість «Камера наезжаєт!..».

Victoria Yakymovych. The image of the other in the works of Borys Kharchuk and Dina Rubina.

The images of «others», «alien» in the works of Borys Kharchuk and Dina Rubina are analyzed in this article. Moral issues related to human feelings are resolved by writers. Stories «Pankrats and Yudka» by Boris Kharchuk and «Kamera naiezhaet!..» by Dina Rubina are brought together by Jewish theme. It is emphasized that Dina Rubina does not oppose the Jews to other nationalities.

Keywords: «other», «alien», image, Borys Kharchuk, story «Pankrats and Yudka» Dina Rubina, story «Kamera naiezhaet!..».

Вивченням образу іншого, «чужого» (чужої країни, народу і т. ін.) у суспільній, культурній і літературній свідомості тієї чи іншої країни, епохи займається імагологія, для якої концепт «свої-чужі» є основоположним.

На сьогодні залишається проблема відсутності остаточного формулювання визначення понять «інший», «чужий». Так, у словнику української мови в 11 томах

виділено основні значення поняття «чужий»: не свій, незвичний за виявом, не рідний, незнайомий, чужорідний, іноземний, дивний [5, с.377]. Крім того, як зазначає Л. Виноградова, «оппозиция своего и чужого осмысляется в категориях разноуровневых связей человека: кровнородственных (свой-чужой род, семья), этнических (своя-чужая народность, нация), языковых (родной-чужой язык, диалект, говор), конфессиональных (своя-чужая вера), социальных (свое-чужое общество, сословие, коллектив)» [2, с.17]. Саме в таких вище згаданих значеннях ми будемо використовувати слово «чужий», а також «інший» по відношенню до образів персонажів у творах «Панкрац і Юдка» Бориса Харчука та «Камера наезжает!..» Діни Рубіної.

Борис Микитович Харчук – яскравий представник сучасної української літератури, автор низки романів, повітей, оповідань. Аналізу його творчості присвятили праці В.С. Брюховецький, О.В. Васишин, Р.Т. Гром'як, М.Ф. Слабошпицький, С.І. Сивоконь, М.П. Ткачук та інші. Юлія Джугастрянська так написала про свої роздуми над книгою «Вишневі ночі» Бориса Харчука, куди, зокрема, ввійшла повість «Панкрац і Юдка»: «Про справжнє мірило таланту й особливі вимоги до людяності митця можна міркувати чимало. Так само про значимість миті й відвертість із собою перед лицем вічності. Загалом же після прочитання всіх трьох повістей трохи більше замислюєшся над справжніми цінностями й істинною природою своєчасності. І над питаннями славнозвісної відповідальності перед читачем також. Приємно, гортаючи сторінки, відчувати, що незримо присутній поміж рядків автор тебе усвідомлює і поважає...» [3]. **Мета нашої статті** – проаналізувати особливості образів «інших» у творах «Панкрац і Юдка» Бориса Харчука та «Камера наезжает!..» Діни Рубіної.

Тема повісті «Панкрац і Юдка» - кохання німецького офіцера та єврейської дівчини, а також переслідування

євреїв під час Другої світової війни. Мистецька правда твору вражає читача більше, ніж життєва, адже змінилася сама концепція війни, яка постає не стільки як вияв героїзму на фронті, а як кризова форма буття людини, а також, за словами В. Агеевої, «як духовний стан, або, точніше, як нове знання про людину, чия родова сутність уперше за все своє буття зазнала такого жорстокого випробування, як фашизм» [1].

Головні персонажі повісті Харчука – «інший», «чужий» німецький офіцер Панкрац та «інша», «чужа» по відношенню до нього єврейська дівчина Юдка, яку третій день «гонять до осоружної роботи: ти, ти, ти – всі дівчата, в колону по чотири ставай, і поліцай Войтек веде. Шкребти, витирати, мити, вилизувати... І не десь там, а в тих квартирах, у тих будинках, де вони народилися, де жили, з яких їх витурили, запакувавши у трудовий табір, де зараз оселилися і живуть гестапівці, поліцаї, де бургомістрат» [6, с.73]. Євреїв, які проживали в захопленому фашистами містечку, у тому числі й батьків Юдки, окупанти зігнали у трудовий табір, усіх дітей вивезли в «санаторій». «Чужі», «інші» по відношенню до загарбників люди боялися тікати, тому що життя, яке одне, було для них найдорожче. Вони «йшли колонами, робили насип для залізничної вітки, мерзли на морозі, на снігу, гинули з голоду, але йшли, як і вона ходить зараз з дівчатами обмивати власні домівки, які засмерділи чужинці. Весняна повінь і перші грози змили бруди землі...» [6, с.79]. «А хто ж буде обмивати нечистоти за окупантами, хто?» [6, с.79] - запитує автор, адже для Юдки ворог – етнічно то соціально «чужий», «інший».

Лейтенант «СС» Панкрац проживав у будинку, який належав родині Юдки і де змушена була працювати дівчина. Він підкорив її з першої ж зустрічі: «Третій день вона тут, але вперше побачила Панкраца, який окупував собі їхній будиночок. Спершу почула його злий, лиховісний сміх, від якого їй потемніло в очах. Той сміх ніколи не забути: він як

їдь, як отрута. Сам Панкрац стояв на порозі, як володар, що міг карати і милувати, - він одночасно карав і милував своїм сміхом. Потім була його стрімка хода. Потім він наказав їй звестися, і вона стала перед ним. Потім він узяв її за підборіддя, і вона дозволила» [6, с.76]. Батько Юдки називає Панкраца убивцею та садистом і засуджує доньку за зв'язок із «чужим», із ворогом, а мати, навпаки, намагаючись вберегти життя своєї дитини, підштовхує її залишитися на роботі в німецького офіцера: «Я про тебе думаю. Якщо нас і не поб'ють, то з голоду поздыхаємо. А тобі треба жити. Ти мусиш вижити. Та якби я могла, я б віддала за тебе свою душу. І батько віддав би. Ти не дивись, що він мовчить» [6, с.86].

Юдка, всупереч традиційній думці про негативний образ «чужого», загарбника, закохалася в Панкраца, в його великі очі з блакитними іскринками: «Густий чуб, зачесаний назад, звихрено упав хвилями. Очі тепло промінилися. Був з тих людей, які рідко усміхаються губами, стримуються, затаюють щось внутрішнє, тому прочитати таке обличчя не легко. Неспокій, роздратування, гнів чи навпаки – примиренність, лагідність, радість – найперше проявляються в очах. Панкрац усміхався самими очима» [6, с.111]. Їй подобалося навіть зливати йому воду, милуватися його тілом – він перестав бути їй страшним. Із часом Юдка змиралася зі своєю долею наймички і коханки «чужого», офіцера-ворога. На нашу думку, Панкрацу, у першу чергу, зручно з єврейською дівчиною: вона вміє варити каву, смачно готує їсти, гарно прибирає, фізично приваблива і розумна. Можливо, якби не війна, і вони не були «чужими» з точки зору фашистської ідеології, Панкрац і Юдка могли б бути разом. Але німецький офіцер вимушений «захищати чистоту крові». Причина вбивства дівчини – рапорт, про те, що лейтенант Панкрац живе з єврейкою. Не дивлячись на почуття Юдки, на те, що вона йому подобалася все більше й більше, офіцер позбавляє її життя: «Панкрац дістав пістолет

– Щур подав рапорт, що лейтенант Панкрац живе з Юдкою. Лейтенант Панкрац не розсердився на Щура, мабуть, він вчинив би так само, захищаючи чистоту крові.

Вдарив постріл, і вона, наче спіткнувшись, впала перед перекошеними дверима.

Блюдгельд... - сказав він: відплатив, розплатився. І переступив через неї. - Бене...» [6, с.134].

Отже, у повісті Бориса Харчука «Панкрац і Юдка», в якій, за словами С.С. Гречанюка, «прямо-таки вибухнув» художній талант письменника, на тлі подій Другої світової війни, вирішуються моральні проблеми, пов'язані із почуттями людини, зокрема, євреїв, до «іншого», «чужого», бажанням вижити в будь-яких умовах.

У прозі Діни Рубіної єврейська тема також займає особливе місце. У своїх творах, на відміну від Бориса Харчука, вона не акцентує на стереотипній моделі сприйняття євреїв іншими народами, тим самим не протиставляючи їх представникам інших національностей.

Сьогодні в Росії Діна Рубіна – прозаїк, котра продовжує традиції класичної літератури та «переробляє» у своїх творах духовний досвід модернізму.

Життєпис і творчість цієї сучасної авторки досліджували П.В. Басинський, Д.Л. Биков, Л.Є. Гомберг, М. Крутіков, Р.І. Нудельман, Е.Ф. Шафранська та інші. Про неї написані монографії, дипломні та дисертаційні роботи, статті і т. ін. Констатуємо, що в Україні життєпис і творчість цієї письменниці залишаються малодослідженими.

Російського митця слова Діну Рубіну цікавить, що відрізняє «свій народ» (для неї росіян і євреїв) від «не свого», іншого, чужого. Для візуалізації таких відмінностей письменниця використовує, у першу чергу, автобіографічний матеріал. Е.Ф. Шафранська зазначає: «Писатели Д. Рубина, Ч. Айтматов принадлежат по происхождению, домашнему воспитанию не только к русской культуре, но и к иной, нерусской. Находясь в поле

фольклорных и мифологических семейных преданий, воспоминаний, обычаев, кухни, аксиологии, религиозных мифологем, персоналии этого феномена – русской иноэтнической литературы – по-русски создают «иноэтнотекст», выступая комментаторами, толкователями, посредниками между двумя ментальностями: «своей» и «иной», выступая референтами нерусской этнической культуры» [7].

Таким референтом, у першу чергу узбецької культури, Діна Рубіна виступає в повісті «Камера наезжает!..». Особливість прози цієї авторки – присутність оповідача, і вона же героїня. Перед реципієнтом постає Узбекистан, його столиця Ташкент, мешканці колишньої радянської республіки, більшість із яких сповідають іслам і мають особливу ментальність. Оповідач пояснює нам: «Строгая пастушеская мораль предков и священное отношение узбеков к девичьей чести абсолютно не касаются их отношения к женщине европейского происхождения – независимо от ее возраста, профессии, положения в обществе и группы инвалидности. По внутреннему убеждению восточного мужчины – и мои мальчики не являлись тут исключением – все женщины-неузбечки тайно или открыто подпадали под определение «джаляб» – проститутка, блудница, продажная тварь. Возможно, тут играло роль подсознательное отвращение Востока к прилюдно открытому женскому лицу.

И хотя к тому времени, о котором идет речь, уже три десятилетия красавицы узбечки разгуливали без паранджи, в народе прекрасно помнили – кто принес на Восток эту заразу» [4, с. 52].

Отже, «неузбечки» в повісті є «чужими», «іншими» по відношенню до корінного населення.

І хоча в деякій мірі ми прослідковуємо іронічний підтекст розповіді про узбеків (особливо це стосується епізодів зйомки фільму за режисерським сценарієм

оповідача), читач відчуває повагу і приязнь до місцевого населення з боку головної героїні (читай Діни Рубіної).

Не оминає письменниця в повісті «Камера наезжает!..» і таку актуальну для радянських часів «єврейську тему»: «– Неплохо, неплохо, – повторила она. – Только вот герой на «Узбекфильме» не должен быть евреем... Это был абсолютно неожиданный для меня точный удар в тыл. <...> – С чего вы взяли, что он еврей? – дружелюбно спросила я наконец. Любопытно, что мы с ней одинаково произносили это слово, это имя, это табу, – смягчая произнесение, приблизительно так – ивре... – словно это могло каким-то образом укрыть суть понятия, защитит, смягчит и даже слегка его ненавязчиво ассимилировать. <...> – Еврей! – воскликнула Анжелла радостно, как ребенок, угадавший разгадку. Она произнесла это слово твердо и хрустко, как огурец откусывала: «яврей». – Ну конечно, яврей, то-то я чувствую – чего-то такое...<...> – Напрасно вы обиделись! – приветливо воскликнула Фаня Моисеевна. – Мы почти ничего не тронем в сценарии. Надо только верно расставить национальные акценты. – Фанька, молчи! – вскрикнула Анжелла в странном радостном возбуждении. – Я вижу теперь – что она хотела устроить из моего фильма! Она синагогу хотела устроить! Все яврей!!» [4, с. 32-34].

Сама письменниця ніколи не робила проблеми зі своєї національності і підкреслювала, що виховувалась у бікультурному середовищі.

На нашу думку, Діна Рубіна зацікавлена національною темою, проблемою національних образів світу. Особливий інтерес становить візуалізація цією авторкою образів «свого» та «чужого», адже, як зазначено вище для імагології концепт «свої-чужі» є основоположним.

У прозі Діни Рубіної особливе місце займає єврейська тема. Письменницю цікавить, що відрізняє росіян і євреїв від інших народів, і хвилює, так само як і Бориса Харчука,

важка доля єврейського народу у різних країнах і в різні часи.

Література

1. Агеева В. Нові виміри воєнної прози // Діалектика художнього пошуку. Літературно-критичний процес 60 – 80-х років. – К.: Наукова думка, 1989. – 319 с.; Чурилина 2008: Актуальные проблемы современной лингвистики. - М.: Наука, 2008. - 416 с.;
2. Виноградова Л. Н. Человек – не человек в народных представлениях // Человек в контексте культуры / Л. Н. Виноградова // – Славянский мир. – М.: 1995. – С. 17 – 26.
3. Джугастрянська Ю. «Вишневі ночі» Бориса Харчука: роздуми над книгою / Відчути себе читачем [Електронний ресурс] / Юлія Джугастрянська. – Режим доступу до статті: <http://litakcent.com/2010/10/09/vyshnevi-nochi-borysa-harchuka-rozdumy-nad-knyhojuvidchuty-sebe-chytachem/>
4. Рубина Д. Е. Камера наезжает!.. / Дина Рубина. – Москва : «Эксмо», 2005. – 256 с.
5. Словник української мови : в 11 томах / за ред. І. К. Білодіда. – К. : Наукова думка, 1970–1980. – Т. 11. – 1980. – 687 с.
6. Харчук Б.М. Вишневі ночі. Панкрац і Юдка. De Profundis (три повісті про любов і зраду) / Борис Харчук// - Тернопіль: Джура, 2010. – 188 с.
7. Шафранская Е.Ф. «Мифопоэтика иноэтнокультурного текста в русской литературе XX-XXI вв.» [Електронний ресурс] / Элеонора Шафранская. – Режим доступу к автореферату диссертации: <http://www.dissercat.com/content/mifopoetika-inoetnokulturnogo-teksta-v-russkoi-proze-xx-xxi-vv>

Виктория Якимович. Образ другого в прозе Бориса Харчука и Дины Рубиной.

В статье анализируются образы «других», «чужих» в произведениях Бориса Харчука и Дины Рубиной. Сделано акцент на разрешении писателями нравственных проблем, которые связаны с чувствами человека. Повести «Панкрац и Юдка» Бориса Харчука и «Камера наезжает!..» Дины Рубиной объединяет еврейская тема. Подчеркивается, что Дина Рубина не противопоставляет евреев представителям других национальностей.

Ключевые слова: «другой», «чужой», образ, Борис Харчук, повесть «Панкрац и Юдка», Дина Рубина, повесть «Камера наезжает!..».

Теорія літератури

УДК 820159.955

ББК 83.0

Л.М. Айзенбарт

Термін «Концепт»: проблема визначення та підходи до вивчення

У статті проаналізовано багатоаспектність проблеми термінології концепту, висвітлено різноманітні сучасні підходи до його сутності та дефініції.

Ключові слова: концепт, поняття, значення, мова, культура.

Aizenbart Liubomyra. NOTION OF CONCEPT : PROBLEM OF DEFINITION AND APPROACHES TO STUDY

The article analyzes the multidimensionality of the research of the concept terminology problems and deals with the various approaches to the concept essence and definition

Keywords: concept, conception, meaning, language, culture.

Постановка наукової проблеми та її значення.

Термін «концепт» починає активно вживатися в науковій літературі ще з середини ХХ ст., проте і сьогодні не існує єдності в його тлумаченні. Він є міжгалузевим поняттям, яке взаємодіє з цілою низкою наукових дисциплін, аспекти функціонування яких і визначають різне його бачення. Сучасні дослідники трактують концепт як одиницю мовознавства [3], контрастивної лінгвістики [20], лінгвокультурології [12], когнітології [16], філософії [6], літературознавства [8] тощо. І хоча він був предметом

аналізу багатьох авторитетних учених, питання визначення сутності концепту і досі потребує глибокого висвітлення й деталізації.

Аналіз досліджень цієї проблеми. Як зазначає Ж. Краснобаєва-Чорна, «у сучасній літературі можна виділити сім аспектів інтерпретації концепту: логіко-філософський (Дж. Кемені, Ч. Пірс, Г. Фреге); власне філософський (Ж. Дельоз, Ф. Гаваттарі); лінгвістичний (В. Гак, В. Звегінцев, Л. Резников, О. Тараненко, П. Чесноков); лінгвокультурологічний (А. Вежбицька, Д. Гудков, І. Захарченко, Л. Іванова, В. Іващенко, В. Красних, В. Маслова); когнітивний (В. Дем'янков, О. Кубрякова, З. Попова, І. Стернін); психолінгвістичний (О. Залевська, Л. Лисиченко, М.Ткачук, О. Селіванова, В. Старко, О. Цапок, І. Штерн) та літературно-культурологічний (Л. Грузберг, Л. Іванова, О. Кагановська), які відображають складну і суперечливу природу самого концепту і наукового знання про нього» [14, с. 67].

Метою нашої розвідки є висвітлити різноманітні підходи до сутності концепту у науці про літературу та вироблення власного.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. У літературознавстві слово «концепт» використовується зазвичай для конкретного аналізу художнього тексту, однак дослідники не завжди беруть до уваги своєрідність його змістового значення. На думку Н. Володіної, сутність концепту як літературознавчої категорії можна з'ясувати, лише «звернувшись до трактувань цього явища, наявних у сучасному науковому дискурсі» [2, с. 5].

Сучасні літературознавці пропонують найрізноманітніші визначення терміна «концепт». Більшість із них вважає, що існує зв'язок із потрактуванням концепту як певної реальної ідеї у філософії: «концепт –

формулювання, розумовий образ, загальна думка, поняття, що домінують у художньому творі» [18, с. 373]. Проте літературний концепт не є «чистою» ідеєю, оскільки містить в собі певні емоційні барви: «концепт твору – це його ідейний пафос» [15, с. 95].

Спроби дати чітке визначення лексеми «концепт» завжди пов'язані з проблемою його розмежування з такими спорідненими лексемами, як «поняття», «значення», «лексичне значення», «сема», «денотат» та ін., а також з'ясуванням співвідношень концепту з такими термінами, як «образ», «символ», «архетип», «міфологема» [3].

На думку В. Голобородька, художній образ – це специфічна для літератури (і мистецтва взагалі) форма відображення дійсності. Він носить більш конкретний, як правило, визначений, усталений характер, а концепт – це узагальнення рівня свідомості. Натомість у визначенні символу як мовного знака, що спроможний відбивати архаїчний прошарок свідомості, ми виходимо з того, що «...і в плані вираження, і в плані змісту він завжди являє собою деякий текст» (Ю. Лотман). Категорія символу є специфічною абстрактною реальністю, яка втілюється в конкретному образі, що передає найскладніші логічні поняття – концепти [3]. На основі вчення О. Потебні образ та концепт створюють змістову структуру символу. Первинне та вторинне значення символу взаємопов'язані і не витісняють одне одного. Символ зберігає парадигматичні зв'язки з одиницями лексичної системи тексту в обох своїх значеннях. Унаслідок цього виникає його багатозначність, коли враховується поява асоціацій як на рівні первинного, так і на рівні вторинного, символічного значень. Символи у співвідношенні з будь-яким концептом формують парадигму символів.

Також лексему «концепт» науковці використовують поруч із таким літературознавчим терміном, як «концепція», вважаючи літературні концепти «...тими елементами,

розгортання змісту яких дає концепції дійсності, творчості, героя тощо». А власне під концепцією розуміється «...система поглядів, викладена з наміром уникнути логічних суперечностей при тлумаченні якоїсь складної проблеми, явища» [18, с. 374].

Наголосимо, що вивчення концептів у літературознавстві відбувається із неодмінним посиланням на культурологію. Адже, як зазначає Л. Грузберг, аналіз концепту в літературному творі передбачає опору на контексти абсолютно іншого роду, ніж семантичний аналіз. Слово реалізується в мовленнєвих контекстах, а концепт формується в «текстах культури» [4]. Об'єктом дослідження літературно-культурологічного аспекту концептології є літературні чи художні концепти в окремому літературному творі або у контексті уснопоетичної народної творчості (А. Башук, М. Вовк, Н. Зайчук, Л. Іванова, О. Кагановська, О. Криштанович, Г. Пасічник, С. Шуляк, Т. Яценко та ін.).

Найбільш поширеними у сьогоденній науці про літературу є, мабуть, дослідження концептів як носіїв національної ментальності. Саме їх сукупність, оформлена в концептуальну систему, дає національну картину світу, втілену в мові. У ній знаходять свій слід кліматичні умови проживання, суспільний устрій, історія та найбільше – культура і менталітет певного народу. Оскільки у кожного народу вони різні, то й уявлення представників різних народів про дійсність суттєво відрізняються.

Вивчення взаємозв'язку між мовою і культурою не є новим, має давню історію, тому сьогодні у науковій літературі можна знайти безліч його інтерпретацій [22; 23; 19; 10]. У царині загального мовознавства цю проблему порушували ще наприкінці XVIII – на початку ХХ ст. (Й. Гердер, В. фон Гумбольдт, О. Потебня, Е. Сепір). Як наголошував В. фон Гумбольдт, «...мова утворює навколо людини чарівне коло, вийти з якого можна, тільки

вступивши в інше коло, тобто вивчивши іншу мову» [5, с. 173 – 174], а перехід на іншу мову приводить до зміни світогляду, причетності до іншої культури. Відповідно – різні мови характеризуються різним світобаченням та світосприйняттям. Крім того, кожна мова відображає своєрідний менталітет нації і, зі свого боку, впливає на нього. Власне так мова і нація постають силами, які взаємодоповнюють одна одну.

Е. Сепір теж неодноразово наголошував, що мова має національний характер і не існує поза культурою. За його твердженням, концепт – це капсула думки, що в конденсованому вигляді містить (чи навіть генерує) всі можливі епізоди життя (переживання, досвід й ін.) [28].

Саме з таким підходом до тлумачення сутності концепту пов'язане поняття «національний концепт», який розглядається як «найбільш загальна, максимально абстрагована, проте конкретно репрезентована в мовній свідомості когнітивно оброблена ідея «(культурного) предмета», що існує в сукупності всіх валентних зв'язків, які мають національно-культурну маркованість» [11, с. 69].

Аналіз концептів із метою реконструкції національної картини світу тісно пов'язує літературознавство з лінгвістикою і, на думку болгарської дослідниці Д. Чавдарової, може здійснюватися на двох рівнях літературного твору: на рівні тематології, оскільки концепт у літературному творі перетворюються на його тему чи мотив, та на рівні системи персонажів, оскільки їх можна осмислювати як вираження національного характеру [27]. Представниками цього напряму концептуального аналізу у сучасній науці є Л. Іванова, Н. Кудрявцева, А. Шмельова.

Завдання виокремити основні культурні концепти ставить перед собою російський дослідник Ю. Степанов, оскільки саме вони, на його переконання, формують національну культуру. Культура розглядається вченим як

сукупність концептів та їх відношень. Саме тому Ю. Степанов вважає, що концепт виникає при зіткненні світу культури та індивіда [25, с. 55 – 56].

Про зв'язок культури та концепту роздумує і В. Зусман: «Концепт завжди постає частиною цілого, яка містить відбиток системи <...> Концепт – мікро модель культури, а культура – макро модель концепту. Останній породжує культуру і породжується нею» [9, с. 40 – 42].

Ще один напрям концептуального аналізу в літературознавчій науці ґрунтується на тому, що концепти як індивідуальні ментальні утворення містять слід особистості кожного окремого концептоносія. На цьому особливо наголошував Д. Лихачов: «Розглядаючи, як сприймається слово, значення і концепт, ми не повинні виключати людину <...> І слово, і його значення, і концепти цих значень існують не самі собою у деякій незалежній невагомості, а у певній людській «ідіосфері». У кожної людини є свій, індивідуальний культурний досвід, запас знань і навичок, котрими визначається багатство значень слова і багатство концептів цих значень, а іноді і їх бідність, однозначність» [17, с. 281]. Зв'язки між концептами визначаються «рівнем культури людини, її приналежністю до певної спільноти людей, її індивідуальністю» [17, с. 282]. Властивість концепту виражати індивідуальні особливості концептоносія стала підставою для вивчення концептів із метою дослідження ідіостилу письменника та індивідуально-авторської картини світу. Таке вивчення концептів в українському літературознавстві висвітлено у працях Т. Пономарьової, В. Саєнка, О. Кузьміної.

Отоже, як зазначає М. Маркова, постаючи компонентами авторської системи поглядів на світ, природу, історію, героїв тощо, концепт поєднує і національний погляд на дійсність, і індивідуально-авторські уявлення, а також містить відбиток культури. Значною мірою саме ідеї філософії, релігії, науки як елементів культури, втілені в

авторські концепти, формують концепції дійсності й естетичної творчості митців [21, с. 322].

Також необхідно згадати і про когнітивний напрям літературознавчої науки, який, мабуть, просунувся найдалі у справі вивчення концепту. Когнітивне літературознавство є частиною більш ширшої наукової дисципліни – когнітивістики. Як відомо, когнітивістика зародилася на межі психології, лінгвістики, нейробіології, антропології і філософії в середині 50-х років минулого століття. Її цікавлять передусім механізми представлення знань у людській свідомості, і саме концепти постають тут їх репрезентантами. Основою когнітивного літературознавства є уявлення про літературу як про ментальну діяльність, а метою – «виявлення зв'язків між структурами думки і структурами вираження» [7, с. 182]. Когнітивні дослідження літератури надзвичайно популярні за кордоном, а в Україні, на жаль, практично відсутні. У цьому контексті можемо виділити лише працю В. Іващенко, котра бачить значення концепта так: «Концепт – це онтологічно наповнене багаторівневе поліструктурне ментально-мовне утворення, що виявляє себе у двох іпостасях: з одного боку, як одиниця когніції, пам'яті, «ментального лексикону» й т. ін., що є фрагментарно-цілісним <...> ментальним образом світу, який акумулює в собі певний багаж як вербальних, так і невербальних знань того чи іншого соціуму, пропущений крізь призму пізнавальної діяльності окремої мовної особистості; з другого, – як одиниця (етно)культури / національно-мовної (само)свідомості, згусток (лінгво)культури й т. ін., що є культурно значущим смислом-цінністю – фрагментарною цілісністю елементарних смислів, пропущених крізь призму індивідуально-особистісного осмислення якогось фрагмента дійсності» [11, с. 463].

Як твердить уже згадуваний В. Зусман, для сфери художньої літератури принципово важливе значення має

структура концепту. Більшість дослідників виокремлюють три її компоненти, або пласти: 1) основна, актуальна ознака; 2) додаткова ознака (чи кілька додаткових, пасивних ознак); 3) внутрішня форма [24, с. 15]. Зі свого боку В. Зусман також виділяє три пласти концепту (вони відповідають уже наведеним елементам структури концепту у зворотному порядку), проте у нього вони мають інші назви: 1) внутрішня форма; 2) ядро; 3) актуальний шар [8]. Внутрішня форма є першим елементом вербально вираженого концепту, тобто цей пласт безпосередньо пов'язаний із мовою. Ядро концепту виражається словом і є найближчим до поняття. Актуальний пласт концепту пов'язаний зі свідомістю реципієнта. Саме в цьому пласті утворюються нові значення концепту, відбувається його постійне оновлення.

В окресленій структурі концепту В. Зусман виділяє таке співвідношення елементів: внутрішня форма – ядро – актуальний шар, що відповідає співвідношенню категорій «автор» – «твір» – «читач» [8]. Він наголошує, що художні концепти мають діалогічну природу, бо свідомість, яка їх породжує (авторська), і свідомість, яка їх сприймає (читацька), є рівноцінними. Власне тому кожне сприйняття концептів є варіантом їх нового прочитання, утворення. Вчений робить висновок: «Створення і сприйняття концептів – двосторонній комунікативний процес. У ході комунікації творці і споживачі концептів постійно міняються місцями» [8]. Не менш цікавою є інша думка дослідника: «У культурній комунікації традиція, спільна для автора й читача, створює можливість розуміння змісту літературного твору читачем, і вона ж забезпечує останнього набором кодів-критеріїв, якими він може скористатися, аби із множинності текстів вибрати корпус творів. Власне таким кодом можна вважати концепт» [8]. Із огляду на наведене трактування В. Зусмана, можна зробити висновок, що концепт є тим чинником, із допомогою якого

можна успішно інтерпретувати літературний твір. Літературознавча інтерпретація художніх концептів має назву концептуального аналізу. Проте власне сам термін «концепт» характеризується багатозначністю, чіткого визначення суті концептуального аналізу дати неможливо.

Цікавим видається бачення структури концепту письменником В. Шевчуком, якого справедливо називають «сучасним класиком української новітньої літератури, творцем і дослідником літературного процесу в Україні» [21, с. 90]. Він твердить: «Концепт – поняття неоднозначне, і як таке його й треба розглядати». Письменник пропонує таке його розуміння: «Концепт – це складне абстрактне поняття, яке вживається при творенні художнього твору і яке стає інтелектуальним стрижнем, що з'єднує твір у єдину конструкцію, є його визначальною думкою, яка проходить через увесь твір у формі образних знаків, а водночас є побудником творення символів, метафор, з'єднуючи невідповідні поняття в несподіваному ракурсі і тим наповнюючи твір поглибленим змістом. Це свідоме оперування культурним спадком попередніх епох через використання загальноприйнятих, загальнолюдських національних смислів. Концепт вражає освіченого читача несподіваними порівняннями символів, витворюючи вишукану структуру, яка не раз заміняє сюжет» [21, с. 91].

На думку В. Шевчука, концепти належать до категорій загальнолюдських, при цьому все загальнолюдське є похідним від національного і не вищим за нього. Виходячи з цього, митець визначає трирівневу побудову концепту: індивідуальне → національне → загальнолюдське, аргументуючи її тим, що «...обсяг поняття «національний» ширший від обсягу «загальнолюдське», оскільки останнє – це вибірки з більших площин, якими і є національне» [21, с. 91].

Висновки та перспективи подальшого дослідження. Спираючись на особливості окреслених

напрямів концептуального аналізу в сучасному літературознавстві та підсумовуючи сказане, можемо сформулювати власне визначення концепту. На наш погляд, художній концепт – це втілена у стійких повторюваних образах і наділена культурно значущим змістом смислова структура, що відображає сутнісні ознаки дійсності та особливості її сприйняття людиною певного місця і часу, і є основою художньої картини світу автора.

Звісно, наша розвідка не вичерпує порушеної проблеми, вона і надалі потребує глибокого і всебічного вивчення.

Література

1. Аскольдов С. Концепт и слово / С.Аскольдов // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология. – М.: Academia, 1997. – С. 267 – 279.
2. Володина Н. Концепты, универсалии, стереотипы в сфере литературоведения : моногр. / Н.Володина. – М. : Флинта : Наука, 2010. – 256 с.
3. Голобородько К. Лінгвістичний статус [Електронний ресурс] / К. Ю. Голобородько // Лінгвістика : зб. наук. пр. – Вип. 1. – Луганськ, 2003. – С.16 – 21. – Режим доступу : <http://dSPACE.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/75094/09-Goloborodko.pdf?sequence=1>.
4. Грузберг Л. Концепт, или Отчего Америка – концепт, а Финляндия – нет? [Электронный ресурс] / Л. Грузберг. – Режим доступа : www.philolog.pspu.ru/gruzberg_concept.shtml.
5. Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию / В. фон Гумбольдт. – М., 1984. – С. 162 – 183.
6. Делёз Ж. Что такое философия? / Ж. Делёз, Ф. Гаваттари ; [пер. с фр. и послесл. С. Зенкина]. – М., 1998. – 288 с.
7. Западное литературоведение XX века : энциклопедия. – М. : Intrada, 2004. – 560 с.
8. Зусман В. Концепт в системе гуманитарного знания [Электронный ресурс] / В. Зусман. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/voplit/2003/2/zys-pr.html>.

9. Зусман В. Концепт в культурологическом аспекте / В. Зусман // Межкультурная коммуникация : уч. пособ. – Н. Новгород, 2001. – С. 38 – 53.
10. Иванова Л. Феномены ментального пространства индивида, народа, цивилизации / Л. Иванова // Актуальні проблеми менталінгвістики : зб. наук. ст. – Черкаси, 2005. – С. 8 – 9.
11. Іващенко В. Лінгвоконцептуальна репрезентація фрагментів когніції в термінопросторі української мистецтвознавчої картини світу : дис. ... д-ра філол. наук : 10.02.01 / В. Іващенко. – К., 2007. – 512 с.
12. Карасик В. Языковой круг. Личность, концепты, дискурс / В. Карасик. – М., 2004. – 392 с.
13. Краснобаєва-Чорна Ж. Концепт, концептуалізація та концептуальна система : логіко-філософський вектор / Ж. Краснобаєва-Чорна // Донецький вісник Наукового товариства ім. Шевченка. – Т. 11 – Донецьк : Український культурологічний центр, 2006. – 252 с.
14. Краснобаєва-Чорна Ж. Термінополе концепт / Ж. Краснобаєва-Чорна // Українська мова. – 2006. – № 3. – С. 67 – 79.
15. Краснова Л. Словник юного гуманітарія / Л. Краснова. – Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені І. Франка, 2007. – 263 с.
16. Кубрякова Е. Язык и значение : на пути получения знаний о языке : части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в понимании мира / Е. Кубрякова. – М., 2004. – 318 с.
17. Лихачев Д. Концептосфера русского языка / Д. Лихачев // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология. – М. : Academia, 1997. – С. 80 – 287.
18. Літературознавчий словник-довідник / Р. Гром'як, Ю. Ковалів та ін. – К. : Академія, 2007. – 752 с.
19. Маковский М. Язык – миф – культура. Символы жизни и жизнь символов / М. Маковский // Вопросы языкознания. – 1997. – № 1. – С. 73 – 97.
20. Манакин В. Сопоставительная лексикология / В. Манакин. – К., 2004. – 326 с.
21. Маркова М. «Концепт» та «концептуалізація» у сучасному літературознавстві / М. Маркова // Питання літературознавства : науковий збірник. – Вип. 74. – Чернівці : Рута, 2007. – С. 317 – 324.

22. Монахова Т. Концепти «дім» і «дорога» у творах Валерія Шевчука : коментар письменника / Т. Монахова // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2007. – № 1. – С. 90 – 92.
23. Панфилов В. Язык, мышление, культура / В. Панфилов // Вопросы языкознания – 1975. – № 1. – С. 5 – 15.
24. Русанівський В. Єдиний мовно-образний світ української ментальності / В. М. Русанівський // Мовознавство. – 1993. – № 6. – С. 3 – 13.
25. Степанов Ю. Концепт // Константы: словарь русской культуры / Ю. Степанов. – М.: Академический проект, 2004. – С. 42–67.
26. Степанов Ю. Концепт / Ю. Степанов // Константы : Словарь русской культуры. Опыт исследования. – М. : Школа «Язык русской культуры», 1997. – С. 40 – 76.
27. Чавдарова Д. Концепты русской культуры с точки зрения литературоведа [Электронный ресурс] / Д. Чавдарова. – Режим доступа : // <http://www.russian.slavica.org/down/SBORNIK-3.doc>.
28. Sapir E. Language : An introduction to the study of speech [Electronic resource] / E. Sapir. – Access mode : http://www.languagerealm.com/files/Language_Study_Speech.pdf.
 Айзенбарт Любомира. ПОНЯТИЕ «КОНЦЕПТ»: ПРОБЛЕМА ОПРЕДЕЛЕНИЯ И ПОДХОДЫ К ИЗУЧЕНИЮ
В статье проанализировано современное состояние изученности проблемы терминологии концепта, освещены различные подходы к его сущности и дефиниции.
Ключевые слова: концепт, понятие, значение, язык, культура.

УДК 821.161.2.09

ББК 83.3 (4Укр) 51-4 Шевченко

О.М. Ткачук, доц. (Тернопіль)

Романтична іронія в наративі поеми «Сон» Т.Шевченка

У статті аналізується наративна модель поеми «Сон» Т.Шевченка. Висвітлено художній світ поеми, особливості оніричного дискурсу крізь оптику якого змальовано буття Російської імперії та колоніальний статус українців. Увага приділяється типології наратора у іронічній структурі романтичної поеми Шевченка.

Ключові слова: наратор, іронія, сон, хронотоп, уявний читач, дієгезис, романтизм.

O.M. Tkachuk Romantic irony in the narrative poem "Dream" by T.G. Shevchenko

The article explores the narrative model of poem "Dream" by Taras Shevchenko. It deals with the artistic world of the poem, peculiarities of dream discourse through which there is depicted Russian Empire and the colonial status of the Ukrainians. Attention is paid to the typology of narrator in the ironic structure of romantic poem by Taras Shevchenko.

Keywords: narrator, irony, dream, time-space, an imaginary reader, diegesis and romanticism.

Постановка наукової проблеми. Розповідна модель поеми «Сон» завжди привертала увагу дослідників через використання прийому вставної історії, в якій події викладаються як сон розповідача. Ще одним аспектом, який зацікавлює читача, є постать ліричного автора, яка розкривається у вступі поеми й присутня в різних формах наративу загалом. Дослідники, коментуючи вибір такої сюжетно-композиційної форми, майже відразу відкинули зумовленість її з огляду на цензурні застереження, міркуваннями, а натомість простежують вплив літературної

традиції, використання прийому сну та ідейний підтекст концепту сновидіння. У творі Шевченка вступ інтегрований з фабульним змістом поеми – оповідач у вступі засинає й бачить сон, який розгортається лінійно за певною логікою, а самі події у сні перегукуються зі вступними міркуваннями оповідача. Звідси вставна історія є метафоричною аналогією, яка розкриває задум, виявлений у пролозі.

Аналізуючи таку наративну організацію поеми, на наш погляд, варто звернути увагу на вплив романтичної естетики на твір Шевченка. Передусім, сон відсилає нас до романтичної ідеалістичної картини світу, в якій метафізично присутні реальне та ірреальне та ідеальне. Хитка межа між сновидінням та реальністю простежується вже у Вільяма Шекспіра «Сон літньої ночі». Ця ж концепція яскраво виявилася в Кальдерон де ла Барки у відомій драмі «Життя – це сон». В естетичній практиці романтизму сон як прийом часто використовувався для поживлення художньої інтриги, урізноманітнення фабульної композиції [Баняс 2014: 19]. Цей ігровий момент, на наш погляд, пов'язаний з концепцією романтичної іронії.

Богдан Рубчак, аналізуючи концепцію ліричного суб'єкта в творчості Шевченка, вважав, що в її основі лежить іронія. Він звернувся до теорії Шлегеля, яка сформулювала іронію як парадоксальне світобачення: «У романтичній іронії все, будучи насправді прихованим, подається у формі щирої відвертості. Причиною цього є те, що іронія втілює, а відтак пробуджує в нашій свідомості почуття нерозв'язного конфлікту між обмеженістю та безконечністю, відчуття неможливості і все ж конечності згоди між внутрішнім і зовнішніми» [Рубчак 1997: 15]. Це дозволяє поетові стати осторонь свого «я», таким чином переступити через нього.

Подібне явище відзначає в романтичній іронії Шлегеля сучасна дослідниця: «Саме іронія дозволяє виявити зверхність творця над усім створеним, вона утверджує також абсолютну зверхність суб'єктивності над об'єктом, в

якості якого постає твір. І ця зверхність є іронічною, вона виступає найпершою характеристикою свободи суб'єкта, котрий, створюючи кінець, може пародіювати не лише його, а й самого себе»[Українець 2011: 42]. Саме такі тенденції ми спостерігаємо в поемі «Сон» Шевченка, якій автор дав підзаголовок «комедія». Його ліричний автор знаходиться осторонь зображуваної дійсності, а сам приміряє різні умовні маски.

Аналіз досліджень цієї проблеми, мета і завдання статті. Окрім дослідження Б.Рубчака, до прикладів іронії в поемі «Сон» звертався Р.Семків у праці «Іронічна структура: типи іронії в художній літературі». На думку дослідника, поема Шевченка ілюструє карнавалізовану руйнацію, коли панівна структура є нестійка й розвалюється через внутрішні суперечності без втручання героя. При цьому герой перебуває поза її структурою, а тому для неї невразливий[Семків 2004: 54]. Саме тому фінал твору показує незвичайне перетворення царя на медведя, а солдати-москальки безслідно зникають, а героєві-оповідачеві залишається лише сміятися. Це своєрідна іронічна трансформація сюжету, в якій герой вилучається, відбувається знецінення героїчності. Також літературознавець простежує в поемі звичну роль іронії як риторичної фігури, що заперечує те, про що удавано стверджується.

Карнавальний характер поєми «Сон» відзначила Оксана Забужко, яка трактує поему як вивернутий текст, знакова система імперії перетворюється на комедію. Образ п'янички – це символічна перепустка в потойбіччя розуму, земну «комедію» диявола, куди потрапити може трикстер[Забужко 1997: 68].

Така романтична двосвітність, обмеженість висловлювання у намаганні передати реальність, дуальна природа героя, який то наділяється божественною силою, і тут же демонструється невідповідністю його індивідуальних

претензій – все це вказує на іронічний акт [Поэтика 2008: 221]. Це дає підстави прочитувати поему «Сон» під кутом зору романтичної іронії.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Літературний сон набув поширення в добу романтизму, митці якого розглядали сновиддя як засіб антитези між філістерською дійсністю та ідеалом, вимріяним світом, що його можна побачити у сні. Не випадково романтики прагнули застосувати у творі романтичну іронію, за допомогою якої заперечували антигуманний світ. Іронія знімає всі умовності, дозволяючи творцеві стати над будь-якою предметністю, здобути абсолютну свободу, це водночас ігрова ситуація. Відповідно, щоб не зруйнувати читацькі орієнтації, митець, звертаючись до умовних форм відтворення світу, вдається до своєрідного *наративного контракту*. Перш за все оповідач повідомляє у вступі численними алюзіями, що історія вигадана, сновидійна, але за нею стоїть емпірична дійсність, гіркі реалії суспільного та національного буття завойованих Російською імперією народів. Це інакомовна оповідь про нову державну машина імперії, яка знеособила народ у безправний натовп, перетворила нащадків волелюбних козаків у кріпаків, у новоспечених з козацької старшини малоросійських дворян, майбутніх гоголівських чиновничків, «землячків» у мундирах з «цинованими гудзиками» (Т.Шевченко).

Цей наратив веде автор-деміург, якому приснився сон, тобто є його власним творінням. Зазначимо, що сакральна природа сну вже ставилася романтиками під сумнів і водночас ще не отримала психологічного підґрунтя, яке утвердилося пізніше в психоаналізі [Баняс 2014: 19]. Сакральний смисл сну полягав в тому, що він виступає передвіщувачем подій, змальованих у сні, трапляються згодом у реальності. В Шевченка цей момент редуковано, єдиним пророкуванням може бути фінальна сцена

метаморфози царя, проте її гротескність і невмотивованість не дає підстав так вважати читачу. Оскільки в поемі на перший план виходить ігровий момент конструювання вигаданої історії, то автор набуває ролі творця, від якого залежить все в показаній історії. У теорії розповіді розмежовується наратор, який веде оповідь, звертається до адресанта і прихований автор, який не веде оповідь про події, а є відповідальний за їх вибір, комбінування. Саме таку роль відіграє в поемі «уявний» автор-творець. Його проекцією (у Рубчака «профілем-відбитком») виступає ліричний оповідач, який вільно пересувається у просторі, спостерігає за подіями з висоти пташиного польоту. Він уподібнюється божественній істоті, яка поза межами грішного світу, перебуває над ним.

Як відзначив Б.Рубчак, двома вимірами, які стоять за іронічним роздвоєнням є час і простір. Кожному з складників хронотопу притаманна подвійна природа. Простір організується через діалектичне поєднання: «У плані просторових напрямків виражене «я» Шевченка роздвоюється уявними переміщеннями профілю відбитка і відповідною «реальністю» профілю-основи. Часто, особливо в ранніх творах, профіль-відбиток спрямовується вертикально, у сферу метафізичних образів. Такі образи вертикального напрямку відразу ж (хоч з'являються вони й надалі) вступають в іронічний діалектичний зв'язок із горизонтальними переміщеннями профілю-відбитка, посилюючи його суспільну функцію: він «звітується» не так про те, що бачить за «хмарами», як про те, що бачиться йому на землі» [Рубчак 1997: 22]. Якщо глянути під цим кутом зору на поему «Сон», то таке іронічне роздвоєння в просторовому плані яскраво відображено через мотив фантастичної подорожі. Ліричний герой підноситься у верх через політ, який позначається опозицією земному, у сферу духовну, позбавлену суспільного зла: «Високо, високо за синії хмари; / Немає там власті, немає там кари, / Там сміху

людського і плачу не чуть». Перед картиною Сибіру політ набуває ознак наближення до Бога, герой хоче дізнатися, чи бачить той із-за хмар людські сльози, хоче спілкуватися з ним: «Пошлем думу аж до Бога, / Його розпитати, / Чи довго ще на сім світі / катам панувати?». Натомість звернення уваги до земного супроводжується приземленими конотаціями, опускання вниз. Так в Сибірі кайдани гудуть з-під землі, каторга – це домовина, а каторжники, на перший погляд, здаються мерцями. Петербург також має просторові ознаки низу: «У долині, мов у ямі, / На багнищі город мріє».

Вертикальний просторовий напрям супроводжується ліричними композиційними одиницями, зокрема монологами-зізнаннями, монологами-інвективами, монологами-роздумами над онтологічними проблемами буття. Так, монолог-прощання «Прощай світе, прощай, земле, / Неприязний краю...» [Шевченко 1989: 181] являє собою поворотний момент дієгезису, коли герой вирішує покинути несправедливий світ, який окреслений оповідачем у вступі. Це відправний пункт його подорожі в пошуках щастя, а образ України виконує функцію актанта-відправника, є причиною страждань ліричного героя: «А ти, моя Україно, / Безталанна вдово» [Шевченко 1989: 181]. Лірична елегійна тональність овіює цей монолог-болевиявлення наратора, його синівської любові, мовлення якого емоційно забарвлене, експресивне і щире: Україну він називає «безталанною вдовою», тобто її статус вдови і жахливе становище є причиною його подорожі у пошуках раю, але шукає його не стільки собі, скільки для матері-України, до якої буде прилітати «на розмову тихо-сумну, / На раду з тобою» [Шевченко 1989: 181]. Герой самовіддано служитиме їй, опівночі омиватиме її ранньою росою і вірить, що виростуть її діти – оборонці свободи: «Годуй діток: жива правда / У Господа Бога!» [Шевченко 1989: 182].

Трактування образу наратора-медіума, як авторську маску, пропонував літературознавець Василь Бородін:

«Образ оповідача в поемі багатогранний, багатоплановий, складний. Він – «маска» автора, його друге «я», але «маска» неоднозначна, не застигла, жива, рухома»[Бородін 1997: 12-16]. На погляд Б.Рубчака, у цих монологах виявляється іронічна опозиція до особистих надій і мрій. Звідси протиріччя між прагненням вертикального польоту й переважанням горизонтальних переміщень. Воно відображає протилежні профілі поета, які сперечаються між собою, у них протиставляються особисті прагнення, позиція поета-відлюдника, поета, який бореться з всесвітнім абсурдом[Рубчак 1997: 29]. Проте така інтерпретація, по суті, вилучає з комунікативної ситуації уявного читача.

Сам дослідник, аналізуючи концепт авторської маски, згадує присутність у Шевченка уявного читача: «По суті, це Шевченко звертається найчастіше до себе – займенник **ти** і розмовні вирази, ніби адресовані поетом самому собі, незмінно передбачають присутність співбесідника. Часто буває й таке, що коли з численних *Ich Gedichte* (нім. – твори, написані від першої особи) вживається займенник **я**, то цей ліричний голос поета є голосом самого читача... Він уяскравлював образи читачів безпосередністю звертання до них: сповідувався перед ними, гаряче пристрасно апелював до них, закликав їх, загравав з ними. Завдяки таким театральним позам стосовно уявних читачів поет розробив комплексне драматичне **я**, котре називатимемо вираженням **я**» [Рубчак 1997: 17].

На наш погляд, Шевченко в цих ліричних монологах моделює передусім уявного читача. З іншого боку, оскільки на основі цього можна реконструювати аудиторію автора, то уявний читач відображає ціннісні норми самого автора. Душа, до якої звертається ліричний автор і яка не бачить реальності зла у всіх його проявах, втілює не тільки індивідуальний вимір, моральну позицію особи, а й відображає культурний код, проти якого протестує автор. Хоча в рядках не йдеться прямо про мистецтво, як це

пізніше прозвучало в поезії «Якби ви знали, паничі...», де поет звертається до співців ідилічного життя на лоні природи, творців елегій. Проте підтекст частково охоплює класицистичне мистецтво, яке Шевченко засвоїв в Петербурзькій академії мистецтв, з його раціоналістичним трактуванням краси й оспівуванням життя верхівки суспільства. Більшою мірою це відсилання до романтичного замилювання природи, трактування гармонії людини й природи. Його ліричний автор відкидає, натомість утверджується етичний контекст його іронічного мовлення.

Художня оповідь окреслюється на засадах *діалогізму*: в мовлення наратора вклинюється *цитатний дискурс* братії, придворних, чиновників, слухняних землячків («Нехай, може, так і треба»), які погодилися із приниженням, рабством, неволею і злом. Проте іншого погляду дотримується ліричний оповідач, мовлення якого вибухове, експресивно забарвлене, його імперативні інтонації сповнені гнівом, обуренням від такої поведінки людності – «адамових дітей»: «Так і треба! Бо немає / Господа на небі! / А ви в ярмі падаєте / Та якогось раю / На тім світі благаєте?» [Шевченко 1989: 180]. Експліцитний гомодієгетичний наратор апелює до себе («А що ж то я?...») та «добрих людей», іронічно характеризує себе як безтурботну людину («Я гуляю, бенкетую / В неділю і будень... / Я свою п'ю, / А не кров людську»), аби підготувати читача, що такий дивний сон може приснитися такому характернику, в сні якого відбуваються переміщення, метаморфози і перевтілення та через оптику якого змальовується видіння правдивої картини деспотії і неволі.

Особливістю оповідної іронічної стратегії є «присутність» оповідача-трикстера в розповідуваному *дієгезисі* (*diégése*), історії, яку він представляє і за якою безпосередньо спостерігає і навіть бере участь у ситуаціях і подіях, а тому є *інтрадієгетичним*, тобто діє в художній картині світу як ліричний персонаж [Женете 1998: 238].

Проте в деяких епізодах оповідач виконує функцію *псевдодієгетичного наратора* й уподібнюється до наратора-усезнавця. Художній наратив поеми поєднує два плани викладу: *дієгезис* і *екзегесис*, що виконують притаманні їм функції. Перший – дієгезис (розповідувана історія) – відтворює фіктивний, тобто оповідний світ, в якому відбуваються події, неймовірні пригоди і перевтілення з ліричним наратором, а також з персонажами твору, зокрема царем, козаками, гетьманом Полуботком тощо. Другий – екзегесис[Шмид 2003: 81] – відноситься до плану розповіді, в форматі якої проходить нарація і відбуваються супровідні викладу історію тлумачення, коментарі, різноманітні спостереження й оцінки того, що здійснюється, рефлексії ліричного оповідача, охоплюючи в своє семантичне поле *медіальної* оповідної структури.

Справді, *експліцитний наратор* поеми Шевченка вдається до гри і містифікації: він представляє себе то як підпилого парубка-гульвісу, то провінціала, який вперше прибув до царської столиці, а тому наївно дивується, споглядаючи місто і триб життя у ньому. Це медіумцентральна наративна форма, коли оповідач-перцептор володіє знанням таким як персонажі[Современое 1996: 72]. В такій наративній ситуації на перший план виходить не знання про оповідуваний світ, а свідомість медіатора, через яку «переломлюються» події. Водночас змінюється наративна модель *фіктивного читача*, до якого звертається наратор. Парадигма уявного читача коливається від «необізнаної людини» з реальностями кріпосницького ладу, який, можливо, воліє не помічати кричущих виявів несправедливості, до сучасника, який розуміє приховану іронію наратора, й на якого розрахований прийом очуднення звичних явищ життя вищих верств царської Росії. При цьому *оповідач-персонаж* репрезентує себе як «недостовірне оповідне «я», вдаючись до самоіронії, кпин, демонструючи свій спосіб мислення,

сприймання явищ і оцінку їм, пропонуючи свої захоплення чи гнівне заперечення. Загалом ліричний наратор виявляє свою кордоцентричну іпостась, близько бере до серця кричущі контрасти антигуманного світу, втрату українцями свободи і незалежності, панування кривди і зла у «темному царстві». Він мислить серцем і образами, виливає гаму своїх почуттів і переживань, рефлексує над онтологічними проблемами буття: «У всякого своя доля / І свій шлях широкий...» [Шевченко 1989: 180].

Ониричний дискурс – не просто художня умовність, за допомогою якої забезпечується панорамність зображення, він виконує, передусім, пророчу функцію, спонукає до прозріння, осягнення істини реципієнтом. Дискурс поеми «Сон» Шевченка внутрішньо полемічний, а її, на перший погляд, безтурботна розповідь народного оповідача наповнюється сатиричною тональністю, відкриває світ з несподіваного боку, зокрема через поетику гротеску, засвідчує гуманітарний крах самодержавного режиму в Російській імперії.

Читач мав сприймати ці сни як повідомлення душі. Поступово картина сну ототожнювалася з чужим голосом («голосом пророка»), утворювався своєрідний діалог: сон ставав засобом спілкування з божественною силою. За словами Юрія Лотмана, сон включався в текст як прийом до розуміння себе самого. Це простір, заповнений різними знаками, прочитання яких залежить від типу культури і сприймання кожного читача: «сон – семіотичне дзеркало, і кожен бачить у ньому відображення своєї мови» [Лотман 1993: 74]. Автори імітували дискретність нарації, «нелогічність» асоціацій, що мало підкреслити правдоподібність оповіді. Сон наратора – художній засіб, за допомогою якого нереальне, фікційне стає естетичною реальністю, по-мистецьки правдивим малюнком. Його оповідна і рецептивна функція – впливати на почуття, уяву читача, формувати його розуміння добра і зла.

У поемі Шевченка сон постає і як символічна, і як реальна дійсність. Символічність підкреслюють містичні метаморфози героя та персонажів, які змальовуються за допомогою романтичної іронії, гіперболи і літоти (перетворення царя Миколи II), звучання голосів загиблих козаків під час розбудови царської столиці, гетьмана Павла Полуботка. Наратор Шевченка вдався до мотиву сну з метою часо-просторової організації тексту, зокрема для панорамного огляду безмежних просторів Російської імперії, що сприяло йому у всій повноті змалювати самодержавний деспотизм і поневолення народів.

Так, зачин «У всякого своя доля / І свій шлях широкий...» – своєрідний філософський монолог ліричного героя, в якому зображується ємний і масштабний образ «людської комедії», узагальнена картина світу, окреслюються майбутні герої його «комедії». Інтертекстуально він перегукується зі знаменитою пісню «Всякому городу нрав і права» Григорія Сковороди. Наратор вдається до сатиричного зображення моралі і психології людей з погляду загальнолюдських цінностей, вибудовуючи їх на засадах *літературної антропології* як типи «адамових дітей», – це жінка, діти, царята, старчата, сват, брат, хижак, картяр, заздрісник, переступник, злодій, лихвар, чиновник, кріпак, пан, гетьман, козаки, москалі, цар і цариця. В цьому каталозі суспільних типів оповідач представляє царя Миколу I як характерне явище антигуманного світу. Правда, його прямо не названо, але його ідентифікаційна референція виразна: «Той *неситим* оком – / За край світа зазирає, / Чи нема країни, / Щоб загарбать...», натякаючи на завойовницькі війни, що постійно проводив царизм. Юрій Івакін у рядках – «А той, щедрий та розкішний, / все храми мурує; / Та отечество так любить, / Так за ним бідкує, / Так із його, сердешного, / Кров, як воду, точить» – вбачав зрозумілий для сучасників «натяк на посилене будівництво церков при Миколі I» [Івакін 1959: 52]; доповнює постать

імператора сигніфікат «*отечество*», ім'ям якого освячувалися всі антигуманні дії самодержця. В цьому контексті постає збірний образ «братії» – символ фарисейства, пасивності, «приспаності», звичайнісінького пристосуванства, згоди зі злом. Дискурс позначений ліричним і сатиричним початками, а тому оповідь забарвлена ущипливою іронією, сарказмом. Ліричні вигуки, емоційно забарвлена тональність висловлювання («А братія мовчить собі, / Витріщивши очі»), порівняння «як ягнята» витворюють образ слухняних безособових і безхребетних виконавців волі царизму, його сліпих прислужників.

Тому логічно сприймається поява в фікційному світі поеми образу *сови* та політ оповідача за нею в часі і просторі. Ще в античні часи сова символізувала жадобу пізнання, проникливість погляду, мудрість й освіченість; вона була невід'ємним атрибутом богині мудрості Афіни. В українській міфології сова – передвісниця сліз, горя, розпачу. В народі сову вважали вісником смерті, а її крик – попередження біди. В Україні літаючу вночі сову вважали відьмою, в якій очі «горять холодним вогнем», вісником з потойбіччя, що несе спустошення, нещастя, смерть, війни, пошесті. Невипадково в поезії «Три літа» поет, переосмислюючи попередній етап своїх художніх пошуків і пізнавши український світ ближче, зізнається, що «тепер я розбитеє / Серце ядом гою, / І не плачу, й не співаю, / А вию *совою*». У творах Шевченка образ сови символізує справедливу кару напасникам, кривдникам за моральне зло, жорстокість і розпусту [Словник символів: 208]. Крик душі поета, його духовне прозріння – уподібнюється проникливому крикові сови від горя у світі. У поемі герой вслід за совою літає просторами Російської імперії. У такий спосіб наратор хронотопні виміри віртуального світу співвідносить з достовірним, фактуальним світом, актуальне і фікційне почало взаємовідбиваються, взаємовідштовхуються,

вибудовуються бінарні опозиції, творячи світ поеми «Сон» Шевченка.

Увиразнює композиційну, ідейно-художню концепцію поеми «Сон» *епіграф* «Дух істини, якого світ не може сприйняти, бо не бачить його і не знає» (*Йоана, глава 14, вірш 17*), що є *метанаративом*, який маркується за допомогою смислової глибокої *антитези*, улюбленого прийому романтиків: антигуманний світ («темне царство») не приймає правди, бо її не бачить і про неї нічого не знає. Коли б він її пізнав, то перейнявся б нею, тоді б правда утвердилася по всьому світу. А тим часом порушено всі заповіді християнства, пограбовано і насильно закріпачено Україну, сотні козаків загинули, вибудувавши антилюдяну імперію для самодержців, проклавши дороги, спорудивши місто-столицю на болотах біля Неви, але втратили даровану Богом свободу. Прозріти, розкрити, осягнути цю правду, справжню суть царизму, «комедію» його буття – головна інтенція твору Шевченка.

Висновки та перспективи подальшого дослідження. Ця лірична домінанта, «вилите високогуманне чуття» в художньому наративі твору Шевченка захоплювала Івана Франка, який віддав перевагу ліричному началу, тому відносив твір до *жанру ліричної поеми*, настільки у ній сильна суб'єктивна оповідна домінанта, що визначає суб'єктивну модальність змальованої візії світу, зумовлюючи тональність висловлювання героя, його рефлексії і почуття. Це індивідуальність, яка переживає свою іронічну відстороненість від світу імперії, водночас прагне подолати абсолютне зло національного та соціального гноблення. Ховаючись за маскою трікстера, простака, він насправді в іронічній структурі поеми стає культурним героєм. Завдяки йому картина сну перетворюється на драматичну антиномічність як визначальний структурний принцип моделі суспільного стану людності в колоніальній Україні.

Пошук ідеалу, щастя собі насправді нерозривно пов'язане з долею України, що спонукає героя здійснити символічну подорож на край світу й по-новому, засобами романтичної іронії, описати мінливу дійсність, за якою проступає правда про кричущі контрасти суспільно-політичного буття Російської імперії як «тюрми народів», трагізм долі поневоленої України від Петра I до Миколи I.

Література:

1. Баняс В.В., Баняс Н.Ю. Сон у літературі романтизму // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г.Сковороди. Серія: Літературознавство. – 2014. – Вип.1 – С.19.
2. *Бородін В.* Автор-оповідач у поемі Т.Г.Шевченка «Сон» // Українська мова і література в школі. – 1997. – № 12;
3. *Женетт Ж.* Фигуры. В 2-х т. Т. 2. – М.: Изд-во Сабашниковых, 1998;
4. Забужко О. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу. – К.: Абрис, 1997. – С.68.
5. *Івакін Ю. О.* Сатира Шевченка. – К, 1959;
6. *Лотман Ю.М.* Сон – семиотическое окно. – М., 1993;
7. Романтизма поезика // Поезика. Словар актуальних терминов и понятий. – М.: Интрада, 2008. – С.221.
8. *Рубчак Б.* Іронічні ролі я в поезії «Кобзаря»: профілі і маски // Записки Наукового товариства імені Шевченка. — Том ССXXXIV. Праці Філологічної секції. — Львів, 1997. — С. 15-37;
9. Семків Р. Іронічна структура: типи іронії в художній літературі. – К.: Академія, 2004. – С. 54.
10. Словник символів культури України / За загальною редакцією В.П.Коцура, О.І.Потапенка, М.К.Дмитренка. – К.: Міленіум, 2002;
11. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. – М.: Интрада, 1996;
12. *Франко І.Я.* Темне царство // Франко І.Я. Пов. збір: тв.: У 50 т. – Т. 26. – К.: Наукова думка, 1980;
13. *Шевченко Т.* Повне збір. творів: У 12 т. – Т.1. Поезії, 1837-1847. – К.: Наукова думка, 1989;

14. Шмид В. Нарратология. – М.: Языки словянской культуры. – 2003.

15. Українець С.Я. Романтична іронія як форма творення безодні // [Вісник Черкаського ун-ту. Серія. Філософія.](#) - 2011. - Вип. 210. - С. 42.

В статье анализируется нарративная модель поэмы «Сон» Т. Шевченко. Освящены художественный мир поэмы, особенности ониричного дискурса сквозь оптику которого изображен бытие Российской империи и колониальный статус Украины. Внимание уделяется типологии рассказчика в иронической структуре романтической поэмы.

Ключевые слова: рассказчик, ирония, сон, хронотоп, воображаемый читатель, диегезис, романтизм.

Ювілейні дати

Ярослав Грицковян, проф. (Кошалін, Польща)

Друг, якого дарує доля. До 70-річчя від дня народження Миколи Зимомрі

Чи важко осмислювати те, що трапилося на життєвому шляху? Мені, власне, як літній людині – ні. Особливо тоді, коли йдеться про помітних осіб, яких судилося пізнати. До них не можу не зачислити уродженця Карпатської України Миколу Зимомрю, який в 2016 році зустрів свою сімдесяту осінь.

Наукова та педагогічна діяльність габілітованого доктора філології, професора Миколи Зимомрі, відомого літературознавця та вмілого організатора наукового та навчального процесу в системі вищої школи, була упродовж майже 20-ти років пов'язана з Польщею. Будучи фахівцем з германістики, обіймає у різні роки посаду професора Інституту неофілології Вищої педагогічної школи в

Слупську (1993 – 1995), а згодом – професора Балтійської гуманістичної вищої школи в Кошаліні (1997 – 2002) та професора Полонійної академії в Ченстохові (2002-2013). Кілька років викладав німецьку мову в Духовній семінарії в Кошаліні, що була складовим філіалом Познанського університету ім. Адама Міцкевича. Весь цей період примітний тим, що Микола Зимомря брав винятково активну участь в роботі українських культурно-освітніх осередків. Неодноразово я був свідком його виступів в гуртках Об'єднання українців Польщі, у стінах українських церковних святинь, зокрема, в Слупську, Кошаліні, Білому Борі, Члухові, Лемборзі, Битові, Старгарді Щецінському, Гданську, Щеціні, Криниці, Перемишлі, Ярославі. Ним було докладено стільки пристрасних зусиль, що іноді я мав уявне запитання: «Звідки він бере енергію?» Це все було важливим, бо він силкувався полегшити нашим людям розуміння тих чи інших фактів, подій, що мали місце в історії України, в хроніці українсько-польських стосунків. Мені запам'яталася одна з наших перших зустрічей, що мала місце 28 травня 1994 року в Білому Борі. Я не міг не зауважити, яким багатим, насамперед на лексику та її зміст, був діалог Миколи Зимомрі з Мирославом Чехом... Однозначно цікавим був також його виступ біля пам'ятника Тарасу Шевченку, що височіє над курганом. Численні присутні, у т.ч. о. Володимир Пирчак, Мирослав Чех, Володимир Серкіз, Ірина Дрозд та ін., були зворушені словами оратора. Я відчував при цьому особливу радість, бо мав можливість часто насолоджуватися роздумами гостя з України...

Засвідчую: як педагог, а саме як викладач німецької мови, Микола Зимомря мав серед студентів заслужений авторитет. Він постійно заохочував молодь до вивчення іноземних мов, у першу чергу, німецької, виокремлюючи при цьому важливість пізнання й мови Шевченка. До речі, в Слупську він викладав студентам відділення української філології також історію української літератури.... Загалом

діяльність Миколи Зимомрі оцінюю високо, бо вона була справді плодотворною у різних напрямках. У зв'язку з розмаїттям його творчих зацікавлень важко дійти висновку, якій іпостасі віддати перевагу: чи дослідницьким пошукам як вченого, чи його виступам в таких ділянках, як критика, журналістика, перекладознавства, літературознавство, фольклористика, педагогіка вищої школи та школознавство загалом.

Професор Микола Зимомря – уродженець гірського села Голятин, що в Закарпатті. Та не числю таке твердження до перебільшень: йдеться про невтомну постать. Мені видається справедливим моє спостереження: сьогодні він належить до загалом добре знаних і активних представників українського духовного світу в польському культурно-інтелектуальному просторі. Про це свідчить збірник: «Współczesne paradygmaty w literaturoznawstwie, językoznawstwie, translatocze, pedagogice i kulturoznawstwie w kontekście interdyscyplinarnym. Księga Jubileuszowa Prof.zw.dr.hab. Mykoły Zymomrya» (Częstochowa, 2011, 512 s.). На сторінках названої книжки аргументовано підкреслюється подвижницька діяльність Миколи Зимомрі, який вносив і далі вносить неоцінений вклад у справу розвитку й зміцнення українсько-польських культурних взаємодій загалом і української національної спільноти в Польщі – зокрема.

Коли я пізнав Миколу Зимомря? Моє перше знайомство з молодшим побратимом хронологічно припадає на 17 жовтня 1993 року; воно триває по сьогоднішній день. Щоправда, воно розпочалося з телефонного дзвінка. А невдовзі – настали численні зустрічі в Слупську та Кошаліні. Одного разу до Кошаліна він прибув разом із Антоном Ковачем, закарпатським художником та його виставкою альбомів, живописів, графікою. Це ще один

приклад, яким чином професор Микола Зимомря, перебуваючи в Польщі, стягував із собою земляків із України, передусім знавців літератури, талановитих письменників, художників, діячів Української церкви (єпископ Іван Маргітич, Василь Марко, Роман Гром'як, Ігор Добрянський, Ігор Трач, Густав Цвенгрош, Анатолій Мойсієнко, Микола Мушинка, Володимир Задорожний, Іван Ільтьо), організував нам зустрічі з провідними діячами українського культурного руху. Він добре спостеріг, що наша спільнота українців у Польщі спрагнена нового, що в'язалося з багатством і розмаїттям українського слова, загалом з духовним і політичним життям в Україні. Адже усі ми гаряче цікавимося рідними піснями, суспільними новинами, невідомими або маловідомими з історії українського народу, його духовної спадщини.

Микола Зимомря налагодив плідні контакти не тільки зі своїми земляками та носіями української національної меншини в Польщі, але й відомими особистостями з Польщі, Словаччини, Болгарії, Угорщини та Німеччини. Привернули одразу нашу увагу його статті, опубліковані в українськомовних виданнях («Наше слово», «Благовіст», «Український альманах», «Над Бугом і Нарвою»). З інших його починів слід назвати конференцію, присвячену висвітленню ролі Августина Волошина стосовно Карпатської України (Щецинський університет, 17 березня 1994 р.), а також наукову сесію «Берестейська та Ужгородська унії в долях України» (Слупськ, 1995). На цих форумах виступили визначні українські літературознавці – Іван Денисюк зі Львова, Микола Мушинка – з Пряшева. Велике враження спричинила на численних присутніх доповідь Владики Івана Маргітича, видатного українського церковного й культурно-освітнього діяча. З ініціативи професора Миколи Зимомря в Кошаліні побував церковний хор (диригент – Ярослав Кирлик), заснований при Ужгородському кафедральному соборі. з Ужгорода. Ще

згадаю: фактично за його ініціативи та сценарієм була організована сесія в Кошаліні «Життя як символ», присвячена життю та діяльності митрополита Андрея Шептицького з нагоди 50-ліття від дня відходу за межу Вічності.

В контексті з наведеними фактами охоче згадую мою співпрацю з Миколою Зимомрею, коли я очолював Українське вчительське товариство. Воно було засноване ще в листопаді 1991 р. Спільним був наш порив, що виніс на верх охоту творити велике діло – видавати журнал «Слово Педагога» як орган Головної Управи УВТ. Актуальною була потреба консолідувати українських учителів, створювати освітні центри обміну досвідом з метою обговорення питань, пов'язаних з вихованням дітей в українських родинях. Зрозуміло, він був неоціненною людиною при розв'язанні складних питань, що виникали в процесі моделювання статей для нового часопису. Фактично він став моїм заступником як головного редактора. Уважно переглядаю перші номери видання «Слово Педагога». Читаю і дивуюсь: звідки в нас, засновників, бралось стільки творчих тем. На сторінках містилися: інформації про українське шкільництво у Польщі, про Українське вчительське товариство, цінні відомості про методи навчання, засади таких визначних українських педагогів, як: Августин Волошин, Софія Русова, Борис Грінченко, Григорій Ващенко, Василь Сухомлинський. Ми встановили контакти з Йосипом Терелею, який своїми порадами спричинився до покращення журналу. Цьому сприяли також читачі: мали місце постійні заяви про «пріоритети» такого видання. Ось – приклад. «Дорогі друзі!» – пишуть до нас вчителі середньої школи номер 5 з Луганська. «Нещодавно ми дізналися про існування Українського вчительського товариства в Польщі і вирішили докладніше розпитати, чим товариство займається, яка його програма?». Ми отримали запити з

боку української громади з Торонто, зокрема, від вже згаданого Йосипа Терелі, а також від Богдана Кульчицького, який очолював Український культурний центр в Гамільтоні. З Міністерства освіти в Альберті (Канада) та з ініціативи Світової координаційної виховно-освітньої ради при СКВУ ми отримали чотири комплекти підручників «Нова-1» для навчання української мови в початкових класах. Нав'язали контакт з редакцією канадського журналу для вчителів «Відгукніться». Докладно розглянувши наш рамковий план, Йосип Тереля надсилає нам проект обкладинки і дає обітницю подавати допомогу.

Акцент на складі редакції: Ярослав Грицковян (головний редактор), Микола Зимомря, Степан Лашин, Ганна Горнятко-Шумилович. Для нас були вагомими реальні наукові, організаційні та видавничі зусилля стосовно українського шкільництва, удосконалювання навчального процесу, посилення допомоги у справі методики навчання української мови, підготовки програм, полагодження із шкільними підручниками. Тому ми широко інформуємо про підручники, словники, посібники з навчання української мови. На адресу Українського вчительського товариства надходить безкоштовно з України комплект підручників («Материнка», «Ластівка», «Біла хата», «Писанка») для початкових шкіл, в яких учитель-україніст легко знайде матеріал про дітей, новини незалежної Української держави. Надсилають потрібні посібники вчительські товариства з Канади (Торонто, Вінніпег), з Америки (Філадельфія).

Доба на зламі ХХ – початку ХХІ століть вимагала організаційних змін. Велике значення на цьому шляху мали польсько-українські взаємовідносини. Ситуація на цьому етапі вимагала обміну досвідом, активності в контактах з Україною. Микола Зимомря відіграв тут важливу роль. Його професійні дослідження, педагогічний доробок, праця в Ужгородському університеті, – все це було потрібним.. З

його ініціативи між Закарпатським інститутом і Українським вчительським товариством в Польщі підписано угоду про співробітництво. Угода передбачала обмін вчительськими делегаціями, підготовку спільних видань, у тому числі журналів «Слово педагога» та «Закарпатський педагогічний вісник». Так, в травні 1997 року

в Ужгороді відбулася Всеукраїнська науково-методична конференція «Проблеми післядипломної освіти педагогів». На пленарному засіданні виступили: В. Гомонай, С.Жупанин, В. Росул, В.Химинець, М. Талапканич, М. Зимомря, а також голова УВТ в Польщі Я. Грицковян. Моя доповідь на тему «Українська освіта в Польщі – шлях і погляд у майбутнє» опублікована в збірнику «Проблеми післядипломної освіти педагогів» (Ужгород 1997). За пропозиціями Товариства пріоритетною в Шкільному видавництві у Варшаві стає справа українських підручників та інших посібників до навчання української мови.

Голосно й переконливо пролунав зі сторінок газети «Наше слово» заклик до українських громад з проханням переказувати на фонд Товариства українські книжки, передавати їх для шкіл, пунктів навчання. Дуже важливе, а навіть історичне значення для долі нашого шкільництва мало надзвичайне засідання Сеймової комісії до справ національної меншини у лютому 1996 року в Білому Борі та в Кошаліні. Пам'ятним також залишиться семінар на тему: «Українське шкільництво в Польщі – суспільні обумовини, стан і напрямки розвитку», що відбувся в Гурові Ілавецькому. Під час семінару було виголошено 26 доповідей, чимало учасників взяли слово в дискусії. Головними організаторами наукового

семінару була Вища педагогічна школа в Ольштині та Українське вчительське товариство.

Моя розповідь про жертовну діяльність Миколи Зимомря з нагоди ювілею – 70-річчя від дня народження, є

лише своєрідною часткою, якою прагну підкреслити вагомість його творчого доробку. Упродовж багатьох років Микола Зимомря був і є нашим громадським дорадником, талановитим помічником, нерідко ініціатором нових починань, співурядником, автором програм і матеріалів. Окремо треба відзначити його редакторську співпрацю над виданням журналу «Слово педагога». Суттєву увагу приділяє науковець розвитку духовності української меншини в Польщі. Йому належать збірки, статті, спеціальні дослідження, присвячені художнім досягненням Остапа Лапського, Якова Гудемчука, Ольги Петик, Мілі Лучак, Олександр Швелло, Пйотра Куприся, Тадея Карабовича, Юрія Гаврилюка, Миколи Слабака. До цього треба додати: в Кошаліні Микола Зимомря видав дві збірки поезій Димитра Павличка («Наперсток», 2000; «Київ в травні», 2001), збірки Миколи Слабака («Малинове коло», 2000), Ольги Петик («Лемківські пороги, 2002), Якова Гудемчука («Різноцвіття», 2003); праці «Україна – Польща» (1999), «Тотожність і партнерство. Студії взаємин найближчих сусідів» (2000) та ін. Не можемо не висловити подяки за низку праць, які він присвятив вивченню і мого доробку як педагога та літературознавця. З-поміж усіх назву першу: «Животворна змагальність освіти. Життєвий шлях, науково-педагогічна діяльність Ярослава Грицьковяна» (Ужгород, 2000). До речі, на її титульній сторінці значаться імена її авторів, батька й сина – Миколи Зимомрі та Івана Зимомрі. Але це вже – той інший знак, що поєднує нашу багаторічну приязнь. І вона триває....

Децю змайстроване нами. Може, не все вмонтувалося в сьогоднішнє. Проте це залишимо на час, який є найкращим ідентифікатором на рівні ознаки того чи іншого випробування на життєвих дорогах мого друга. До речі, аналогічну думку я віднайшов на сторінках цінної праці Миколи Ткачука «Першооснова змісту. Літературний портрет Миколи Зимомрі» (Тернопіль, 2016, 246 с.). Її

стрижнева ідея добре мотивована переконливим розділом «Дорога – це життя». Очевидно, так воно і стелиться ланкою, якщо її розуміти крізь призму розмислу життєвого виру.

Рецензії

В. Соболю, д-р філол. наук, проф. (Варшава)

Сутність творення образного слова

Щойно побачила світ збірка оповідань і новел Миколи Зимомрі: *Образки Срібної землі* (Дрогобич-Люблін, «Посвіт», 2016, 130 с.). Вона двомовна: українською мовою та в адекватному перекладі польською мовою («*Obrazki Srebrnej ziemi*») Тадея Карабовича, відомого дослідника української літератури в Польщі, ученого-літературознавця та письменника українського походження.

Стоїмо півколом. А хто ще ні, то має стати. Адже «антропологія видовищ бачиться в культурі передусім у суспільній пам'яті, згуртованій в драматичних структурах ...», як стверджує польський учений Лешко Коланкевіч. Йдеться про вагомість насамперед історичних слідів і сутність їхнього характеру. У цьому зв'язку варто наголосити: автор рецензованої збірки новел «Образки Срібної землі» як же своєчасно і вправно переводить конкретику в метафору в творі «*Стояти півколом*» – одному із двадцяти, які складають цю, без сумніву, цікаву книжку Миколи Зимомрі. Так, диригент хору чи капели має справді все бачити, чути, відчувати, реагувати, а тому та капела чи хор має стояти на сцені *півколом*. До речі, улітку 2015 року мені пощастило в архівах Осередка української культури у Вінніпезі віднайти аналогічне міркування в рукописних

щоденникових нотатках диригента світової слави Олександра Кошииця... У новелі Миколи Зимомрі «*Стояти півколом*» наведено спогади Марії Сабат-Свірської (1895-1983) про диригента Станіслава Людкевича: «Життя як книжка із багатьма застібками. Для нього золоту застібкою був його голос Так, він пам'ятає себе в пісні від раннього дитинства. Тому неодноразово спів, цей Божий дар, допомагав вижити, торувати свою життєву дорогу в скрутні миттєвості. А витоки? Біля них, либонь, був прадід, справжній музикант, талановитий носій народних традицій, який особливо добре грав на цимбалах. А ще – уявний образ Батька; лише після закінчення лихоліття сталінової доби, наважився надіслати першого листа, адресованого родині, довгі роки не даючи про себе жодної вістки, оберігаючи дружину і чотирьох дітей від репресій, залишаючись для них таким, яким пропав безвісті»³.

Мотив освіти як основи всіх основ – глибокої, правдивої, закоріненої в пам'ять, історію, традицію, – є чи не наскрізним у збірочці «Образки Срібної землі». Мотив, говорячи словами самого автора, позначений «світлом пам'яті»(с. 70) . Традиційно-больовий мотив під пером Миколи Зимомрі сягає до рядків щоденника Олеся Гончара про те, що без рідної мови незалежність є пустми словами, що ці рядки в Гончаревому щоденнику від 19 липня 1994 року «містять спонуку стояти півколом завжди, коли серце ридає без сліз...» (с.108).

Цей же мотив в унісон відлунує словами Ліни Костенко в книжці «Гармонія крізь тугу дисонансів» трьох авторів – Івана Дзюби, Ліни Костенко, Оксани Пахльовської⁴:

³Зимомря Микола. Образки Срібної землі. Zymomrya Mykoła. Obrazki Srebrnej ziemi. Переклад з української мови Тадея Карабовича. tłumaczenie z języka ukraińskiegoTadeusza Karabowicza. – Видавництво «Посвіт», Дрогобич-Львів 2016.- С.106.

⁴Дзюба Іван, Костенко Ліна, Пахльовська Оксана. «Гармонія крізь призму дисонансів...». - Видавництво «Либідь», Київ 2016.-

У чистім полі, в полі на роздоллі,
 Де колосочки проти сонця жмуряться,
 Вернигора, Вернивода й Вернидуб –
 Три велетні –

Зібралися та й журяться.

– Ми велетні, ми велетні, ми велетні.

Ми телепні, ми телепні, ми телепні!

І сила ж є, і серце не мізерне,

І сто віків ні вмерти, ні заснути,-

Все вернем, вернем, вернем, вернем!

А вже пора було й перевернути!⁵

Як однозначно точно кваліфікував Іван Дзюба, осудливість Ліни Костенко «не тріумфальна, а співстражденна»⁶... Орієнтир на концепт Дзюби – на його імперативний «смак правди» (с.102) – відчувається і в думанні автора «Образків Срібної землі». У його співстражденності, яка покликана не залишити байдужим жодного. Там, де не виходить і не хочеться говорити різко, – твориться імпресіоністичний образок «Настрій». Овіяний флером загадковості, цей образок – чи не зумисне єдиний без ілюстрації? А іронічний чи навіть саркастичний дискурс образка «Серцебиття слова» делікатно притлумлюється тим, що автор залишає поза кадром... Однак є імена та події чітко впізнавальні, як, приміром, згадка про Друга з Великої Літери, світлої пам'яті професора Романа Гром'яка (с.12), хоча прізвище не назване. Як і прізвище «високого Степана» у новелеті «Двобій»... І то прекрасно, що дорогі нам люди залишаються з нами назавжди. Бо ж із пам'яті однієї людини твориться пам'ять народу – і може, в результаті притомність

⁵ Дзюба Іван, Костенко Ліна, Пахльовська Оксана. «Гармонія крізь призму дисонансів...». - Видавництво «Либідь», Київ 2016.- С.19.

⁶ Дзюба Іван, Костенко Ліна, Пахльовська Оксана. «Гармонія крізь призму дисонансів...». - Видавництво «Либідь», Київ 2016.- С.15.

світу, який воліє не чути й не бачити...У світі, який здомінований синдромом «зараз», гегемонією «миті», в якому пам'ять поступається місцем враженням⁷.

Так, наприклад, «Двобій» – не просто новела про свого Вчителя – це твір про важку стежу правдивого вченого, а нею є «вічний двобій між кривдою та правдою» (с. 62). Часом стиль викладу стає надміру «закучерявлений», але той, хто добре знає атмосферу вищої школи, розуміє про що мова. І за допомогою тези чесько-німецького шахового гросмейстера Людка Пахмана (1924-2003) про те, що «єдина заслуга тих, хто відкриває правдиві істини, полягає в тому, аби не заперечувати правдивій чи вічній істині» (с.62). І через активізацію уяви про лиходіїв, які «окресливши для себе зону чагарників, травянистої рослинності та вивітрених урочищ, живуть куніцями» (с.64), і – в контрасті до лихих – місії Вчителя: він «коректно проводив ненавченого життям крізь «водойми», виказуючи «в ермітажі», себто на самотині, діорамні лінії з проекцією на щасливий вихід із ускладненого становища. І в цьому він був добромисним навчителем» (с.66). Стиль образків густий, а часом пересичений іменами історичних осіб, історичними фактами, подіями. Але ця перенасиченість – від шляхетного прагнення автора виекспонувати сільветки особистостей, окреслити їх вклад в українську культуру. Так, Костянтин Тішендорф (1815-1874), німецький теології і знавець Святого Письма прислужився «для зміцнення рецепції творчості Тараса Шевченка в Німеччині» (с.80), і то діялося ще в 60-х рр. ХХ ст., тобто в останні роки життя поета та після його смерті.

⁷Див.: Kuligowski Waldemar. Miłość na Zachodzie. Historia antropologiczna.- Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2004.- 411 s.; Sulima Roch. Antropologiczna historia miłości w kulturze Zachodu // Przegląd humanistyczny. – 2005. – NR 2(389). – S.133-141.

**

У перспективі позитивним видається аналіз нашого письменства, в тому числі й образків Миколи Зимомрі, під кутом зору інтермедіальності. Із пильною увагою до співдії Слова прозового, поетичного – із його відлунням у музиці й живопису. Із малюнками самого автора. Так, символічна назва новели «Покрівці» обігрується на різні способи: і порівнянням із ораторією («Оповіді про друга, то означає збагнути бодай якоюсь мірою сутність Бахової ораторії «Страсті за Матвієм»), і спровокованим «поліфонічною пристрастю» дивослетінням, як «тендітний, по-тичинівськи ніжний, як правдива порцеляна Йоахіма Кендлера» (с.114), і розмаїття кольорів – починаючи від обкладинки, на якій властиво є малюнок Миколи Зимомрі «Світлі гори». Тож смакові відчуття співдіють із зоровими – «медові уста», «солодкий вітерець» (с.66), мелодія «пісна» (с.68), «сизі косми слив» (с.68), «щем малиновий» (с.116), «золоте жито» (с.66), сльоза «біла» (с.116) а покрівці «різнокольорові» (с.118). А земля на початку липня – то правдива вишиванка, розписана «малиновими, білими, палевими й рожевими кольорами» (с.60)... Образки пройняті музичними асоціаціями: опери «Богема» Джакомо Пуччіні (с.84), ораторії Йогана Себастьяна Баха (с.114). А якими розкішними і водночас трагічними барвами грають вплетені – в двох мовах, дякуючи перекладу Тадея Карабовича – вірші Тараса Шевченка (с.56-57), Івана Франка (с.54-55), Івана Ірлявського, Олександра Олеся (с.58-59), Миколи Вінграновського (с.62-63, 66-67, 118-119), Василя Симоненка (с.98-99), Платона Воронька (с.106 – 107), Петра Скунця (с.112-113).

Чарівним паском, властиво, майже всі образки інкрустує-цементує висока поезія, як має пряму дорогу до глибини серця. Відрадно, що своєчасно рядки Олександра Олеся звучать прогностично-візіонерськи не лише

українською, а й польською. Це – завдяки вправності поета й перекладача Тадея Карабовича (с.70-71):

Kiedy Ukraina w jarzmie żelaznym
 Tyrała na pana i w ranach orała
 Gdy powstawała i skały niemiały
 To Europa milczała.
 Gdy Ukraina najkrwawsze żniwo
 Zebrawszy dla kata sama umierała
 I z głodu nawet zagubiła słowa
 Europa milczała.
 Kiedy Ukraina życie przekleła
 I cała mogiłą stała,
 Jak łzami spływał nawet demon zła,
 Europa milczała... (с. 71)

Вподобана поетами бароко метафора «theatr ummundi» – театру світу – хай розпрозорить суть, хай зірве полуду з тих очей, які ладні не чути цих рядків, не бачити повторення безпам'ятства, байдужості до долі великого європейського народу... Іноді видається, що для манери Миколи Зимомрі як прозаїка характерна ознака, яку можна б назвати голосом-письмом. Його вдало супроводжують графічні малюнки, так звані мистецькі розетки відомого ужгородського художника Василя Зимомрі, який доводиться племінником автора збірки. Між відповідними текстами й малюнками органічно відбувається гармонія смислових знаків, що підсилює ефект й адаптується до конкретної ситуації. Ось, наприклад, заспів до образка «Вервечка»:

«Асфальтівка, залита літнім сонцем, буває – ледве під осінь – начисто витерта рифленою гумою шин. Так тепер вже багато тих легковиків! А колись битий каменем-коцкою шлях вів з Мукачева до села Нове Давидково. Тоді, у двадцятих роках бурхливого двадцятого століття, ще зависали над плотами сизі косми слив, густів хмільний вогонь у виноградних гронах, а вздовж сільських обійсть бігла змійкою справжня возовиця, з м'яким килимом прогрітої

глиняниці. Ступити босою ногою в пилюку – багатьом згадається обпікаючий пісок чорноморських пляжів, близьких нині тільки для «свіжих» багатіїв. А йому, то – довга вервечка полишених попри глибоку колію слідів дитинства. Звісна річ, не для науки грала доля пісню мелодію – землю котилася війна. Проте не всі музи мовчать, коли життя веде свій двобій з колісницею смерті. Школа має свої заповіді – для прийдешнього, для того, хто переможе» (с. 68).

Згадати б про заповідь. Бо нам усім настав бо час стати півколом. Звідси – подячне слово Миколі Зимомрі за вінок прозових текстів, об'єднаних в цикл «Образки Срібної землі». Чому *срібної* ? Срібною землею – так у 1938 році метафорично назвав Закарпаття визначний український поет Василь Пачовський (1878 – 1942) у праці «Срібна земля. Тисячолітня історія Карпатської України».

М.І. Зимомря, проф. (Дрогобич)

М.П. Ткачук, проф. (Тернопіль)

Зразок креативного дослідження живого слова: контекст інтердисциплінарності

(Бойко-Сікора Катерина, Сікора Любомир. Жива бесіда. Дрогобич: Посвіт, 2015.– 312 с.)

Своєрідний стоп-кадр для читача: першого червня 2016 року відбулася в читальному залі бібліотеки імені В'ячеслава Чорновола презентація видання «Жива бесіда» Катерини Бойко-Сікори та Любомира Сікори (Дрогобич, 2015, 312 с.). В обговоренні виступили о. Іван Гаваньо, Василь Винницький, Зиновій Бичко, Стефан Сеньків, Богдан Завідняк, Йосип Фиштик, Іван Швед, Володимир Грабовський, Василь Кузан, Богдан Британ, Петро Зборовський, Микола Зимомря та ін. Відтоді ця книжка має

повнокровне життя. Вона викликала живий розголос. Це – без перебільшення. Нею зацікавилися фахівці, які відгукнулися змістовними рецензіями або лаконічними висловлюваннями (Зіновій Бичко, Григорій Аркушин, Марія Федурко, Любомир Сенік, Ігор Мацько), а також численні допитливі читачі. Кожний прагне побачити на її сторінках те, що викликає в душі радість відкриття, тобто і в позитивному, і в дискусійному ключі. Усі, без винятку, відзначають фанатичну працьовитість інженера-конструктора Любомира Сікори та його феноменальну наполегливість стосовно систематичної гуманітарної самоосвіти. Не буде перебільшенням, коли б сказати: в ланці інтердисциплінарності та її зв'язків він набув глибоких знань, у т.ч. у мовознавстві загалом, і діалектології – зокрема. Згадати б його потужну культурно-освітню діяльність як громадського діяча, ініціатора відродження науково-культурологічного товариства «Бойківщина», засновника часопису «Бойки», наукового збірника «Бойківщина», тижневика «Франковий край», книжкової серії «Церква. Нація. Культура».

У цьому зв'язку важливо підкреслити: успіх Любомира Сікори поділяють брат Михайло Сікора, а також укладачі глосарію – Надія Козар (перша частина) та Ірина Зубрицька (друга частина). Слід подякувати й відомому дрогобицькому видавництву «Посвіт» (директор Андрій Лесишин) за таку промовисту видавничу новинку, що містить так багато нового змісту міжпредметного характеру. Адже інтердисциплінарний вимір в'яже й діалектологічні, й етнографічні, й краєзнавчі та ширше – народознавчі начала. Вони, очевидно, й зумовили структуру праці, яка відкривається передмовою «Із первинного джерела» Михайла Сікори. Її складники: дві частини, які Любомир Сікора, а йому належить і загальна редакція, називає книгами. Перша містить «Вінок вбрасків татуньці Любка» (с. 18-35). Йдеться про своєрідний вінок оригінальних

наратованих монологів (наприклад, «Мала мама три сини, і всі були русини», «Жіночий дохтьир іс свойив аптиков») і діалогів («приміром, «Трафила коса на камінь», «Віддавайсі, Парацю, закі-м тя люди хочут», «Гріх в міх...»). Вони творять неповторний *візерунок живої бесіди*. Остання передбачає заснування цілеспрямованої ідеї, що відображає аксіологічний аспект оповіді з урахуванням повчального висновку, як правило, з моральним осмисленням пошуків, власне, *«уточненої « наратором, певної ситуації* (наприклад, «Гріх в міх»). Що важливо? Прагну зауважити: важливою постає сполука глибоко змістовних міркувань, що містять, у свою чергу, особливий тип дискурсу, у т.ч. сталі висловлювання *думки персонажа*, тобто тими словами, які належать конкретному наратору. Примітно, що повсюди видається вагомою ознака подієвості, яку відтворює наративна дистанція в тексті. Вона може бути опосередкованою або безпосередньою, коли йдеться про однозначне трактування розповідного наміру, наприклад, у таких *візерунках-притчах*, як «Слово про помічну воду», «Хто кого», «Пан і козопас», «Мала мама три сини, і всі були русини», «Ворона й «турок»). Впадає в око факт: у названих *візерунках* знаходиться *наратор* в такому ж дієгетичному просторі, що й *наратор*. Що це означає? Тобто носій оповіді перебуває на одній сюжетній лінії з наратором, до якого оповідач звертається, зумовлюючи інтерпретаційно-оцінювальну позицію від «Я-особи». Тут процитуємо характерну текстову структуру з уривку, який запропонував Віктор Кирій в літературній версії українською мовою: «Дурість за голову мені вчепилася, думками по подвір'ю блукаю, як дурний – по небу, очима в криницю вперлася – посеред подвір'я стоїть, як німий свідок життя ліпшого на ньому. Щось мені в голові помінялося-зробилося, ніби й не та, що хвильку тому була, якась біда мене опам'ятала, чужим розумом голову просвітила, поміж очей у мене розвиднілося, у голові

прояснилося: ба – та води повна криниця чистої, як сльози!... Думка мені в голові майнула, немов у злодія, що з лісу на поле вийшов, село узрів – раз велике, значить багате – очі йому розбіглися, немов татари – по селу. Чому б не спробувати продавати – проба грошей не коштує, люди все купують. Не красти ж мені – Бога в серці маю!» («Слово про помічну воду», с. 48).

Нелегко повірити, але не оминемо деталь: окремі тексти мають печать досвідченого майстра слова. Це означає, що Любомир Сікора має непересічний талант реципієнта. Так, йому по плечу «впіймати» з уст носія автентичного фольклору найважливіше у потоці *живої бесіди*. Таким носієм була Любомирова мати, без сумніву, винятково обдарована людина. Доцільно наголосити: один з авторів цієї рецензії мав за честь особисто знати Катерину Бойко-Сікору, незвичайно благодатну селянку. Вона випромінювала мудрість та незвичну покору, коли хтось мав на серці біль чи тривоги.... А ще пані Катерина справляла незабутнє враження, коли оповідала про людей із місцини Торхів, що є присілком села Гай Нижній, де народилася 6 лютого 1924 року; там і відійшла у засвіти 25 червня 2010 року. Син Любомир Сікора, який, за його зізнанням, «світ вздрів з 29 – го на 30 серпня 1945 року», буквально перехопив з її уст увесь рай словесного моря... З повним правом другий її Михайло Сікора міг відзначити: «Мама була одним із активних учасників творення бойківського фольклору і одною із рідкісних у наш час берегинь скарбниці народної бойківської мудрості» (с.3). Тому, якщо вже шукати, де *пріоритетне начало* у komponуванні всього масиву, то тут безсумнівна фіксація первинного з проекцією на скарби народної творчості.

Опісля поданого циклу з десятих «вбрасків татуниць Люпка» вміщена оригінальна студія Віктора Кирія під назвою «Бойківська містика в барочних оповідках Любомира Сікори» (с.36-49). Це – фактично цілісне

дослідження, що складається з таких предметних підрозділів: «Містичне необароко та містичний сюрреалізм» (с.36-39), «Зародження «магічного реалізму» (с. 39-43), «Літературний процес в Україні» (с.43-45), «Головна міфологема українського фольклору» (с. 45-47), «Повернення до витоків» (с.47-49). Безпосередньо з працею Катерини Бойко-Сікори та Любомира Сікори в'яжуться тільки завершальні сторінки цінної розробки Віктора Кирія (с. 44, 45, 49). За його слушним спостереженням, автор «вбрасків» «обирає найчастіше певну коротку мить народного життя і розглядає її «під мікроскопом» фольклоризованого психологізму, вивільняючи, або ж викристалізовуючи в змальованих образах прадавні архетипи» (с. 47).

Докладний аналіз прозових спроб Любомира Сікори дає можливість дійти висновку про те, що «вінок вбрасків» – з огляду на жанрові особливості тексту – належить до зразків «поезії прозі». Поділяємо думку, висловлену Віктором Кирієм: «Не було б жодного перебільшення назвати оповідки Любомира Сікори *«поетичними творами»*, оскільки прози як такої вони практично не містять. Особливо це стосується вступної частини оповідок та їх фіналу» (с. 48). Тут доцільно додати: в особі Віктора Кирія маємо справжнього й одержимого науковця з універсальним баченням досліджуваного масиву фактів. Тому й не дивно, що його перу належить, зокрема, цінна монографічна праця «Під масками Шекспіра і Сервантеса» (Дрогобич, 2012). До речі, окремі з опублікованих робіт написані у співавторстві з Любомиром Сікорою. Так, варто наголосити: читацький світ прихильно зустрів їхнє історико-етнологічне дослідження «Етногенеза арійських та доіндоєвропейських народів» (Львів, 2012, 842 с.). Повертаючись до рецензованої «Живої бисіди», то друга книга розпочинається розглядом фонетичних особливостей говірки с. Гаї Нижні (с.50-55). Далі у логічному ланцюжку

подаються зразки «живої бисіди» (с.61-77) та відповідно «Глосарій» (с. 78-124; частина перша) та «Глосарій» (с. 125-306; частина друга). Зрозуміло, обидва складники доповнюють один іншого.

Що ж, як і кожне концептуально цільне видання, то й праця Катерини Бойко-Сікори – Любомира Сікори має два визначальні прочитання. Одне з них винятково позитивне: це – фактологічний масив. Йдеться про цінний глосарій. Не скласти ціни тому, що вдалося зібрати й подати – в одному «скерованому» ключі – на суд зацікавленому реципієнтові. На сторінках рецензованого видання розсипані справді бурштинові словесні одиниці. Стосовно іншого боку, власне, того, що пов'язаний з недоліками, то останні мають місце. Приміром, невиправдано часто рясніють зразки ненормативної лексики. Навіть окремі з них годі продемонструвати, настільки вони гостро ріжуть як око, так і слух. Ніщо не притлумлене. Складається враження, що автору кортить «блиснути» примхами «кавал'їрки», коли *«ни такі віданіці були, ги зара-ка сі повили. Бувало якась сі притулила, по головоцькі поглади, пуцина дубіла, плитку мош було наскрісь простромити, ги пліт – колом, жити сі хтіло!»* (с. 33). Без сумніву, шкідливим видається прагнення абсолютно обмежити вживання розділових знаків, що вказують на вододіл між ситуативними контекстами й котекстами. Треба визнати також некорисною тенденцію, що спричиняє відсутність пауз, а водночас і помилкову заміну понять з огляду на їхню двозначність чи багатозначність. До того ж відбувається збіг опозицій там, де напрошується їхнє розмежування. Цілковито поділяємо спостереження Віктора Кирія, який слушно зазначає: «В певному розумінні можна сказати, що твори Любомира Сікори містять в собі психоделічний потенціал: відсутність крапок – протягом утворення значних текстових пластів – стомлює нервову систему читача, чому сприяє нагромадження художніх засобів, двозначностей, а то і –

багатозначностей; до того ж автор значно частіше концентрується на дисонансах, а ніж – на консонансах» (с. 44), а ще додаю – на фамільярних переосмисленнях фольклорного річища. Не усі інтепретаційні рішення дослідника наділені цілісністю. Проте, либонь, у жодній бойківській фраземі не віднайти авторської глухоти. І це не дивує, бо Любомир Сікора залюблений у живу бесіду бойків, яку вживає у спілкуванні нащодень, вміє берегти та примножити. Саме тому важливим видається причинок, на який чекатиме широкий читацький загал – авторський відеозапис зібраного матеріалу. Він репрезентував би усе багатство говірки, яка напрочуд аргументовано демонструє живу бесіду бойків. Адже який прорахунок бачиться в тому, що відсутній живий голос Катерини Бойко-Сікори! Авжеж, це можна було легко зробити кілька років тому...

Зі сказаного випливає однозначний висновок: книжка «Жива бисіда» збагатить сучасну українську діалектологію, примножить її говіркову джерельну базу з метою її активного впровадження в масив літературної мови. Як на мій погляд, працю Любомира Сікори слід фіксувати у тім ряду, де значаться такі видання, як «Лінгвістичний атлас українських народних говорів Закарпатської області» Йосипа Дзензелівського (1958-1960), «Наддністрянський регіональний словник» Гаврила Шила (2008), «Українські говірки у Польщі» Михайла Лесіва (1997), «Словник гуцульських говірок» Марії Астафєвої та Ганни Воронич (2014) а також «Словник бойківських говірок» Михайла Онишкевича (1984) та «Словник говірок центральної Бойківщини» Миколи Матієва (2013).

Хтось шукатиме недоробки. Будьмо певні: він знайде. Однак ми висловили нині стільки критичного, скільки можна, зважаючи на те, що один з авторів цього відгуку був також серед рецензентів (проф. Валентин Таранець, проф. Микола Зимомря, проф. Петро Іванишин). Тут і зупинимось, бо на четвертій сторінці зазначено: «Слово

– ни воробиць, якого рано-досвіта життя тильмом зи стріхі в поли викурбило...» Щоправда, додати варто: жаль, що автор не всюди усунув помилки, не скористався порадами, які були б корисними для видання. Натомість він – тут і там – силкувався вести мову *«про важне – легковажно альбо чирис когось до себи»*.

Проте аналізована праця «Жива бисіда» має, без сумніву, серйозний характер. Тому про неї слід говорити з достойною інтонацією, тобто з відчуттям однозначного вияву вдячності її творцям. Рецензована праця стане корисною кожному літературознавцеві, а передусім такому, який прагне пізнати джерела живої мови.

ЗМІСТ

УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА	3
С.С. Кіраль	
Трохим Зіньківський і Михайло Драгоманов: до історії полеміки 90-х рр. XIX ст. про українську мову, літературу та національну ідею	3
Р. О. Дубровський	
Особливості хронотопу в оповіданні «Планетник» Бориса Харчука	20
Л.В. Краснова	
Іманентний аналіз твору Т. Шевченка «Якби зострілися ми знову...»	29
А.М. Лахманюк	
Пригодницька повість в контексті когнітивної наратології: аналіз фреймів (М. Коцюбинський «Дорогою ціною»)	37
Н.В. Науменко	
Золоті зливки зі срібної землі	51
А. О. Новиков	
Роман Марії Матіос «Солодка Даруся» як вирок комуністично- кадебістському режиму	59
Л.К. Оляндер	
Людина і світ у художньо-філософській концепції Бориса Харчука (На матеріалі тетралогії Волинь)	71
В. С. Працьовитий	
Проблема екзистенціального вибору в романі «Сад Гетсиманський» Івана Багряного	92
М.П. Ткачук	
Жанрова своєрідність повісті «Шлях без зупинок» Бориса Харчука	119

О.М. Ткачук	
Оповідна структура повісті Т.Шевченка «Музикант»	139
Т. Я. Трачук	
«Правдиві поети ніколи не дозволяють собі тих кольористичних оргій» (Іван Франко про колір)	155
Ю. Л. Булаховська	
Дивні оповідання (для дітей та підлітків)	172
Ю. Л. Булаховська	
Декілька літературознавчих спостережень в поетичних жанрах щодо «зорової» образності	178
П. Ходанич	
Літературні обрії Миколи Зимомрі	181
Л.І. Царик	
Національно-визвольні змагання 1917 – 1920 років у житті і творчості Володимира Сосюри	191
С.В.Щербак	
Народнопоетичне підґрунтя творчого доробку Анатолія Черниша	202
Н.М. Яблонська	
«Капелюх Сікорського» В. Даниленка як роман ініціації	213
СВІТОВА ЛІТЕРАТУРА ТА ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО	225
Н.В. Авраменко, І.О. Стешин	
Особливості літературного життя Лондона на зламі XIX – XX століть та їх еволюція у перші десятиліття XX століття	225
О.О. Бистрова	
Наратив як інтенція сповідальності у творах А. Міцкевича і Ш. Бодлера	233

Л. В. Мацевко-Бекерська

Пригода як наративний центр у творах Марка Леві 238

Ван Сяюй

«Перехресні стежки» Івана Франка – «Павук» Сюй Ді-шаня
(《綴網勞蛛》許地山): антропологія любові й ненависті 254

М.М. Калініченко

Творчість Джорджа Ліппарда в дискурсі
північноамериканської літератури ХІХ сторіччя 269

Р.А.Кохан

«Радісна» модель трагічного світосприймання у романі Дж. С.
Фоера «Страшенно голосно та неймовірно близько» 280

І.М. Цуркан

Архетип дерева в поетичній традиції Олександра Олеся та
європейських символістів 291

В.А. Якимович

Образ іншого у прозі Бориса Харчука і Діни Рубіної 306

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ 314

Л.М. Айзенбарт

Термін «Концепт»: проблема визначення та підходи до
вивчення 314

О.М. Ткачук

Романтична іронія в наративі поеми «Сон» Т.Шевченка 326

ЮВІЛЕЙНІ ДАТИ 340

Я. Грицковян

Друг, якого дарує доля. До 70-річчя від дня народження
Миколи Зимомрі 340

РЕЦЕНЗІЇ 348

В. Соболев

Сутність творення образного слова 348

М.І. Зимомря, М.П. Ткачук

**Зразок креативного дослідження живого слова: контекст
інтердисциплінарності 354**

Наукове видання

Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство. Збірник наукових праць / За ред. д.ф.н., Ткачука М.П. – Вип. № 45. – Тернопіль: ТНПУ, 2016. – 365 с.

Науковий редактор – Микола Платонович Ткачук
Технічний редактор – Ткачук Олександр.

Здано до складання 31. 10. 2016. Підписано до друку
7. 11.2016

Формат 60x90/ 8 Папір офсетний. Гарнітура Cambria.
Ум. друк. арк. 15,5. Тираж 300

Редакційно-видавничний відділ Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.
46027, м. Тернопіль, вул. Кривоноса, 2